O MODERNISMO MULTIFACETADO DE JORGE DE LIMA: TRAVESSIAS DE UM POETA FOTOMONTAGISTA

José Antonio Santos de Oliveira[1]

RESUMO: A produção de Jorge de Lima configura-se multifacetada no panorama artístico do Modernismo no Brasil, ao perpassar tanto pela escrita literária quanto pelas artes visuais, a exemplo de *A pintura em pânico* (1943). O presente artigo pretende discutir, nessa perspectiva, como o modernismo limiano se apresenta em diversas faces, dialogando, inclusive, com as ideias produzidas por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico (1928)*. Partindo do pressuposto de que o alagoano não somente elabora a sua obra a partir do contato direto com as Vanguardas Europeias, mas também as ressignifica por meio do seu senso criativo. Assim, trata-se de uma revisão das produções modernistas, sobretudo de um autor pouco explorado pela crítica literária no Brasil que, mesmo semelhante a artistas como Picasso e Dalí– devido às inovações e à pluralidade de suas pinturas e literaturas – ainda se encontra às margens dos estudos literários. Dessa forma, esta pesquisa – de cunho crítico-interpretativo – mostra-se relevante por mostrar uma face, de certa maneira, desconhecida de Jorge de Lima, e, principalmente, por problematizar obras significativas para compreender as inovações derivadas do Modernismo e o traço estilístico do artista alagoano. Embasaremos nossas discussões nos estudos de Hugo Friedrich (1978), Fábio Andrade (1997) e outros autores.

Palavras-chave: Fotomontagem. Jorge de Lima. Vanguardas Europeias.

THE MULTIFACETED MODERNISMO OF JORGE DE LIMA: JOURNEYS OF A PHOTOMONTAGE POET

ABSTRACT: Jorge de Lima's production is multifaceted in the artistic panorama of Modernism in Brazil, traversing with proficiency through both literary writing and visual arts, or, as in "A pintura em pânico" (1943). This article aims to discuss, from this perspective, how Jorge de Lima's modernism presents itself in various facets, dialoguing, even, with the ideas produced by Oswald de Andrade in the "Manifesto Antropófago" (1928). Assuming that the Alagoan not only develops his work from direct contact with European avant-gardes but also re-signifies them through his creative sense. Thus, it is a review of modernist productions, especially of an author little explored by literary criticism in Brazil, who, although similar to artists like Picasso and Dalí due to the innovations and plurality of his paintings (photomontages) and literature, still remains on the fringes of literary studies. Therefore, this research - of a critical-interpretative nature - proves relevant in revealing a somewhat unknown aspect of Jorge de Lima and, primarily, in bringing significant works to the fore to understand the innovations derived from Modernism and the stylistic traits of the Alagoan artist. We will base our discussions on the studies of Hugo Friedrich (1978), Fábio Andrade (1997), and other authors.

[1] Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa do CNPq. Atualmente, é bolsista de doutorado da CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1753-0369. E-mail: jose.antoniooliveira@ufpe.br.

Keywords: Photomontage. Jorge de Lima. European avant-gards.

Introdução

O século XX é marcado pelas inovações artísticas na Europa. As vanguardas acompanhavam o clima de incerteza social e revestiam suas produções na insurgência aos padrões vigentes do período. Se na segunda metade do século XIX, o Impressionismo já redarguia o ideal mimético, o Fauvismo, o Expressionismo e o Cubismo traziam ideias demasiado ousadas, a exemplo das fragmentações das formas nas pinturas cubistas, a partir das quais se podia perceber os objetos em diversos ângulos.

É com o Futurismo, no entanto, que o anseio por uma arte projetada no futuro angaria uma forma autoritária, levando em consideração a inclinação do movimento ao Fascismo, como pode ser visualizado no manifesto de Marinetti (1909). Em oposição ao teor bélico das artes tecnológicas, o Dadaísmo, além de questionar os enquadres postos aos objetos artísticos, rejeitava os horrores da guerra, o que convergia com o Surrealismo – este, atrelado ao universo onírico, possibilitava o encontro do sujeito com as instâncias do inconsciente.

Verifica-se, assim, como as vanguardas nem sempre convergiam entre si, ainda que todas estivessem enraizadas na busca por uma arte inovadora. Por outro lado, essas inovações artísticas, logo, reverberaram no Brasil, seja nas pinturas de Anita Malfatti seja nas ideias que culminaram na Semana de Arte Moderna. Dentre os vários manifestos divulgados no Brasil, o *Antropofágico*, de Oswald de Andrade, é aquele que consegue sintetizar a maneira como a arte brasileira absorveu, criticamente, as possibilidades estilísticas das vanguardas. Ao retomar, metaforicamente, a imagem da antropofagia, o poeta da primeira geração modernista, de maneira consciente e política, conduziu a arte brasileira tanto para as suas raízes quanto para o diálogo com outras culturas:

> No Brasil, com a antropofagia de Oswald de Andrade[...] tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A antropofagia oswaldiana é[...] o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliadora do "bom selvagem" [...], mas segundo o ponto de vista do "mau selvagem", devorador de brancos, antropofágico. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvalorização. (CAMPOS, 1992, p. 234).

Nessa perspectiva, a absorção oswaldiana pressupõe uma repetição com variação: ao digerir o estrangeiro, adiciona-se o elemento intrínseco à cultura brasileira, espécie de

transformação cultural. Assim a antropofagia encontra-se no entre-lugar da receptibilidade e da crítica. (PERRONE-MOISES, 1990). Os quadros de Malffati – criticados de forma virulenta por Lobato – ratificam, por exemplo, como sua a pintura é antropofágica, pois, na mesma proporção em que a pintora absorve traços expressionistas, também insere aspectos que são inerentes à sua particularidade enquanto artista, ainda que deixe de ser compreendia pela crítica do período.

De maneira semelhante à Malfatti, Jorge de Lima – décadas após a Semana de Arte Moderna – enfrentou os mesmos desafios: o desconhecimento de como sua arte rompia com padrões, aparentemente quebrados no Brasil da Semana de Arte Moderna, bem como uma receptibilidade desdenhosa da crítica, no momento em que enveredava pelas artes visuais, ou melhor, pela concatenação entre fotografia, pintura e literatura, dando origem à fotomontagem no Brasil. A publicação de *A pintura em pânico* (1943) evidencia como parte do público/crítica[2] ainda se mostrava resistente a uma produção fronteiriça, quando esta, além de se estabelecer na fronteira do diálogo com outras linguagens artísticas[3], desafiava os conceitos estabelecidos de beleza artística.

Nesse contexto, pouco lembrado na historiografia da Literatura Brasileira, quando se refere aos desdobramentos do Modernismo Brasileiro, Jorge de Lima configura-se, não sem algum paradoxo, como uma das vozes que mais conseguiram expressar o desejo de renovação e experimentação da Semana de Arte Moderna. Assim como Manuel Bandeira, o escritor enfatizado, antes ligado ao traço parnasiano, liberta-se das amarras estruturais da poesia para abraçar as possibilidades desdobradas pelo período de ebulição cultural no Brasil

Esse trabalho pretende, nesse sentido, discutir sobre a produção de Jorge de Lima no contexto modernista, verificando como há uma recorrência temática em seus textos e fotomontagens, a partir do momento em que o poeta não apenas absorve traços das vanguardas europeias em seu itinerário, mas também os adapta de acordo com o seu desejo criativo, como acontece quando Lima coalesce catolicismo e surrealismo em sua obra. A diversidade estilística do escritor aludido faz-se pertinente para que se compreenda os desdobramentos do modernismo brasileiro, bem como suas aproximações com as estéticas de vanguardas.

[2] Simone Rodrigues (2010) ressalta alguns comentários negativos sobre a obra limiana: “exibição de maluquices”, “simpatia pelo pornográfico”, “monstruosidades contra a beleza e a moral, “corrupção dos costumes e dos gostos”, os quais foram publicados no jornal *A notícia*, em 1943.

[3] *A pintura em pânico* é construída a partir da concatenação de palavras e fotomontagens. No livro, as imagens criadas por Jorge de Lima não são meramente ilustrações dos versos, mas sim partes essenciais da obra. Elas revelam o processo criativo do autor que juntou palavras, figuras e pinturas para criar uma experiência artística multifacetada.

Jorge de Lima: Estética e Crítica

A crítica especializada em Jorge de Lima centrou suas pesquisas, ao longo dos anos, nos aspectos místicos, surrealistas ou regionais. Esquecendo, por vezes, da diversidade estilística do autor. O artista mencionado, longe de circunscrever a uma visão dogmática da literatura, perpassou por várias vertentes em sua vasta produção; afinal, Lima mostra-se modernista tanto em sua literatura multifacetada – na qual se encontra uma miríade de temáticas e formas – quanto por se aventurar em outros sistemas semióticos, a exemplo da pintura e da fotomontagem.

Em todas as mídias usadas pelo poeta, observa-se como o projeto estético encontra-se no limiar entre o novo e o que já havia sido produzido, inclusive por ele em obras anteriores. Exemplos disso são a presença da Bem-Amada[4] que emerge em *O Anjo* (1934), mas, de maneira semelhante, constrói-se em *A mulher Obscura (1939)*; como também na referência à simbologia cristã de *A túnica Inconsútil (1938)* que se complementa em *A pintura em pânico (1943)*, ainda que essa representação religiosa encontre sua revelia, no momento em Jorge de Lima concatena o imaginário inerente ao cristianismo com a mitologia pagã – aqui, tem-se outra face da obra limiana: o colocar de objetos em constante estado de tensão, justamente porque são contraditórios. De acordo com Fábio de Andrade:

> Em sua adesão ao Modernismo, a partir de Poemas (1927), vemos Jorge de Lima adotar procedimentos estilísticos novos, como o exemplar uso do verso livre. Mas mesmo a sua adesão ao modernismo, não o impede de manter sua relação estreita com os clássicos, principalmente com a herança portuguesa, já incorporada na cultura brasileira. (ANDRADE, 1997, p. 424).

A herança portuguesa é visualizada, sobretudo, em *Invenção de Orfeu* (1952), pois Jorge de Lima retoma, assim como define Merquior (1985), os versos camonianos – praticamente, copiando-os[5]. O mesmo Camões que é recuperado em outros períodos e autores da literatura brasileira, a exemplo dos poetas árcades ou barrocos, também emerge na estrutura da epopeia moderna limiana, no momento em que o escritor brasileiro insere os versos lusitanos em seus poemas. Em Lima, todavia, o uso dos versos épicos de Camões encontra-se em consonância

[4] A Bem-amada, símbolo do desejo das personagens, aparece de várias formas – e em diversas mulheres – nos romances de Jorge de Lima.

[5] A partir de reflexões recentes da Literatura Comparada em Coutinho (2014), pode-se afirmar que a maneira como Jorge de Lima retoma os versos de Camões não se trata de plágio, já que, ao mudar o contexto, muda-se também os efeitos de sentido, isto é, o objeto deslocado – de uma obra anterior – assume uma nova gama de significações, o que acontece justamente na obra do poeta alagoano.

com a projeto criativo do autor, levando em consideração que parte da colagem de elementos produzidos no passado, inseridos em um contexto diferente, passa a assumir novas funções – sentidos.

Nesse contexto, um elemento pouco discutido – mas que possibilita a diversidade estilística de Jorge de Lima – é a colagem. A *collage* pensada por Braque e Picasso no Cubismo europeu subsidia o processo criativo do alagoano em várias de suas obras[6], embora o artista enfatizado desdobre, em seu fazer artístico-literário, a premissa cubista, a maneira de justapor as imagens e as temáticas presentes nas fotomontagens de Jorge de Lima assumem sentidos semelhantes aos encontrados em outras produções suas. Em outras palavras, Lima retoma aspectos peculiares às vanguardas, absorvendo-os, e os transforma; embora esse gesto criativo seja mais evidente em *A pintura em pânico* não apenas pelo imiscuir de imagens em suas pinturas, mas também por justapor recortes e legendas, na produção de fotomontagens. Este tipo de criação imagética, portanto, consiste em colar elementos díspares, com o intuito de potencializar imagens poéticas, por vezes, oníricas. Para Annateresa Fabris:

> 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, conseqüência de uma imaginação que rompeu os limites impostos por uma razão demasiado estrita e restritiva. (FABRIS, 2002, p.150).

A fotomontagem limiana, nessa perspectiva, é oriunda tanto da colagem cubista quanto das possibilidades semânticas do Surrealismo, pelo traço imprevisível e irreverente da sua organização que se constrói no deslocar de figuras do seu estado primordial para a criação de uma imagem nova, fomentada pela tensão entre as gravuras antecedentes. À primeira vista, Jorge de Lima se utiliza do Automatismo Psíquico – técnica, a priori, desenvolvida pelos surrealistas que consistia na realização plena do inconsciente do artista, o qual, em seu processo criativo, libertava-se da aparente racionalidade – ao juntar recortes de figuras e jornais, quando, na verdade, há um esforço consciente para a catalisação imagética da obra, uma vez que a abertura para o inconsciente, em termos de fotomontagem, dá-se em duas perspectivas: o autor mistura as imagens aleatoriamente, na busca do insólito, dando a obra o traço da imprevisibilidade; o mesmo artista, após deixar fluir a junção das figuras, precisa ter criticidade para selecionar as combinações construídas, de modo que o "automático" revela-se,

[6] Pensamos a colagem, na linguagem de Jorge de Lima, em duas direções: A primeira parte justaposição de figuras na produção de fotomontagens; a segunda é percebida enquanto retorno de temáticas, formas e trechos de obras, principalmente em seus romances.

posteriormente, em um senso apurado de criação artística. Em outras palavras, a produção, aparentemente automática – no sentido de ser involuntária – é corolário de um esforço e aprimoramento da técnica limiana, o que se justifica na medida em que se compreende o jogo estabelecido entre as fotomontagens construídas e os versos/legendas.

Diferente das outras formas de arte decorrentes da Semana de Arte Moderna, a fotomontagem não teve muitos adeptos do Brasil e os poucos, conforme visto, foram rejeitados pela crítica especializada da época. Em oposição a essa premissa restritiva de construção artística, um dos pilares do modernismo – Mário de Andrade – chamou atenção para a proficuidade imagética limiana, ao estabelecer a fotomontagem como forma de expressão lírica: "Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica a fotomontagens, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras mostram". (ANDRADE, 1987, p. 20).

Nesse sentido, verifica-se como Jorge de Lima faz ressoar elementos presentes em obras com as quais teve acesso durante a disseminação artística promovida pelas vanguardas europeias. O exemplo mais conhecido é o de Marx Ernest, justamente porque os objetos pictóricos do alemão são recuperados por Jorge de Lima, na medida em que este trabalha tanto com o onírico quanto com a fragmentação, ou melhor, com a concatenação de figuras díspares – animais, pessoas, etc. – na sugestão de sentidos. Afinal, a fotomontagem, por ser uma forma moderna de poesia, possibilita uma rede de experimentações, da qual flui o estranhamento das imagens sugeridas, assim como a ruptura de padrões estéticos que ainda insistem em tentar suprimir o seu alcance, enquanto forma legítima de arte:

> Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens- não se trata descritivamente, nem com o calor de o ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. [...] a realidade desprendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as dentições- repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre belo e feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica- sentir, observar, transformar- é esta última que domina a poesia moderna. (FRIEDRICH, 1978, p. 16-17).

Com efeito, todas essas distinções elencadas por Hugo Friedrich podem ser contempladas em *A pintura em pânico*, no qual Jorge de Lima costura suas narrativas pictóricas – ou melhor, poéticas – na mistura de várias situações que perpassam o sujeito, de modo que, no livro, não há apenas a figura de um eu lírico expondo toda uma camada de subjetividade,

mas sim uma linguagem carregada de significação ao transformar figuras recortadas em novas formas de representação, potencializando sentidos. É por isso que, a princípio, a fotomontagem fomenta a sensação de estranhamento, como pode ser visto abaixo:

Figura 1: Será revelado nos últimos dias

(LIMA, 2010, p. 83)

A começar pelo verso da fotomontagem, há uma referência subjetiva à concepção religiosa do final dos tempos, na qual os delitos humanos serão jugados por uma entidade divina, o que dialoga, plenamente, com o traço religioso de Jorge de Lima, visto que os elementos simbólicos do catolicismo ajudam a compor o mosaico sugestivo de várias de suas obras. Na composição da figura, ademais, tem-se dois elementos basilares se retroalimentando: um homem com vestimentas formais atrelado a um carneiro. Para além de uma visão incipiente, percebe-se que, tensionados, os elementos justapostos constroem um sentido novo: o animal – que não é mais um animal – torna-se o órgão genital masculino, a sair da boca do ser humano, assim como os chifres do carneiro complementam a barba do sujeito. Ao pensar fotomontagem e legenda, infere-se como Jorge de Lima critica as aparências sociais, pois, os segredos carnais do sujeito serão conhecidos apenas no final dos tempos. Tal leitura se ratifica no livro cristão, quando Jesus afirma que "o que torna impuro o homem não é o que entra nele vindo de fora, mas o que sai do seu interior". (BÍBLIA, Marcos, 7, 14-15). O falo funciona, portanto, como uma metáfora dos desejos cedidos pelo humano, ao chamar atenção para as imoralidades[7] do ser e, mais do que isso, para as máscaras sociais.

Contudo, seria pueril circunscrever *A pintura em pânico* a um texto catequizador, visto que a obra parte do contrário: da subversão na forma e no conteúdo, ao perceber, inclusive, os

[7] A fotomontagem não critica a libertinagem humana, mas como as pessoas escondem seus desejos, sob aparência puritana.

entraves entre o eu e o divino. O misticismo da trilogia cristã de Jorge de Lima se transforma em uma visão insurgente diante das opressões oriundas do eterno. Nessa perspectiva, o livro mencionado constrói um cenário profícuo para várias narrativas e formas de compreender o sujeito do século XX, as quais, na absorção do onírico, encontram-se destituídas de linearidade, ao mesmo tempo em que o estilo fragmentado das fotomontagens aponta para a concepção fragmentada do indivíduo – e de um mundo – em decorrência dos conflitos bélicos do período: o mundo, assim como a fotomontagem, está estilhaçado.

O próprio autor ratifica essa ideia no romance *Guerra dentro do Beco*[8]*(1950)*, que foi escrito no mesmo período em que Lima produzia as fotomontagens: "nós somos uns seres incompletos, pois o século passado fragmentou furiosamente a pessoa humana. Veja lá: simbolicamente até na pintura com o cubismo a figura ficou deformada, multiplicada, espedaçada". (LIMA, 1997, p. 47). Para além da discussão metalinguística, recorrente tanto na prosa quanto na poesia limiana, esse esmiuçar do sujeito mencionado por uma das personagens da narrativa é recobrado em outras obras de Jorge de Lima, a exemplo do poema *Os mutilados*, inserido em *A túnica Inconsútil*:

> Os mutilados são muitos,
> São muitos os que perderam
> Os membros, os que perderam
> Os olhos, os que deixaram
> A pele inteira nas mãos
> Dos inimigos de Cristo.
> São inúmeros os que
> Decapitados, sem pés,
> Sem mãos viram, caminharam,
> Apontaram o caminho
> E partiram para Deus.
> São os mutilados
> os que não mataram os irmãos
> nem vieram de guerrear,
> e renasceram inteiros
> na luz, pela luz do mundo.
> A reconstituição já
> Entregou a cada um
> A mão decepada, o pé
> Destituído pela tocha,
> E a visão já renasceu[..]
> (LIMA, 2006, p. 172).

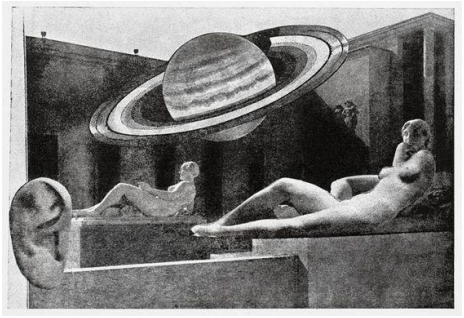
[8] Embora tenha sido escrito no início da década de 1940, a publicação do livro somente aconteceu em 1950, após a publicação de *A pintura em pânico* (1943).

O fragmento do poema acima, atrelado à visão espiritualista de Jorge de Lima, aborda a questão da mutilação humana, cuja gênese se encontra em contextos de indiferença e belicosidade. No caso do texto, a fragmentação do sujeito por terceiros possui uma concepção salvífica: o eu lírico refere-se aos mártires, aos cristãos que tiveram suas vidas aniquiladas de diversas maneiras. A imagem da recompensa divina em um ideal de transcendência após o martírio não apaga, em contrapartida, as causas das mortes violentas representadas no poema. Sem olvidar que os indivíduos estilhaçados dialogam com as inúmeras vítimas dos embates ocorridos no século XX. "Os mutilados são muitos"; encontram-se nas diversas realidades por onde perpassam os sujeitos na modernidade, como pode ser percebido no excerto abaixo, extraído do romance *Guerra dentro do beco (1950)*, de Jorge de Lima:

> Mas onde estava a guerra, onde estava toda aquela carne para se dilacerar, para se moer? Onde estava a guerra? Com o fuzilamento dos reféns, dos enfermos e das crianças nas cidades abertas, com a destruição das grandes massas humanas, pelas grandes máquinas, calculadas cientificamente para subverter cidades da noite para o dia, onde estava a guerra? Oh! Se esta guerra, em vez de aguçar seus dentes de lobo, tivesse pelo menos o dom de reconciliar o homem com o fantasma da morte ou com a realidade do mal, que imensa paz não seria a vida? A vida! E nós seríamos os seus tranquilos heróis! (LIMA, 1997, p. 146-147).

A presença da modernidade, construída nas imagens das máquinas a destruir os seres humanos encontra-se em discrepância, portanto, à concepção futurista – nas ideias de Marinetti – de que era necessária uma busca desenfreada pelos avanços tecnológicos, haja vista que a cientificidade, quando usada de modo bélico, dirime a vida de inúmeros seres humanos, acarretando na ausência da paz, de uma paz nunca recebida plenamente:

Figura 2: "Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário".

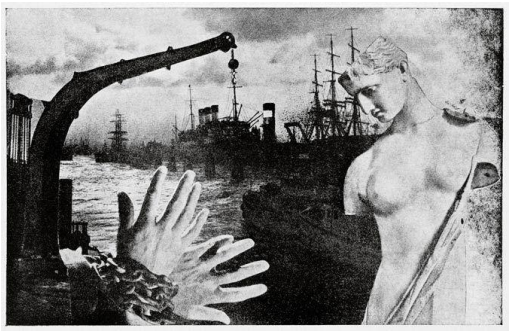


(LIMA, 2010, p. 75).

O verbo desejar, conjugado no pretérito imperfeito, aponta para a perda de expectativas de que a paz fosse alcançada de fato; o uso do plural, na mesma direção, sugere que o desejo de paz na humanidade, existente no foro íntimo de inúmeras pessoas, soçobrou diante do dia a dia, de um tempo nefasto. Apenas o astro saturno[9] – símbolo da melancolia – é encontrado agindo sobre a humanidade. Ao coalescer verso e fotomontagem, vê-se como a ausência de paz, decorrente dos conflitos que permearam a existência humana, desencadeia a condição melancólica do sujeito lírico – entendido, aqui, como a própria linguagem da fotomontagem.

Em uma sociedade mutilada, desse modo, qual seria o papel da arte ou da literatura? Poderia a poesia combater as ações intempestivas da humanidade? Em *A pintura em pânico*, essas indagações são tensionadas na fotomontagem: *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*:

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



(LIMA, 2010, p. 61)

No primeiro plano da fotomontagem, observa-se a figura de uma escultura, despida, sem os membros superiores, como se indicasse a impossibilidade de produzir uma ação; o que se complementa na imagem das mãos acorrentadas, sugerindo a queda – e também impotência daquele que está no outro lado. É interessante compreender o jogo paradoxal criado por meio dessas duas figuras – escultura e mãos – pois elas se retroalimentam; o que falta no objeto escultórico, tem-se no humano. Ao situar a fotomontagem com seu verso, depreende-se que, analogicamente, a escultura personifica a poesia, inclusive porque o gênero lírico – assim como o formato do monumento – encontra suas primeiras organizações na Grécia antiga, daí verifica-se como Jorge de Lima atualiza a simbologia grega, inserindo-a em um contexto demasiado diferente do qual se tem origem, isto é, o clássico passa a roupagem da lírica moderna.

[9] "A melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução". (SCLIAR, 2003, p. 74).

Ainda assim, não é a poesia que tem abandonado o ser humano, mesmo que isso aparente à primeira vista; é o sujeito, guiado pelos avanços científicos da modernidade, que a tem ignorado, levando em consideração que a existência da poesia depende do ato criativo do indivíduo. Na pintura analisada, trata-se, então, de uma poesia "que evade na irrealidade de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal" (FRIEDRICH, 1978, p. 57). A fotomontagem de Lima, ao reverberar um mundo apegado às vociferações da ciência, evidencia, em sua própria estrutura, os traços de uma ótica moderna, a qual se desdobra em uma realidade a ser enfrentada ou contemplada, no momento em que os avanços se contrapõem à maneira como o sujeito se enxerga diante do mundo: "Mil braços, mil martelos, mil pás percutiam pedras, tijolos, blocos de cimento, ferros, louças, e a música bárbara se elevava pelos ares. Tudo eram teclas, cordas tensas de um imenso instrumento inédito que o progresso inventara para exprimir suas brutas vozes" (LIMA, 1998, p. 68).

O fragmento acima, inserido na novela *O Anjo*, de Jorge de Lima, ratifica essa ideia de disparidade entre o sujeito e o progresso oriundo da modernidade. No texto, o personagem Herói acometido por um período de extrema melancolia – que se espelhará em sua tentativa de suicídio – contempla, em dissonância ao seu estado interior, a força avassaladora do maquinário. E, mais uma vez, a referência ao Futurismo, na dinâmica das máquinas (do trabalho veloz) distancia de uma possível filiação de Lima ao movimento fascista, pois é justamente o futuro que oprime o cerne do sujeito em suas obras.

Além disso, *O Anjo*, ao usar elementos da linguagem religiosa, constrói a imagem do sujeito decaído, assim como em outras produções de Jorge de Lima. A queda de Lúcifer – ou de Adão e Eva – se metaforiza com a do indivíduo incapaz de lidar com a sua existência e com os desafios postos à sua frente. De acordo com Cereja:

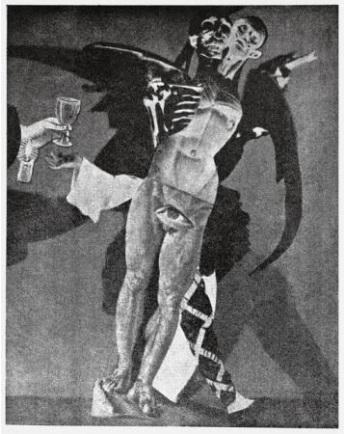
> A queda constitui um dos eixos centrais da configuração religiosa da prosa de Jorge de Lima. O tema aparece sob múltiplos aspectos, desde uma queda pessoal do protagonista até a noção de queda coletiva (a queda social do homem), e ainda a sugestão ou a menção direta à queda edênica. (CEREJA, 2002, p.101).

Nesse sentido, a referência a queda, além de pertencer ao imaginário literário de Jorge de Lima, ajuda a pensar em como a vida do personagem encontra-se arruinada, tornando-se um decaído em sentido alegórico, geralmente usado pelo artista em suas obras. Na novela supracitada, o personagem Herói, por exemplo, isola-se do mundo após o fracasso da exposição,

ao mesmo tempo em que não se sente pertencente ao desenvolvimento científico; por essa razão, é conduzido ao interior, à condição melancólica. Os dissabores do protagonista granjeiam forma em sua decadência. Ao se envolver com jogos, torna-se alcoólatra, aparta-se do único amigo: o Anjo, e se joga do apartamento, em uma tentativa frustrada de suicídio. Herói, ao se sentir indiferente à sua própria vida, entrega-se a um estágio de extrema consternação.

E, à medida em que se afasta do seu anjo (amigo), aproxima-se da morte, cujo resultado é tanto o apego – esperança de livrar-se das agruras da vida – quanto o medo de uma futura condenação eterna: "a minha vida não me pertence. Eu não posso me matar. Tenho que dar contas a Ele de tudo, de todos os meus atos. A Ele, que eu não conheço e nada me prova que exista. Tenho que me libertar desse medo matando-me. Serei livre – independente, serei nada". (LIMA, 1998, p. 49-50). O fragmento acima expõe a angústia vivenciada pelo protagonista da novela durante a sua decadência melancólica, que se desdobra na antítese: o anseio de partir e o medo da danação eterna, o que dialoga, plenamente, em termos de sentido, com a fotomontagem: *Eis o cálice de fel*, de Jorge de Lima, uma vez que esta sugere uma factível condenação do sujeito:

Figura 4: Eis o cálice do fel



(LIMA, 2010, p. 113)

A colagem limiana justapõe elementos, aparentemente desconexos, para criar uma atmosfera onírica, na qual, por meio das referências ao religioso, constrói-se o cenário de condenação da figura central. O cálice do sangue de Cristo, oferecido como elemento salvífico da alma, é entregue a um ser já condenado, seja pela sombra taciturna ao fundo seja pela entidade cadavérica a segurar aquele que se inclina e não possui mãos para resistir às suas vontades. Assim, o braço de túnica branca colado para receber o sacramento deixa de ser o do

indivíduo condenado, ou melhor, o que aparenta ser a salvação, na verdade é reflexo da condenação divina. Por essa razão, "eis o cálice de fel" parodia a frase da missa: eis o mistério da fé, haja vista que, ao vivenciar à revelia aos dogmas cristãos, o sujeito passa a não se enquadrar nas estruturas religiosas, as quais se tornam amargas.

Considerações finais

Jorge de Lima, inserido na Segunda Geração do Modernismo, é um autor multifacetado e, por essa razão, transitou por diversas manifestações artísticas com a mesma proficuidade, ainda que a poesia – manifestada por meio de palavras – tenha se sobressaído em detrimento das outras manifestações do seu processo criativo. O autor mencionado mostra-se relevante, por conseguir reunir vários aspectos inerentes às artes modernistas, a exemplo do desejo de renovação e da concatenação das linguagens no diálogo com as vanguardas europeias, ao mesmo tempo em que se percebe uma recorrência de temas em sua literatura, mesmo com a mudança de mídias utilizadas ao longo do seu itinerário criativo. A obra de Jorge de Lima ressoa, destarte, o desejo antropófago oswaldiano, justamente porque é construída na intersecção entre as artes europeias e o caráter experimental do poeta, na medida em que as absorvia, transformando-as durante o aprimoramento do seu fazer artístico, como no caso das fotomontagens.

Apesar de parecerem estranhas devido ao caráter fragmentado de sua produção, as fotomontagens limianas são exemplos de catalisação imagética, pelo traço sugestivo fomentado na justaposição das imagens. A criação imagética, geralmente associada à concepção tradicional da poesia, encontra uma dimensão moderna em *A pintura em pânico* na medida em que esse livro faz ressoar o anseio de liberdade criativa presente desde a Semana de Arte Moderna. Nesse contexto, a arte limiana é atravessada por uma miríade de estilos e temáticas, embora sua interseccionalidade seja pouco discutida pela crítica literária no Brasil, pois, mesmo com o certo reconhecimento em relação à produção de Jorge de Lima, o fotomontagista ainda continua distante dos centros de discussão e, por conseguinte, lembram-se, vagamente, da heterogeneidade de sua literatura. Esse trabalho, ao compreender a obra de Lima na fronteira do diálogo, evidencia como sua obra possui pontos de contato significativos, a partir dos quais se ligam prosa, poesia e pintura – fotomontagem.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*: A lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: EDUSP, 1997.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: PAULINO, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito:* fotomontagens de Jorge de Lima. São Paulo: IEB/USP, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 221.ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1959, (impressão 2013). 1632p.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas:* Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CEREJA, William. *A queda ou o salto para o alto:* o religioso na ficção de Jorge de Lima. Teresa, n. 3, p. 97-125, 2002.

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

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, (55), p. 143-151, 2002. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35154 Acesso em: 27 fev. 2024.

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

LIMA, Jorge de. *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

LIMA, Jorge de. *Guerra dentro do Beco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores da escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCLIAR, Moacyr. *Saturnos nos trópicos:* a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em: 27/03/2024.

Aceito em: 30/10/2024.