

## JORGE DE LIMA E MAX ERNST: APROXIMAÇÕES

Priscila Sacchettin<sup>1</sup>

Nesta comunicação pretendo apresentar e debater alguns pontos de contato entre as produções visuais de Jorge de Lima (1893 – 1953) e Max Ernst (1891 – 1976), partindo do fato de que ambos os artistas, cada um em seu contexto, dedicaram-se à fotomontagem. Meu intuito é compreender melhor como e em que medida Lima apropriou-se das pesquisas poéticas e técnicas do artista alemão.

Algumas das pranchas de *A Pintura em Pânico* (1943), livro que reúne as fotomontagens de Jorge de Lima, revelam um parentesco com a colagem de derivação surrealista, principalmente aquela criada por Ernst (figs. 01 e 02). Nos dois casos – Lima e Ernst – observamos a criação de espaços oníricos, onde personagens insólitos figuram em alegorias cifradas, infensas a qualquer tentativa de decodificação inequívoca.

A referência a Ernst é evidente em várias das imagens de *A Pintura em Pânico*. Além disso, ela é explicitada por Murilo Mendes que, no prefácio, aponta a série *La Femme 100 Têtes* (1929) como motivadora das montagens ali reunidas:

“O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí. O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho.”<sup>2</sup>

Outro trabalho do artista alemão, *Une Semaine de Bonté* (1934), emerge como mais uma obra que pode ser considerada como referência para as experiências plásticas de Jorge de Lima. Desse modo, pensando num quadro temporal, as publicações de Ernst poderiam ser situadas no interior do período de concepção e fatura das imagens do poeta brasileiro, tendo em mente que este trabalhava nas fotomontagens desde pelo menos 1938 até 1943, data da publicação do álbum que as reúne.

### Colagens como poemas visuais

O interesse de Ernst pela colagem remonta a 1920, quando, ainda no contexto do grupo dadaísta de Colônia, ele e Hans Arp realizaram em parceria a série *FaTaGaGa*. Data igualmente do início da década de

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte no IFCH-Unicamp, bolsista CNPq.

<sup>2</sup> MENDES, 1943, s.p.

20 a pareceria de Ernst com o poeta Paul Éluard. Nos livros *Répétitions* (Paris, 1922) e *Les Malheurs des immortels* (Paris, 1922), poemas e fotomontagens são dispostos lado a lado (fig. 03).

Algo semelhante se passa no caso de Jorge de Lima que, em 1937, realiza uma fotomontagem que será a capa do livro de poemas da autoria de Murilo Mendes, livro este intitulado *A Poesia em Pânico*. Essa imagem será posteriormente incluída no volume de fotomontagens de Lima, com título idêntico ao do livro (fig. 04).

A relação entre fotomontagem e poesia está claramente sinalizada na obra de Max Ernst. A penúltima sessão de *Une Semaine de Bonté*, por exemplo, tem como subtítulo *Três poemas visíveis*, e compreende doze colagens acompanhadas de excertos de Paul Éluard e André Breton. Podemos supor que Ernst entendia a fotomontagem enquanto relacionada à criação literária de maneira mais ampla, pois, além do exemplo acima, seus três livros de colagens são chamados de romances-colagem (*roman-collages*).

Não é por acaso que Jorge de Lima, em entrevista a *O Cruzeiro*, faz uma associação análoga, entre fotomontagem (que ele chama de fotografia) e poesia, ao mesmo tempo em que se refere a Ernst:

“O criador disso, desse gênero de fotografias é Max Ernst, uma das figuras mais conhecidas do supra-realismo na Alemanha. O que ele pretendeu criar foi uma arte que fosse assim como uma espécie de intermediária entre o cinema e a pintura. Se o conseguiu ainda é coisa para se ver. Em todo caso criou uma admirável forma de expressão.

Vocês vejam: *cada fotografia dessas vale um poema, não vale?* Pois é a intenção de Max Ernst. Com diversos elementos que isolados nada significam, produzir um conjunto que tem o dom de provocar uma sensação poética. (...) Max Ernst já reuniu suas fotografias em mais de um livro, todos de sucesso.”<sup>3</sup>

O poeta alagoano, no entanto, não deixa de indicar uma nota dissonante entre suas imagens e aquelas do artista surrealista:

“(…) Ernst e seus seguidores chamam isso de gravuras supra-realistas. Eu fiz fotografias com uma direção lírica e romântica. Como faço isso? Ora, muito simplesmente: pego uma porção de objetos, de coisas, de ideias, uma revista, um jornal, uma escultura, elementos que isolados não têm a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema.”<sup>4</sup>

No entanto, ao folhear *A Pintura em Pânico*, nos deparamos com uma disposição sequencial das imagens. Além disso, ainda que em poucos casos, há figuras que aparecem em mais de uma fotomontagem. Somos levados a perguntar se seria possível identificar ali uma sequência narrativa, ainda que cifrada. Ana Maria Paulino, em seu texto sobre Jorge de Lima, coloca a questão nos seguintes termos: “Diante dos muitos

<sup>3</sup> AMARAL, s.p. Grifo meu.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*.

caminhos que atraem a análise, surgirão sempre interrogações, muitas talvez sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada sequência, compor uma narrativa surrealista”<sup>5</sup>.

O cotejo com as fotomontagens de Ernst será útil para pensarmos essa questão. Partiremos da pergunta sobre que espécie de narrativa estrutura seus três *roman-collages*: *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Em seu texto *Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima*, Teodoro Rennó observa que a organização em capítulos consecutivos, que estrutura os três livros citados acima, é indício de uma sequência narrativa, ainda que reduzida ao mínimo:

*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* traz como introdução uma breve narrativa que fornece indicações gerais sobre estória e personagens. O leitor vê-se diante de uma paródia da biografia de Santa Teresinha (Thérèse de Lisieux). Os quatro capítulos que compõem o volume organizam tematicamente as fotomontagens e estão numerados em sequência, cada um com título próprio (“I- *La ténébreuse*”, “II- *La chevelure*”, “III- *Le couteau*”, “IV- *Le céleste fiancé*”). Todas as imagens são acompanhadas de “legendas que, mais ou menos longas, se encadeiam como frases ou episódios de uma bem visível sintaxe narrativa”<sup>6</sup>.

A edição original de *Une semaine de bonté* foi publicada separadamente em cadernos de fotomontagens, organizados por eixos temáticos, compostos por um dia da semana, um elemento da natureza e uma figura exemplar. Assim temos, por exemplo, o caderno *Domingo – Lama – O leão de Belfort*, ou ainda *Quarta-feira – Sangue – Édipo*. Cada bloco possui ao menos uma epígrafe, tematicamente afim. Em *Une semaine*, no entanto, as fotomontagens não possuem legendas e “parecem constituir situações – mas não necessariamente sequenciadas em narrativa – que concretizam em imagem o dia da semana, o elemento e o exemplo”<sup>7</sup>.

Já *La femme 100 têtes* é composta por nove capítulos numerados em sequência, sendo porém impossível identificar títulos ou temas definidos. Todas as fotomontagens são legendadas, e algumas delas formam conjuntos, uma vez que suas legendas são partes de uma mesma frase. O livro conta com algumas personagens recorrentes, como “A mulher Cem Cabeças” ou “Loplop a andorinha”. Mesmo assim, no entanto, “é muito difícil, após “lido” o livro, reconstituir a “estória” que foi contada ou mesmo afirmar sem hesitações que houvesse uma “estória” central enfeixando várias”<sup>8</sup>.

Diversamente do que encontramos nos livros de Max Ernst, não há, em *A Pintura em Pânico*, capítulos sequenciados. Como Rennó observa, existe apenas um bloco narrativo mínimo: a segunda e a terceira fotomontagens estão conectadas pelas legendas que, juntas, formam uma frase (*E entre o mar e as*

<sup>5</sup> PAULINO, p. 48.

<sup>6</sup> RENNÓ, p. 55.

<sup>7</sup> Idem, p. 56.

<sup>8</sup> Idem, ibidem.

*nuvens foram surgindo as primeiras formas / e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)*). Mesmo sendo possível associar tematicamente algumas fotomontagens, não existe qualquer baliza formal que estruture os conjuntos presumidos. A figura anatômica que aparece em mais de uma fotomontagem não chega a constituir um personagem. A ausência de numeração nas páginas reforça a ideia de que não há uma sequência narrativa.

Pensamos que imaginar uma estória, mesmo desconexa, seria neste caso trair a natureza do material que se apresenta antes como uma coleção de fotomontagens legendadas onde cada qual constitui uma totalidade e guarda, portanto, sua autonomia. (...) Se o que unifica a coleção é apenas um estilo reconhecível de montar e legendar, este livro de fotomontagens funciona como um livro de poemas autônomos em que se reconhece, porém, uma autoria única através da maneira de compor. A absoluta autonomia destas fotomontagens permite, assim, pensar na inexistência de uma ordem necessária de leitura.<sup>9</sup>

Assim reencontramos a ideia, expressa por Lima na entrevista a *O Cruzeiro*, de que cada fotomontagem equivale a um poema, e a “leitura” de *A Pintura em Pânico* seria muito mais compatível com o modo de ler poesia, do que com a leitura de um romance, por exemplo (como parece ser o caso dos livros de fotomontagens de Ernst).

### **Surrealismo, combinatória e estranhamento.**

As possibilidades de leitura e combinação das imagens de *A Pintura em Pânico* variam ao infinito. Encontramos aqui um ponto de contato entre a engenhosidade imagética de Jorge de Lima e o surrealismo, a corrente artística que mais longe levou a proposta de trabalhar com a combinatória de imagens díspares, a ponto de eleger tal princípio como um dos pilares de sua poética, e tomá-lo como definição mesma da beleza. A célebre frase de Lautréamont – “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” – servirá como guia e chave de interpretação para as imagens insólitas produzidas pelo surrealismo (tanto na literatura quanto nas artes visuais), e emerge também como gatilho da visualidade delirante cuidadosamente construída por Lima. Dessa maneira, adentramos um pouco melhor o universo imagético do poeta alagoano a partir das definições de colagem oferecidas por Ernst:

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>10</sup>

(...) a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não

---

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>10</sup> ERNST, p. 262.

pertinente (...) ou, para usar um termo mais curto, a cultura dos efeitos de um estranhamento sistemático segundo a tese de André Breton: “A surrealidade será aliás função de nossa vontade de estranhamento em relação a tudo”<sup>11</sup>.

No contexto da história da arte, esse efeito de “estranhamento” (*dépaysement*), a sensação de ver o mundo pela primeira vez ou de não reconhecer o mundo até então experimentado, evoca o clima enigmático das pinturas do primeiro De Chirico, referência assumida tanto por Ernst como por Jorge de Lima (fig. 05).

Louis Aragon definia a colagem como um processo poético que, tendo como ponto de partida o desvio de um objeto de seu sentido convencional, lograria despertá-lo numa nova realidade. A perturbação da função normal de um objeto produziria o “maravilhoso”, entendido como recusa de uma determinada realidade para que uma nova realidade pudesse vir à tona, liberada por essa mesma recusa.<sup>12</sup> André Breton, por sua vez, comentando a produção de Ernst, resume o sentido do que considera uma “proposta de organização absolutamente virgem”: “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 de realidade, mas sem deixar de ter consequências no plano do real”<sup>13</sup>.

Para a sensibilidade e a profissão de fé surrealistas, foi fundamental a ideia de, através do estranhamento, restaurar a uma cultura brutalmente desiludida a disponibilidade e a avidez do recém-nascido ou, mais precisamente, do recém-*renascido*. Uma referência principal era Baudelaire, que descrevera o paradigma do “pintor da vida moderna” como uma combinação do convalescente e da criança.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> ERNST, 253 – 254.

<sup>12</sup> FABRIS, p. 146.

<sup>13</sup> Apud FABRIS, p. 146.

<sup>14</sup> Storr, 55.



**Figura 01** - Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934.



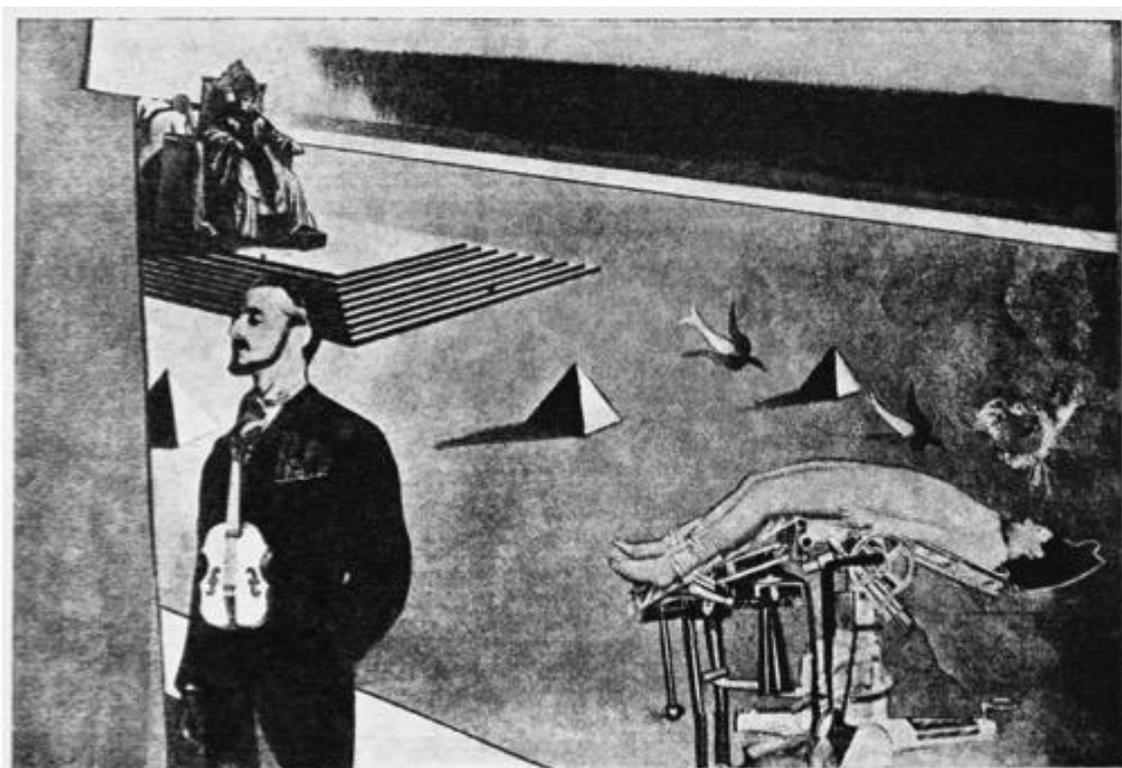
**Figura 02** - Jorge de Lima, “Tudo se levitando: esta felicidade não era impossível”. In *A pintura em pânico*, 1943.



**Figura 03** - Max Ernst e Paul Éluard. *Répétitions*. Paris, 1922.



**Figura 04** - Murilo Mendes, *A Poesia em Pânico*, 1937. Capa de Jorge de Lima.



**Figura 05** - Jorge de Lima, “A poesia abandona a ciência a sua própria sorte”. In *A pintura em pânico*, 1943.

### Referências Bibliográficas

AMARAL Jr., Amadeu. “Jorge de Lima – photographo supra-realista”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, s.p. 09 jul. 1938.

ERNST, Max. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.

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

LIMA, Jorge. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

MENDES, Murilo. “Nota Liminar”. In: LIMA, Jorge, *A Pintura em Pânico*, s.p.

PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1987. Jorge de Lima: a re-velação da imagem, p. 41-48.

RENNÓ, Teodoro. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, pp. 53 – 73, 2003/2004.

STORR, Robert. “Past Imperfect, Present Conditional”. In: SPIES, Werner; REWALD, Sabine. *Max Ernst: a retrospective*. New York: Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, c2005, pp. 51 – 66.