

# A PINTURA EM PÂNICO: O FOTOLIVRO DE LITERATURA SURREALIZANTE DE JORGE DE LIMA

**Ana Luiza Fernandes\***

 <https://orcid.org/0000-0003-3598-2916>

**João Queiroz\*\***

 <https://orcid.org/0000-0001-6978-4446>

**Como citar este artigo:** FERNANDES, A. L.; QUEIROZ, J. *A pintura em pânico: o fotolivro de literatura surrealizante de Jorge de Lima*. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16350>.

**Submissão:** 5 de agosto de 2023. **Aceite:** 24 de outubro de 2023.

**Resumo:** Neste artigo, examinamos o livro *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, um fotolivro de literatura de “impulso surrealizante”, impresso na Tipografia Luso-Brasileira, em 1943. Exemplo surpreendente de literatura expandida, trata-se, no núcleo da segunda fase do modernismo brasileiro, de nossa primeira experimentação baseada na fotomontagem. Desprezada pela historiografia e pela crítica, sua estrutura e suas implicações seguem mal analisadas até hoje. Tal negligência parece resultar de um menosprezo relacionado à experimentação com o fotolivro de literatura, uma suposição confirmada por muitas fortunhas críticas. Exploramos, introdutoriamente, a estrutura intermidiática, seus tipos e subtipos classificatórios, fragmentária e surrealista da obra, a invenção e alguns atributos da fotomontagem, a influência de Max Ernst sobre Jorge de Lima, e analisamos a relação texto-fotomontagem em diversos dísticos.

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. *E-mail:* analuizadagama@gmail.com

\*\* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. *E-mail:* queirozj@gmail.com



**Palavras-chave:** *A pintura em pânico*. Fotomontagem. Fotolivro de literatura. Jorge de Lima. Surrealismo.

## JORGE DE LIMA

■ Jorge de Lima é um autor de difícil definição. Com frequência, fala-se de um “múltiplo” Jorge de Lima – “artista de múltiplas dimensões, a social, a religiosa, a onírica” (Bosi, 2015, p. 349). Com Murilo Mendes, Jorge de Lima, “sonetista neoparnasiano e princípio dos poetas de Alagoas” (Bosi, 2015, p. 349), projetou “restaurar a poesia em Cristo” (Bosi, 2015, p. 348). Mas a sua versão mais religiosamente orientada é “contraditória” e “surrealista” – “o cristianismo de Jorge de Lima é caótico e contraditório, visionário e alucinado, surrealista: e afunda as suas raízes numa Bíblia remeditada e revivida em primeira pessoa, como história exemplar da humanidade, floresta de símbolos” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 546). Tais propriedades, combinadas, transformam sua poesia religiosa num exemplo inclassificável de poesia.

Para Bosi (2015, p. 349), trata-se de um poeta “organicamente lírico, isto é, enraizado na própria afetividade”. Ele pode, a um só tempo, ser considerado um poeta “canhestro”, de exacerbado conservadorismo, associado ao parnaso-academicismo mais dedicado de uma época, e, de outro, alinhar-se a experimentações pouco convencionais, e praticadas no núcleo da segunda fase do modernismo brasileiro – “defendia-se com o argumento de que em todas as modalidades de experiências artísticas buscava sempre outras formas de fazer poesia: ‘o que eu não quero é me repetir’” (Rodrigues, 2010, p. 7). Para Rodrigues (2010, p. 7), trata-se de “um temperamento inquieto e uma vocação para o experimentalismo [que nos apresenta uma] produção híbrida e multifacetada, lançando difíceis desafios à análise crítica que busca descobrir um sentido de unidade, ou de continuidade e coerência estilística em sua obra”. Segundo Stegagno-Picchio (2004, p. 544), Lima é autor de uma das

*[...] obras mais complexas de toda a poesia moderna, e não só brasileira, na qual o regional e o universal, o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o trivial e o sublime, estão tão intimamente ligados de forma a tornar banal qualquer juízo analítico baseado no particular, no aspecto, no gênero literário, no nível estilístico.*

Atento a essa multiplicidade, Schwartz (2013), para se referir a Jorge de Lima e a seus contemporâneos, Ismael Nery, Cicero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho, sugere a expressão “impulso surrealizante”. Para Schwartz (2013, p. 50), esses artistas não foram surrealistas, mas artistas de “impulsos surrealizantes”, já que nenhum deles “foi exclusivamente surrealista, em absoluto. A maior parte passou pela experiência parisiense dos anos 1920, e a produção pictórica está marcada por várias fases, nas quais o surrealismo nunca é exclusivo”. Para Bosi (2015, p. 349), Jorge de Lima “ensaíou, algo canhestramente aliás, o romance surrealista e, com maior felicidade, a pintura de inspiração onírica e a fotomontagem voltada para o realismo mágico”. O desenvolvimento de sua obra, “sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético” (Bosi, 2015, p. 349), inclui um experimento surpreendente, híbrido ou intermidiático, ainda mal analisado, de fotolivro de literatura baseado na

fotomontagem – *A pintura em pânico*. Sua importância não deveria, como tem sido, ser subestimada – “a despeito da despretensão do seu criador tornou-se a primeira obra do gênero realizada no Brasil” (Rodrigues, 2010, p. 9-10).

Jorge de Lima “foi o primeiro artista brasileiro a se dedicar à pesquisa das possibilidades únicas oferecidas pelo novo gênero de arte que então surgia na Europa – a fotomontagem” (Rodrigues, 2010, p. 8). Ele e o também poeta e amigo Murilo Mendes iniciaram, na década de 1930, diversos experimentos com esse “novo gênero” no Brasil.

*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. O anti-técnico abandonava o técnico* (Mendes, 2010).

*A pintura em pânico*, como sugere Schwartz (2013), integra um conjunto de “impulsos surrealizantes” baseado na fotomontagem. Desprezada pela historiografia, trata-se de uma experimentação intermidiática, cujas implicações seguem mal analisadas, até hoje, em nosso pequeno acervo de obras literárias híbridas e expandidas. Se tal negligência resulta de certo menosprezo relacionando à experimentação fotográfica, essa suposição parece confirmada por muitas abordagens. Em *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 547), a palavra “fotografia” aparece apenas em duas ocasiões, em uma delas para tratar de um Jorge de Lima “menor” – “o outro Jorge de Lima, o narrador, o ensaísta e o biógrafo, mas também o poeta e o fotógrafo de incríveis e moderníssimas fotomontagens surrealistas, é amplamente superado pelo Jorge de Lima poeta [...]”. Também é o que encontramos em *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré (1982, p. 549), ainda mais geral, sobre uma literatura “empobrecida” quando mais próxima da fotografia – “De tudo tratando de forma objetiva, quase naturalista, aproximando-se da reprodução fotográfica e por isso mesmo empobrecida enquanto arte”.

## A FOTOGRAFIA NO MODERNISMO E A FOTOMONTAGEM

Não deve ser por outra razão – menosprezo relacionado à experimentação fotográfica – que sabemos ainda tão pouco sobre as experiências fotográficas dos modernistas brasileiros. Esse fenômeno foi aparentemente sufocado por sua “corrente hegemônica” que, interessada em criar um imaginário brasileiro, não permitiu o uso de “modalidades artísticas [até então] não consagradas” (Chiarelli, 2003, p. 67). Chiarelli (2003, p. 67) entende por “corrente hegemônica” do modernismo brasileiro

*[...] aquela que, encabeçada por Mário de Andrade no terreno da crítica de arte, constituiu um projeto para a produção visual brasileira, projeto este aceito e levado adiante por intelectuais, artistas plásticos e arquitetos, obtendo o apoio do governo federal, entre a década de 1930 e a seguinte.*

No campo das artes visuais, a corrente hegemônica do modernismo visou constituir um imaginário nacional, pautado na glorificação do homem brasileiro. Essa tomada de posição de caráter ético e político imediatamente determinou um posicionamento estético que alijou do debate artístico local duas questões

que marcaram as vanguardas europeias do inicio do século XX, retirando do modernismo brasileiro a possibilidade de ser estudado como um simples desdobraamento destas aqui abaixo do Equador. Em primeiro lugar, a necessidade de constituição de um imaginário nacional, em que o “homem brasileiro” fosse o protagonista, deixou imediatamente de lado toda possibilidade de ser desenvolvida no país qualquer poética que se desprendesse da necessidade de figurar esse “homem brasileiro” sempre de maneira positiva. Em segundo lugar, nessa opção de criar tal imaginário brasileiro, não cabia o uso de modalidades artísticas ainda não consagradas (Chiarelli, 2003, p. 67).

Ainda segundo Chiarelli (2003, p. 67), para o artista ser “autorizado” por um suposto modernismo hegemônico, “era necessário que ele, além de enaltecer a paisagem humana brasileira dentro de moldes ‘aceitáveis’ de deformação expressiva, se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura”. Ainda de acordo com Chiarelli (2003, p. 67), tal posicionamento, que retirou das possibilidades artísticas “o uso de modalidades artísticas ainda não consagradas”, teve um “caráter [especialmente] ético e político” e viu constituir “um imaginário nacional, pautado na glorificação do homem brasileiro”. A “modalidade pouco consagrada” também não interessou nossos principais críticos e historiadores da arte e da literatura:

*[...] fica bastante difícil saber se, de fato, houve algum tipo de produção mais consistente neste campo, ou se o uso da fotografia pelos protagonistas do modernismo não passou de mera atividade de lazer, sem maiores consequências no campo de suas preocupações estéticas* (Chiarelli, 2003, p. 69).

Em diversas manifestações artísticas posteriores à Semana de 1922, a fotografia manterá uma presença nula ou inexpressiva. Situação que apresentará sinais de alteração significativa apenas no segundo pós-guerra. Em 1937, tentando alterar esse quadro, Benedito Duarte, no artigo “O Salão de Maio e a photographia”, reivindica a participação de fotógrafos no evento. Duarte, no entanto, não desenvolve propriamente uma argumentação em torno do valor artístico do meio. Pelo contrário, o texto evidencia uma atitude estratégica que procura estimular o interesse pela fotografia. O quadro de aversão e desinformação quanto à fotografia é o foco do artigo. Nem por isso o Salão, em nenhuma das três edições, aceitaria essa participação. Idealizado por Quirino da Silva, a quem se reuniria no primeiro momento o crítico Geraldo Ferraz e, por fim, em 1939, Flávio de Carvalho, o Salão procurava divulgar, como promoções anteriores, a produção de “arte moderna” (Camargo, 1992, p. 47).

Entre os artistas e escritores modernistas, Mário de Andrade é um dos primeiros a se interessar pela fotografia. Mário, que começa a fotografar a partir de 1923, tem “a produção fotográfica mais conhecida do grupo” (Chiarelli, 2003, p. 69). Sua produção tem um caráter documental de “suas viagens pelo interior do Brasil” (Chiarelli, 2003, p. 69), mas é muito influenciada por fotógrafos australianos alemães, “preocupados não apenas em documentar o real mas, igualmente, na constituição de uma linguagem fotográfica autônoma, pautada no corte, no close, na ênfase nos contrastes de preto e branco, etc.” (Chiarelli, 2003, p. 69).

Um tratamento pouco ortodoxo, dissociado de funções referencial-indexicais, é antecipado por outro brasileiro, Vicente do Rego Monteiro – “outro artista modernista que parece ter se dedicado com maior afinco à fotografia” (Chiarelli, 2003, p. 70). No livro *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*, Walter Zanini (1997), “o melhor crítico” do artista (Schwartz, 2013, p. 54), apresenta algumas

“fotos feitas por Monteiro nos anos 1920, em Paris, entre elas, uma fotomontagem” (Chiarelli, 2003, p. 70). Para Chiarelli (2003, p. 70),

[...] excetuando esses exemplos bastante frágeis para configurar um corpus de real significação, o uso da fotografia por artistas e intelectuais modernistas ficou confinado, até muito recentemente, a duas contribuições muito específicas, ligadas à fotomontagem.

O pesquisador menciona as fotomontagens realizadas por Jorge de Lima “entre os anos 1930 e 1940” e aquelas “do artista plástico Athos Bulcão, cujas produções remontam à primeira metade dos anos 1950” (Chiarelli, 2003, p. 70).

O termo “fotomontagem” é usado para se referir a um procedimento que relaciona duas, ou mais, imagens fotográficas, com o propósito de gerar uma nova imagem. Diversos procedimentos podem ser usados. Um dos mais citados, muito explorado por dadaístas, surrealistas e cubofuturistas, é a colagem, que associa imagens positivas em uma mesma superfície, permitindo gerar negativos para novas ampliações. Também podem ser usados “sanduíches” de dois ou mais negativos, ou diapositivos, para produzir uma nova imagem, que pode ser projetada (*slides*) ou gerar ampliações positivas sobre papel. A fotomontagem pode, ainda, ser executada diretamente na câmera, por meio de dupla ou múltipla exposição do mesmo negativo.

Segundo Rodrigues (2010, p. 10-11),

[...] uma enumeração simples das diversas expressões usadas pela imprensa para nomear [a fotomontagem] é suficiente para demonstrar a dimensão da sua novidade [à época]: composição fotográfica, découpage, poesia foto-plástica, imagem foto-poética, composição pictural, gravura surrealista, fotografia suprarealista, etc.

Essa novidade causou “um misto de fascínio e escândalo junto ao público da época” (Rodrigues, 2010, p. 10-11). Mário de Andrade (1987, p. 9-10), no artigo “Fantasias de um poeta”, publicado em 1939, menciona a técnica como um “processo novo de criação lírica” que, segundo Fabris (2002, p. 144), “permite uma revelação do inconsciente, pois fazia vir à tona as tendências recônditas, os instintos e os desejos recalados, os ideais e a cultura de uma pessoa”. Tristão Ribas, em “Fotomontagem de imoralidades”, publicado no jornal *A Notícia*, é um dos críticos vorazes da nova técnica:

[...] ele se refere às fotomontagens como “divertimentos pictóricos em estilo de criança”, uma “exibição de maluquices” com “simpatia pelo pornográfico”, que contribuem para a “corrupção dos costumes e dos gostos” com suas “monstruosidades contra a beleza e contra a moral” (cf. Rodrigues, 2010, p. 10-11).

Para Fabris (2002, p. 144), “a trivialização da fotomontagem, reduzida a uma técnica primária e ao alcance de qualquer criança, [respondeu] ao objetivo preciso de denegrir a arte moderna”, e a avaliação de uma das imagens do conjunto, “colocada sob o signo da pornografia, [pretendeu], antes de tudo, desmoralizar a figura de Jorge de Lima”<sup>1</sup>. Lima nos conta: “quando meu livro de fotomontagens

1 Ribas (1943) escreve: “O que quer dizer por exemplo o senhor doutor Jorge de Lima com aquele homem 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 nadegas raspadas à moda de cabeça de alemão, só à força de muito olhar que é um carneiro. À primeira vista não passa de uma reprodução fidedigna de certo objeto obsceno muito usado em Pompéia na antigüidade”.

foi publicado [1943], atacaram-no várias vezes, pela imprensa, chamando-o de comunista, dissolvente, até de imoral”<sup>2</sup>.

Os procedimentos usados por Jorge de Lima são explicados por Mário de Andrade e Murilo Mendes – a técnica “consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar” (Andrade, 1987, p. 9). Para Mendes (2010, p. 36), os “elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis, uma tesoura e goma arábica”.



**Figura 1** – Fotomontagem de Hippolyte Bayard

Fonte: Widewalls Editorial. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/photomontage-art>. Acesso em: 5 jul. 2023.

Segundo Mário de Andrade (1987, p. 9-10), Lima é “o maior criador de fotomontagens no Brasil”, embora o rótulo talvez não seja grande elogio, já que “estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles”<sup>3</sup>. Embora tenha se tornado mais popular com as vanguardas do início do século XX, fazendo “parte de importantes inovações [inclusive] literárias” (Silva, 2013, p. 8), os procedimentos são muito anteriores. Atribui-se ao fotógrafo francês Hippolyte Bayard a primeira fotomontagem conhecida (Figura 1), elaborada nos anos 1850. “Impressões combinadas”, como foram chamadas por Oscar Gustave Rejlander, também foram produzidas em meados da era vitoriana (1837-1901). Rejlander trabalhou com retratos e criou obras eróticas com modelos de circo

<sup>2</sup> Relato concedido em entrevista a José Queiroz Júnior. Lima afirma na entrevista: “Isto se dava por ocasião da exposição do grande Lasar Segall e os ataques a ele sempre se acompanharam de fúrias descomposturas a mim”. O poeta refere-se à campanha do jornal carioca *A Notícia* contra a exposição de Segall no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1943, campanha essa que visava igualmente o então ministro da educação Gustavo Capanema. Entre 13 de maio e 11 de junho daquele ano, ‘o jornal abriu espaço para todos os tipos de manifestações contra Segall, incluindo desde protestos rancorosos de simpatizantes da pintura acadêmica pela introdução dos trabalhos de Segall num espaço consagrado aos mestres da pintura antiga’ (Tristão Ribas, *A Notícia*, 18 de maio de 1943), até artigos xenófobos e anticomunistas, de inspiração evidentemente nazista’ (apud Rodrigues, 2010, p. 11).

<sup>3</sup> Ver Chiarelli (2003).

e prostitutas – “queria produzir uma imagem equilibrada em que o tema fosse sobreposto em um fundo que unisse os dois em um cenário idealizado”<sup>4</sup> (Widewalls, 2016, tradução nossa).

Experiências com colagem ficaram especialmente conhecidas depois de Picasso e Braque, “que começaram a adicionar às pinturas fragmentos de materiais impressos, simulacros de texturas, etc., colando-os na superfície da tela” (Rodrigues, 2010, p. 8). Artistas das vanguardas subsequentes exploraram extensivamente essa técnica e suas diversas variações – “os resultados obtidos dessa apropriação de objetos heteróclitos foram radicalizados no experimentalismo dos artistas dadaístas e construtivistas na Alemanha, Suíça e União Soviética logo após a Primeira Guerra Mundial” (Rodrigues, 2010, p. 8).

Diferentemente da colagem cubista, a fotomontagem consiste numa composição feita exclusivamente com recortes de fotografias, ilustrações e tipografias extraídas de materiais gráficos de todo tipo (jornais, revistas, material publicitário etc.) que nessa época já compunham a nova fisionomia da moderna cultura de massa. O termo “foto-colagem” foi inicialmente adotado pelos dadaístas Raoul Hausmann e Hannah Hoch para distinguir esse procedimento da colagem do cubismo sintético. Já os construtivistas russos, por seu lado, como John Heartfield e Rodchenko, preferiram a denominação de fotomontagem, que acabou se generalizando (Rodrigues, 2010, p. 8). Raoul Hausmann, Hannah Hoch, John Heartfield, Rodchenko, Kurt Schwitters e Moholy-Nagy são alguns dos artistas que se dedicaram às colagens fotográficas ou fotomontagens.

### **A PINTURA EM PÂNICO – FOTOLIVRO DE LITERATURA SURREALIZANTE**

*Liberdade poética: este livro respira, a infância dá mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família*  
(Mendes, 2010, p. 37).

Mário de Andrade antecipa, no artigo já citado (“Fantasias de um poeta”), algumas fotomontagens de *A pintura em pânico*. Nesse texto, ele aconselha:

*Leitor, ouve este conselho: se jamais fizeste fotomontagens, nunca te metas neste processo novo de criação lírica. Ou de brincadeiras, se quiseres. É tão empolgante, que em pouco tempo vira vício mais pegajoso que outro qualquer, perderás tempo e dinheiro, brigarás com a esposa, discutirás com os filhos, etc. Pior que futebol ou religião. É a coisa mais apaixonante do século* (Andrade, 2010, p. 19).

O experimento de Lima, elaborado com “moderníssimas fotomontagens surrealistas” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 547), é o primeiro exemplo, até onde sabemos, de fotolivro de literatura brasileira baseado nessa técnica – “da série de fotomontagens produzidas por Jorge de Lima entre os anos 1930-1940 surgiu *A pintura em pânico*, publicação independente impressa na Tipografia Luso-Brasileira em 1943” (Rodrigues, 2010, p. 9-10). O fotolivro, cuja primeira edição teve uma tiragem de apenas 250 exemplares, “numerados de 1 a 250 e rubricados pelo autor” (Rodrigues, 2010, p. 11), reúne 41 fotomontagens associadas a sentenças, ou versos, “que, longe de terem uma função descritiva ou explicativa, são mais um elemento da charada apresentada pela imagem, estabelecendo uma relação orgânica entre a linguagem verbal e visual” (Rodrigues, 2010, p. 11).

<sup>4</sup> “[...] in order to produce a balanced image with a proper exposition of both the subject matter and the background.”

De acordo com Rodrigues (2010, p. 11), “o conjunto das imagens e textos configura uma unidade complexa, um mosaico de referências fragmentadas e contraditórias, cujo objetivo declarado era ‘provocar uma sensação poética’”. Para Sacchettin (2018, p. 92), “a relação entre imagem e texto envolve a noção surrealista de imagem poética”<sup>5</sup> e a “aproximação fortuita desses elementos produz o efeito de absurdo, ocasionando analogias pouco habituais e surpreendentes, estabelecidas no interior da imagem, fazendo surgir daí uma ‘faisca’ poética”.

Mendes (2010, p. 20), em sua “nota liminar” publicada nas páginas anteriores aos dísticos<sup>6</sup> de Lima, afirma que Max Ernst serve de modelo à experimentação de *A pintura em pânico*, devido a um aspecto que alguns caracterizam como “narrativa surrealista” (cf. Assunção, 2003, p. 55). Também para Chiarelli (2003, p. 74), Jorge de Lima segue de perto “o espírito das fotomontagens surrealistas, sobretudo aquelas criadas por Ernst: cenas insólitas ocorrendo em espaços quase sempre contínuos, oníricos, povoados de seres mutantes, misto de mulher e máquina, mulher e animal, mulher e manequim”. Ernst, desde suas primeiras colagens, produzidas entre 1919-1921, baseava-se na combinação texto-imagem – “a relação entre fotomontagem e poesia está claramente sinalizada na obra de Max Ernst” (Sacchettin, 2018, p. 84). Em suas obras, “as palavras conjugadas às imagens constroem inscrições cada vez mais longas, coligadas em frases insólitas e provocantes, em legendas de teor poético” (Sacchettin, 2018, p. 92).

Sobre *A pintura em pânico*, os autores se revezam sobre a estrutura fragmentária da “narrativa surrealista” construída por Jorge de Lima. Os modelos são especialmente os livros de Ernst: *La femme 100 têtes* (1928), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Mas, diferentemente dele, que organiza de forma temática as fotomontagens em blocos distribuídos como episódios em uma sintaxe narrativa facilmente identificável, a obra de Lima possui um “bloco” único, que pode ser narrativo a depender das associações tópicas (e temáticas) criadas – “quando entramos em contato com *A pintura em pânico* uma questão se coloca logo de saída: a de saber se o livro conta ou não uma história que se possa decifrar, elucidar, compreender” (Rodrigues, 2010, p. 12). Sobre a organização e a suposta “inexistência de uma sequência narrativa”, Assunção (2003, p. 56) afirma:

*Um signo externo que confirma a inexistência de uma sequência narrativa é o fato de as páginas não estarem numeradas. 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 ou em uma ordem aleatória e maravilhosa que*

5 A noção surrealista de “imagem poética” foi formulada em 1924 no *Manifesto do Surrealismo*: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá” (Reverdy, 1918 *apud* Breton, 1992, p. 35).

6 Dístico é um termo utilizado pelo próprio Jorge de Lima para referir-se à combinação dos pequenos textos às fotomontagens. Ele evita termos como “legendas” ou “títulos”, frequentes na bibliografia a respeito das fotomontagens.

- como diz André Breton no prefácio a *(Avis au lecteur pour) La femme 100 têtes*
- salta as páginas como uma menina salta corda [...] (Breton, 1992, p. 304).

Contudo, se subtraímos todas as fotomontagens como exercício de leitura, não é uma “inexistência de sequência narrativa” o que observamos. Ao contrário, não há apenas um desenvolvimento de sentenças contíguas (muitas das quais são versos livres), que parecem ordenadas até pela pontuação, mas os tópicos temáticos também estão distribuídos em sequências facilmente identificadas.

- E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas* (p. 40)  
*e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)* (p. 42)  
*Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas* (p. 44)  
*Idem* (p. 46)  
*Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes* (p. 48)  
*A poesia em pânico* (p. 50)  
*A criação pelo vento* (p. 52)  
*Caim e Abel* (p. 54)  
*Vêm pássaros da estratosfera visitar-me* (p. 56)  
*Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!* (p. 58)  
*A poesia abandona a ciência à sua própria sorte* (Lima, 2010, p. 60).

Para Sacchettin (2018, p. 79), “sugere-se ao leitor que percorra a sequência de imagens das mais diferentes maneiras, sem compromisso com uma ordem linear, sugestão essa dada pela não paginação do volume”. Segundo Rodrigues (2010, p. 113), trata-se, claramente, de uma narrativa fantástica:

*Simbólica e hermética, trata-se de uma narrativa fantástica que nos convida a experimentar um mundo de imagens arquetípicas e forças em constante tensão. As histórias que A pintura em pânico conta subvertem o tempo e o espaço da realidade humana ordinária e nos projetam em um outro tempo – a atemporalidade ou o tempo cílico dos mitos – e em um outro espaço – transcendente, utópico. O início dessa história confunde-se com a própria Gênese, a criação dos seres, a nostalgia da unidade perdida; no fim fundem-se o Armagedon, o juízo Final, a mutilação dos corpos, a morte e sua consequente transmutação em outras formas híbridas de vida; e no meio, a aventura mística do homem-poeta-herói, este visionário que só pode expressar sua experiência extraordinária do mundo através de uma linguagem afeita aos mistérios.*

Sobre a relação intermidiática foto-poema, é preciso enquadrar a discussão de acordo com as ferramentas teóricas disponíveis. Por razões diversas (históricas, sociais, técnicas, semióticas), podemos afirmar que não é possível tratar o processo (ou sistema) verbal como uma “explicação”, ou uma “legenda”, da fotomontagem – “inútil recorrer à imagem para clarificar o sentido global da inscrição, e vice-versa, pois o que predomina na legenda é o estilhaçamento do sentido, como se se tratasse apenas de dar significações parciais” (Arbex, 1999, p. 87). A ideia de que o texto verbal, descrito como uma “legenda” (mesmo sem uma definição muito precisa do que significa isso), possui “autonomia relativa” com relação à fotomontagem é bem caracterizada por Assunção (2003), que nos parece ter feito um dos mais cuidadosos trabalhos já publicados sobre *A pintura em pânico*. Para Assunção (2003, p. 61), as “legendas” (“relativamente prosaicas”) são capazes de “[adquirir] um sentido surpreendente (e muitas vezes

irônico) ao iluminarem discursivamente e por contraste uma imagem ou cena monstruosa e incongruente (como, por exemplo, ‘A paz das famílias’ ou ‘O criminoso lega sua impressão digital’)” (figuras 2 e 3).



**Figura 2** – *A pintura em pânico* (1943). Trecho: “A paz das famílias”

Fonte: Jorge de Lima (1943).



**Figura 3** – *A pintura em pânico* (1943). Trecho: “O criminoso lega sua impressão digital”

Fonte: Jorge de Lima (1943).

A relação (“legenda-imagem”), para Assunção (2003, p. 61), baseia-se em “contraste e deslocamento irônicos”, entre texto verbal e fotomontagem que atua “como indicativo ou guia de uma leitura cujo sentido só se forma na súbita faísca da unidade resultante da colagem entre imagem e legenda”. A ideia de “faísca da unidade” apoia-se numa propriedade que pode ser descrita como uma forma de “correlação interpretativa”, uma versão da noção de “intermídia”, de Claus Clüver, que veremos mais detalhadamente adiante. Sumariamente, texto verbal

e fotografia, em *A pintura em pânico*, são componentes relacionais interpretados como interdependentes e, nesse caso, sequer podem ser analisados separadamente:

[...] fotomontagem e legenda em Jorge de Lima se referem manifestamente e mesmo se demandam um ao outro no ato da recepção, e, nos poucos casos em que coubesse pensar na autonomia poética da legenda ou plástica da imagem, o que se perderia com a abstração de um dos elementos é precisamente a relação entre eles, ou seja: a nova unidade ou conjunto formado por sua junção – a obra de arte enquanto tal (Assunção, 2003, p. 62).

### A PINTURA EM PÂNICO – EXPERIMENTO LITERÁRIO INTERMIDIÁTICO

É de Rosalind Krauss o pioneirismo do termo “expandido” para caracterizar fenômenos artísticos intermidiáticos. Krauss, no final da década de 1970, publica o artigo “A escultura no campo expandido”<sup>7</sup>, quando usa a expressão “campo expandido” para explicar “o que teria acontecido na escultura contemporânea a partir das experiências do minimalismo americano na década anterior”<sup>8</sup>. Segundo Machado (2008, p. 67), a ideia de “expansão germinou” nas últimas décadas – “em certo sentido, todos os meios e artes entraram num processo de expansão, como se os círculos definidores de todas as artes e meios ameaçassem se fundir num único círculo do tamanho do campo inteiro da cultura”. Para Machado (2008, p. 69), “em lugar de pensar os meios individualmente, a atenção se dirige para as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais”. Brizuela (2014, p. 31) também está interessada no fenômeno fotográfico-literário como “expansão da literatura” – “o que acontece quando a literatura toca a fotografia? A literatura move-se para uma prática conceitual, abre-se para o mundo, para aquilo que não era antes parte dos materiais do meio literário”. Ela sugere a necessidade de a “crítica pensar novos termos” a partir do aparecimento de novas e diversas “obras híbridas em que fotografias e textos compartilham um espaço comum, o livro” (Brizuela, 2014, p. 83). A autora também sugere as expressões “obra conceitual” e “literatura fora de si”; “outro possível [termo] seria o de uma obra aberta” (Brizuela, 2014, p. 83).

*A pintura em pânico* é um exemplo de expansão de livro-obra (Silveira, 2008, p. 46) ou de fotolivro de literatura (Fernandes, 2021), em que os “dísticos” (foto-poesia) combinam-se página a página. Segundo os teóricos dos Estudos da Intermidialidade, fenômenos em que duas ou mais mídias estão relacionadas podem ser classificados de três formas: relações em geral (relações intermidiáticas), transposições de uma mídia para outra (transposições intermidiáticas ou intersemióticas) e união, ou fusão, de mídias. Rajewsky (2012, p. 48-49; 2010, p. 55; 2005, p. 51-52), baseada nessa classificação, elaborada por Müller, propõe três categorias: 1. combinação de mídias; 2. referências intermidiáticas; e 3. transposição midiática. Segundo Rajewsky (2010, p. 55), a relação entre a fotomontagem e o texto verbal pode ser caracterizada como um caso de “combinação

<sup>7</sup> Originalmente o artigo de Rosalind Krauss foi publicado na revista *October*, número 8, em 1979. O texto, cujo título original é “Sculpture in the expanded field”, também aparece em *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, de 1984.

<sup>8</sup> “Como se sabe, el concepto de ‘campo expandido’ fue acuñado por Rosalind Krauss, a fines de los años 70, para dar cuenta de lo que habría ocurrido en la escultura contemporánea a partir de las experiencias del minimalismo estadounidense en la década anterior” (Giordano, 2019, p. 3).

de mídias”. Essa classificação “é determinada pela constelação de mídias que constitui um determinado produto midiático, ou seja, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação” (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52, tradução nossa).

Para Clüver (2006, p. 19-20), sobre a classe “combinação de mídias”, há ainda uma subdivisão a ser considerada. Ele identifica, na classificação de Rajewsky, possibilidades de interação entre texto verbal, fotografia e demais mídias, e desenvolve essas subclasses que levam em conta diferentes escalas de observação: 1. textos multimídia; 2. textos mixmídia; 3. e textos intermídia ou intersemióticos<sup>9</sup>. Segundo Clüver (2011), *A pintura em pânico* pode ser considerado 1. um caso intermídia e 2. multimídia, dependendo da escala – intermídia quando examinado como um padrão de relações, e multimídia quando considerado o fato de as fotomontagens terem sido utilizadas em outros trabalhos anteriores.

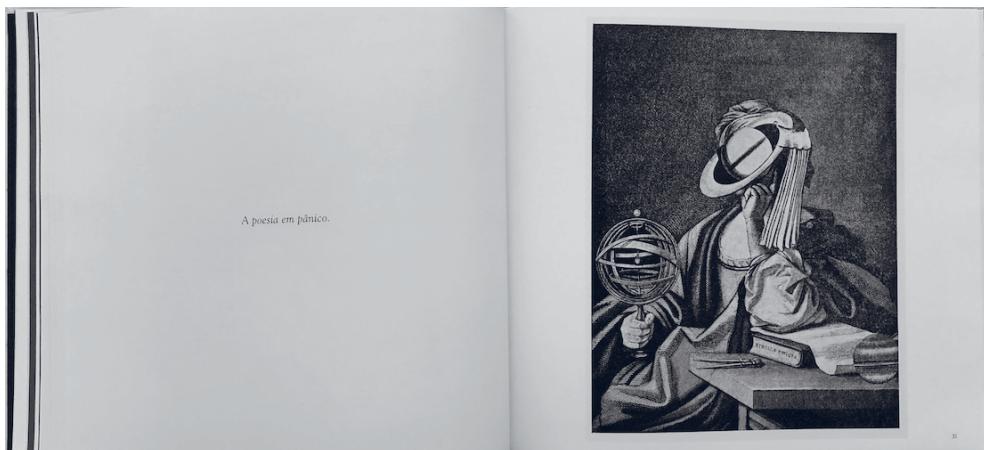
A fotomontagem apresentada a seguir, à esquerda (ver Figura 4), por exemplo, foi capa do livro *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes (Figura 5, à direita) – “originalmente, Lima executou essa imagem para a capa do livro homônimo escrito por Murilo Mendes e publicado em 1937” (Sacchettin, 2018, p. 35). Anos mais tarde, a mesma fotomontagem volta a ser publicada, “dessa vez no livro de fotomontagens, e o dístico que a acompanha é alterado e escolhido como título de todo o conjunto” (Sacchettin, 2018, p. 35). Para Sacchettin (2018, p. 35), deve-se destacar “o jogo de referências e apropriações, manifestado na fotomontagem intitulada, não por acaso, *A poesia em pânico*” (Figura 6).



**Figuras 4 e 5** – Fotomontagem feita por Jorge de Lima e apresentada em *A pintura em pânico* (1943). Ao lado, a capa do livro *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes

Fonte: Jorge de Lima (1943) e Murilo Mendes (1937).

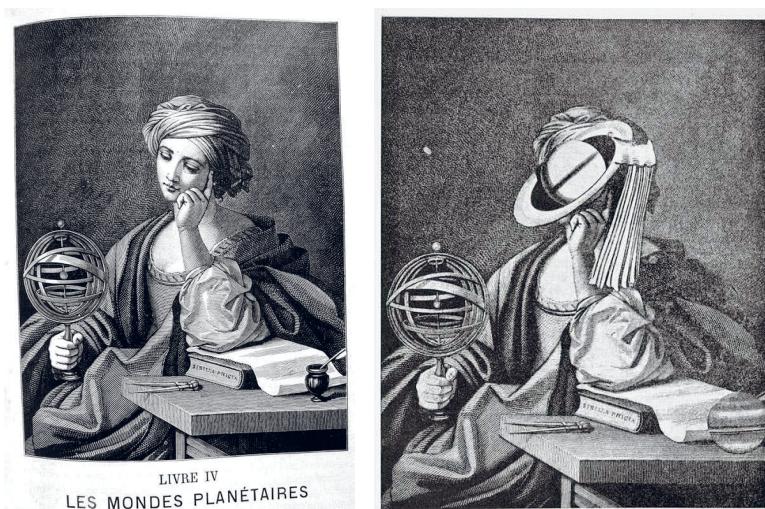
9 Segundo Clüver (2011, p. 15), são exemplos de textos multimídia “canções, revistas, emblemas”; exemplos de textos mixmídia incluem “cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais” (Clüver, 2011, p. 15); exemplos de texto intermídia incluem “graffiti, caligramas, certos logótipos e poesia concreta” (Clüver, 2011, p. 16).



**Figura 6** – Página aberta do livro *A pintura em pânico* (1943). Texto: “A poesia em pânico”

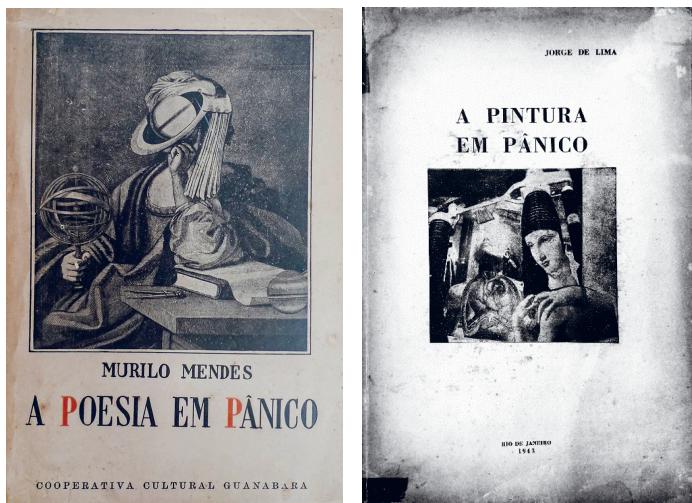
Fonte: Jorge de Lima (1943).

Lima apropria-se da reprodução de uma gravura antiga (Figura 7, à esquerda), exclui dela um elemento (cabeça da personagem feminina) e o substitui por outro (figura astronômica do planeta Saturno).



**Figuras 7 e 8** – Reprodução de uma gravura antiga (à esquerda) utilizada por Lima em sua colagem, apresentada ao lado

Fonte: Jorge de Lima (1943).



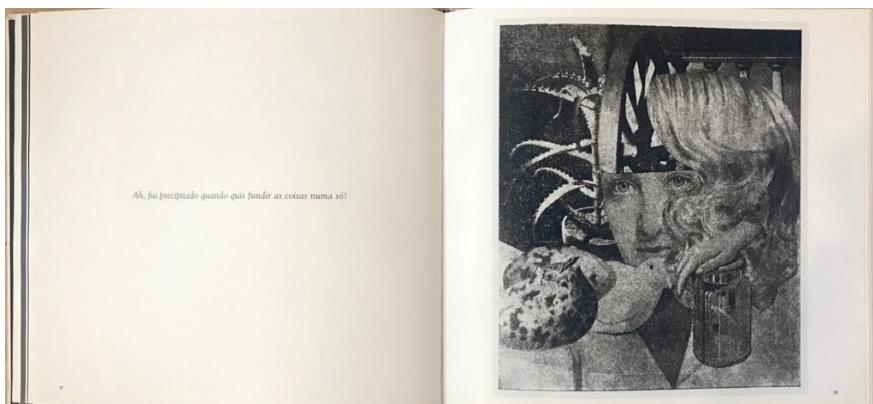
**Figuras 9 e 10** – Capas dos livros *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes, e *A pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima

Fonte: Murilo Mendes (1937) e Jorge de Lima (1943).

Há também extrações verbais, e colagens, por exemplo quando retira a palavra “poesia” do título do livro *A poesia em pânico*, de Mendes, e a substitui pela palavra “pintura” e “batiza seu próprio livro” (Sacchettin, 2018, p. 35).

Sobre a relação texto-fotomontagem, o dístico apresentado a seguir (Figura 11) possui uma clara orientação metassemiótica: “Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!”. Nesse dístico,

[...] mesmo o contraste e o deslocamento irônicos, enquanto necessariamente modos de relação entre legenda e imagem, atuam como indicativos ou guias de uma leitura cujo sentido só se forma na súbita faísca da unidade resultante da colagem entre imagem e legenda (Assunção, 2003, p. 62).



**Figura 11** – *A pintura em pânico* (1943). Trecho: “Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!”

Fonte: Jorge de Lima (1943).

Sobre o próprio mecanismo “fotomontagem = contraste (‘encontro’)”, muito notável no exemplo da Figura 11, Ernst (1970, p. 253-254) o descreve assim:

[...] a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente (que isto seja dito parafraseando e generalizando 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* 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 [...]”.

## COMENTÁRIOS FINAIS

*A pintura em pânico* é um de nossos raros exemplos de literatura expandida, da segunda fase do modernismo, e nossa primeira experimentação literária intermidiática baseada na fotomontagem. Combinadas, tais razões já seriam motivo para uma análise cuidadosa de sua estrutura, história e criação. Não é o que vemos. Desprezada pela historiografia e pela crítica, sua elaboração e suas implicações seguem mal analisadas até hoje. Concorre, provavelmente, para tanta negligência, além de um desprezo congénito da fortuna crítica pela fotografia, a posição duvidosa de seu autor, que oscila entre o sonetista católico neoparnasiano, “visionário e alucinado”, e o experimentador de “impulsos surrealizantes”. Tal tensão não deveria atuar numa avaliação desvantajosa de *A pintura em pânico*, um experimento inaugural de fotomontagem. Exibimos aqui a estrutura intermediária da obra e exploramos uma subdivisão em tipos e subtipos classificatórios desenvolvidos por Rajewsky, Müller e Clüver. Introduzimos sua estrutura fragmentária e surrealista, comparando-a, introdutoriamente, à influência de Max Ernst (*La femme 100 têtes*, 1928; *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930; *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, 1934). Qualquer análise mais detalhada de *A pintura em pânico* deve situá-la nesse contexto criativo.

## A PINTURA EM PÂNICO: THE SURREALIZING LITERATURE PHOTobook OF JORGE DE LIMA

**Abstract:** *A pintura em pânico*, by Jorge de Lima, printed at Tipografia Luso-Brasileira, in 1943, is a photobook of literature with a “surrealizing trend”. A surprising example of a hybrid and expanded literary work, this is our first experiment based on photomontage. Neglected by historiography and criticism, its structure and implications remain poorly analyzed until today. Such neglect seems to result from a disregard related to photographic experimentation, an assumption confirmed by many approaches. We explore here the intermedial (types and subtypes), fragmentary and surrealist structure of the work, the invention and attributes of photomontage, the influence of Max Ernst on Jorge de Lima, and we analyze the text-photomontage relationship, in some couplets.

**Keywords:** *A pintura em pânico*. Photomontage. Literary photobook. Jorge de Lima. Surrealism.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. *Fantrias de um poeta*. In: PAULINO, A. M. (org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1987. p. 9-10.
- ANDRADE, M. *Fantrias de um poeta*. In: LIMA, J. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. p. 19-20.
- ARBEX, M. Le procédé du collage dans l'œuvre de Max Ernst. *Revista Caligrama*, n. 3, p. 79-92, 1999.
- ASSUNÇÃO, T. R. Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima. *O Eixo e a Roda*, v. 9, p. 53-73, 2003.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRETON, A. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992.
- BRIZUELA, N. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CAMARGO, M. J. *Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CHIARELLI, T. A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *Ars*, v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003.
- CLÜVER, C. *Intermediality and interart studies*. In: ARVIDSON, J.; ASKANDER, M.; BRUHN, J.; FÜHRER H. *Changing borders: contemporary positions in intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press 1, 2007. p. 19-37.
- CLÜVER, C. *Intermidialidade*. *Revista de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, p. 8-23, 2011.
- CLÜVER, C. *Inter textus/Inter artes/Inter media*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, n. 14, p. 11-41, 2006.
- DUARTE, B. J. O salão de maio e a photographia. *Estado de S.Paulo*, Suplemento em rotogravura, p. 107, 1937.
- ERNST, M. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.
- ERNST, M. *La femme 100 têtes*. Paris: Editions de L'Oeil, 1928.
- ERNST, M. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. Paris: Éditions du Carrefour, 1930.
- ERNST, M. *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*. Paris: Éditions Jeanne Bucher, 1934.
- FABRIS, A. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, n. 55, p. 143-151, 2002.
- FERNANDES, A. *Inventando o fotolivro de literatura no Brasil: d'Os sertões de Euclides aos sertões de Bisiliat*. 2021. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- GIORDANO, A. Alan Pauls y la literatura expandida. *Orbis Tertius*, v. 29, n. 24, p. 1-9, 2019.

- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, v. 1, n. 1, p. 128-137, 1984.
- KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. In: FOSTER, H. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- LIMA, J. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.
- MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MENDES, M. Nota liminar. In: LIMA, J. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110369#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1799%2C-170%2C6147%2C3666>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51-73.
- RAJEWSKY, I. Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: ELLESTRÖM, L. *Media borders, multimodality and intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-68.
- RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, p. 13-64, 2005.
- RIBAS, T. Fotomontagem de imoralidades. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1943.
- RODRIGUES, S. Jorge de Lima, fotomontagista. 2010. Disponível em: <https://www.simonerodrigues.com.br/blank-18>. Acesso em: 5 ago. 2023.
- SACCHETTIN, P. *A pintura em pânico*: fotomontagens de Jorge de Lima. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- SCHWARTZ, J. *Fervor das vanguardas*: arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SILVA, M. C. R. A fotomontagem surrealista no Brasil: um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 6., 2013, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 2013.
- SILVEIRA, P. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1982.
- STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- WIDEWALLS EDITORIAL. What is photomontage: the definition and history. Widewalls. Aug. 2016. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/photomontage-art>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro*: artista e poeta, 1899-1970. São Paulo: Marigo, 1997.