

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Lorena Machado Macêdo Oliveira

SIMBOLOGIA E MISTICISMO NAS
FOTOMONTAGENS DE JORGE DE LIMA (1943)

MANAUS, AMAZONAS
JUNHO DE 2020

Lorena Machado Macêdo Oliveira

SIMBOLOGIA E MISTICISMO NAS
FOTOMONTAGENS DE JORGE DE LIMA (1943)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Linha de pesquisa: Teoria, crítica e processos de criação.

Orientação: Prof.^a Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Financiamento: FAPEAM/Bolsa de pesquisa.

MANAUS, AMAZONAS
JUNHO DE 2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

O48s Oliveira, Lorena Machado Macêdo
 Simbologia e misticismo nas fotomontagens de Jorge
 de Lima (1943) / Lorena Machado Macêdo Oliveira.
 Manaus : [s.n], 2020.
 198 f.: color.; 30 cm.

 Dissertação - PPGLA - Programa de Pós-Graduação em
 Letras e Artes - Universidade do Estado do Amazonas,
 Manaus, 2020.
 Inclui bibliografia
 Orientador: Luciane Viana Barros Páscoa

 1. Misticismo. 2. Fotomontagem. 3. Iconologia. 4.
 Jorge de Lima. 5. A pintura em pânico. I. Luciane Viana
 Barros Páscoa (Orient.). II. Universidade do Estado do
 Amazonas. III. Simbologia e misticismo nas
 fotomontagens de Jorge de Lima (1943)

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGL&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 07/2020

Aos trinta dias do mês julho do ano de dois mil e vinte, às quinze horas, em ambiente virtual supervisionado pela Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a sétima Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Lorena Machado Macêdo Oliveira** em sua dissertação “**Simbologia e misticismo nas fotomontagens de Jorge de Lima (1943)**”. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dra. Luciane Viana Barros Páscoa, presidente da sessão, Dr. Paulo Mugayhar Kühl da Universidade Estadual de Campinas, Allison Marcos Leão da Silva da Universidade do Estado do Amazonas, e Márcio Leonel Farias Reis Páscoa da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa **Teoria, crítica e processos de criação**. Nada mais havendo a constar, a Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Profª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Prof. Dr. Paulo Mugayhar Kühl

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Visto:

Profª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Para Socorro, Túlio e Cícero

Para Ivete, *na eternidade*

Agradeço

À minha querida orientadora, Luciane Viana Barros Páscoa, pela inspiração e por indicar, através do exemplo, o caminho. Por todos os livros emprestados e a atenção dispensada em diversos momentos. Por cada aula, orientação e a confiança depositada em mim, e pelo olhar atento e diligente, serei eternamente grata.

Ao Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, que iluminou o caminho, por cada aula ministrada, cada conceito apresentado, pela sinceridade e pela visão apurada. Por sua valiosa contribuição quando do Exame de Qualificação e pelo exemplo.

Ao Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva e à Prof.^a Dra. Maria Evany do Nascimento, por seus olhares poéticos; a ele, também agradeço pela contribuição feita durante o Exame de Qualificação, e a ela, pelo que despertou em mim durante a disciplina *Arte Pública e Patrimônio*.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, por viabilizar este projeto, por todo o suporte que me proporcionou através de sua biblioteca, das palestras e dos eventos ofertados. Por se fazer lar.

Aos meus colegas da 4^a Turma do Mestrado Acadêmico em Letras e Artes, pelo que me acrescentaram através das discussões e do compartilhamento de suas pesquisas durante as aulas e conversas. Cabe aqui um agradecimento especial à Karen Cordeiro, pelo companheirismo durante o curso, sem o qual a caminhada teria sido mais árdua.

À Daize Lima Rocha, pelo auxílio e gentileza de sempre.

À Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo, por viabilizar, através de seu acervo de obras raras, a consulta do exemplar original de *A pintura em pânico*.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, na pessoa da chefe do Serviço de Arquivo, Elisabete Ribas, que me atendeu com generosidade e assegurou a consulta às pranchas originais das fotomontagens pertencentes ao Fundo Mário de Andrade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, pelo financiamento a esta pesquisa.

À minha mãe, Maria do Perpétuo Socorro, por todos os ensinamentos e o amor incondicional, por iluminar os espaços mais irregulares do meu coração e pelo apoio ininterrupto sem o qual nada teria sido possível.

À minha madrinha Zilma e à minha avó Maria Clara, pela grandiosa contribuição à minha formação, por todo apoio, carinho e amor.

À minha querida tia Ivete, *in memoriam*, por tudo que me ensinou, por todo o incentivo e apoio que me deu, por ter tido um coração tão amoroso e ter sido tão íntegra.

Às minhas primas, Thaísa e Alinne, pelo infinito apoio, por cada abraço e cada escuta, por tudo o que passamos juntas. Por nossa infância.

Aos meus queridos amigos Adriel, Havila, Jéssica, João, Roberta e Sérgio, por me aceitarem como sou, pela força e poesia, sinceridade e apoio, por suavizarem o caminho.

À minha sogra Helenice, pelo incentivo e apoio, por cada conselho e por ser para mim um exemplo. À Tory e Valentina, pela amizade e apoio.

Ao meu Shifu, Antônio Rubens de Oliveira, pelos ensinamentos, pelo equilíbrio e incentivo, pela paciência inabalável e por me mostrar a força que reside na dedicação. Estendo aqui o agradecimento aos meus irmãos de treino, pela força e inspiração.

À *Elefante Efervescente*, por cada momento juntos, pela poesia, pelo tanto que me acrescenta e por tudo o que vivemos e que há por vir.

Ao meu esposo Túlio, por ser para mim fonte de infindável inspiração, pela luz do olhar, pelo companheirismo e por cada leitura. Por abrir o caminho e construir a estrada. Por nosso Amor.

Ao meu filho Cícero, que ilumina meus dias, faz florescer o caminho, engrandece minha alma e faz transbordar meu coração. Por cada sorriso e cada abraço, pela força do olhar e a suavidade do ser. Por nosso Amor.

A Cristo, a quem se deve o despertar luminoso do meu espírito, que é Uno, que é Trino, por ser Absoluto. Por permitir a materialização da voz do meu coração. Por ser a Razão de tudo.

[Meu irmão], tudo neste mundo é símbolo e sonho - é símbolo tudo quanto temos, sonho tudo quanto desejamos. O universo inteiro, de que somos parte por castigo e erro, é uma alegoria cujo sentido hoje conheces visto que teus olhos, por fechados, estão abertos, e teus ouvidos, por oclusos, podem enfim ouvir.

(...)

Fernando Pessoa

Resumo

Este estudo propõe uma análise que parte do pressuposto de que o livro de fotomontagens *A pintura em pânico* (1943), do poeta Jorge de Lima, evoca conceitos simbólicos e místicos, os quais são evidenciados aqui através do método iconológico de Erwin Panofsky. Para tanto, faz-se inicialmente uma contextualização dos cenários nacional e internacional da época em que foram produzidas as fotomontagens, bem como são tecidas considerações quanto à tendência esotérica do Surrealismo enquanto movimento que inspirou o conceito e a estética da obra. Do mesmo modo, num segundo momento, são observados aspectos biográficos e artísticos de Jorge de Lima que reforçam a tendência mística de sua obra, sendo o misticismo conceituado através de Henri Bergson. A análise procede com a contextualização do livro e da técnica da fotomontagem à luz do conceito de pós-modernidade em Gianni Vattimo. Por fim, seguindo as indicações do método, são analisadas três fotomontagens por meio da descrição e detalhamento de seus elementos simbólicos, bem como pela articulação destes com as ideias obtidas através dos capítulos antecedentes.

Palavras-chave: fotomontagem; Jorge de Lima; iconologia; misticismo; pós-modernidade.

Abstract

This study proposes an analysis that assumes that the book of photomontages *A pintura em pânico* (1943), by the poet Jorge de Lima, evokes symbolic and mystical concepts, which are evidenced here through the iconological method of Erwin Panofsky. Therefore, the national and international scenarios of the time when the photomontages were produced are initially contextualized, as well as considerations regarding the esoteric tendency of Surrealism as a movement that inspired the concept and aesthetics of the work. Likewise, in a second moment, biographical and artistic aspects of Jorge de Lima are observed that reinforce the mystical tendency of his work, with mysticism conceptualized through Henri Bergson. The analysis proceeds with the contextualization of the book and the photomontage technique based on the concept of postmodernity in Gianni Vattimo. Finally, following the indications of the method, three photomontages are analyzed through the description and details of their symbolic elements, as well as their articulation with the ideas obtained through the previous chapters.

Keywords: photomontage; Jorge de Lima; iconology; mysticism; postmodernity.

Sumário

Alfa, p.12

Capítulo 1 – Pequeno retrato de 1943 e entornos

1.1 A estação inquieta, p.18

1.2 A transposição do real ou a real transposição das consciências, p.28

1.3 Elementos brasileiros: Politikos, Ethos, Tekné, p.37

Capítulo 2 – O ser e o ente

2.1 Jorge de Lima, místico, p.52

2.2 O essencialista e o anti-técnico, p.73

2.3 *A pintura em pânico* (1943), p.83

2.4 Em pânico, a pintura observa a eclosão de um outro tempo, p.99

2.5 O que existe de eterno, ainda que transmutado no tempo, permanece, p.102

Capítulo 3 – Vestígios vislumbrados

Nota Prévia, p.113

3.1 *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*, p.114

3.2 *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um saturno diário*, p.149

3.3 *E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)*, p.164

Ômega, p.183

Referências bibliográficas, p.184

Apêndice – A fotografia em pânico

ALFA

Esta pesquisa propõe uma interpretação da obra *A pintura em pânico*, do poeta alagoano Jorge de Lima (1893-1953), livro de fotomontagens publicado em 1943. A hipótese que conduziu à formulação inicial surgiu da indagação sobre o simbolismo místico percebido nas composições, e que fora reforçado quando se constatou que a historiografia e a crítica literária brasileira consideram que, a partir de 1935, a obra poética de Jorge de Lima se transmutou numa fase, justamente, mística. A cada novo contato e aproximação com o universo limiano, percebeu-se que, em virtude da notória carga simbólica de suas produções, seria de se esperar que o livro de fotomontagens fosse também um destes enigmas. Não parecia razoável considerar que os elementos astrológicos, religiosos e de teor universal dispostos por um artista meticuloso estejam figurando uma narrativa sustentada apenas no acaso, de forma trivial. Foi então que germinaram questões como: Qual poderia ser o significado da justaposição de tais elementos se observados à luz de uma interpretação simbólica? Caso fossem identificados estes elementos, teriam eles teor místico? De que modo estes mesmos elementos ou conceitos figuram nos demais espaços da obra de Jorge de Lima?

A partir disto, percebeu-se que seria necessário, para que houvesse maior potencialidade interpretativa, uma digressão acerca do próprio contexto em que foram produzidas as fotomontagens, bem como a respeito do próprio poeta e de sua obra. Para tanto, utiliza-se aqui o método iconológico, sistematizado em 1939 por Erwin Panofsky (1892-1968), através de seus estudos das obras de arte do Renascimento. É importante observar que a iconologia não dispõe de critérios excludentes, o que possibilitou, desde suas primeiras aplicações, diversas ampliações, desdobramentos e adaptações, pelo que se justifica aqui a vantagem na utilização de tal método. A propósito, o método iconológico pressupõe uma distinção entre iconografia e iconologia, em que a primeira se ocupa do tema, ou mensagem, e a outra do significado. Ressalta-se que o método não objetiva impor-se como única possibilidade interpretativa de uma obra. O objetivo pretendido por Panofsky é, essencialmente, aproximar-se da obra através do contexto e ambiente – o universo – no qual ela se insere. Também não se configura a iconografia como primazia do conteúdo em detrimento da forma, já que as entranhas somente se fazem adentráveis, e sobretudo evidentes, por meio da própria forma. O que se

verifica, em verdade, é uma “contraposição” entre conteúdo e forma que permite a ultrapassagem dos limites da percepção.¹ Panofsky estabeleceu, assim, três níveis de análise do tema ou significado de uma obra de arte:

I. Tema primário ou natural: Divide-se em factual e expressional. Neste nível ocorre a identificação das configurações formais, tais como linha, cor, entalhe, ou qualquer disposição de elementos que permita a identificação do que se pretende representar, a identificação das relações entre as partes ou o que acontece na cena e determinadas características expressivas como “a atmosfera caseira e pacífica de um interior.” A descrição pré-iconográfica ocorre neste nível, e se caracteriza pela enumeração destes elementos. Aqui se adentra o mundo dos motivos artísticos.²

II. Tema secundário ou convencional: Apresenta-se através da identificação da figura ou mensagem que as configurações anteriores representam. Decorre, por exemplo, da percepção de que “um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia.” A descrição, neste nível, que se faz através da ligação dos motivos identificados anteriormente aos assuntos e conceitos, é chamada iconográfica. Aqui é o mundo das imagens, da *invezioni*, das histórias e alegorias.³

III. Significado intrínseco ou conteúdo: É onde ocorre a identificação dos “valores simbólicos.” Decorre da compreensão de que o mundo dos motivos e das imagens que residem numa obra dizem respeito a uma determinada cultura, que, se observada, possibilita a compreensão do universo fundado pela obra. Seria o mesmo que dizer, emprestando a sentença de Panofsky, que, ao compreender o livro *A pintura em pânico* como um documento da faceta mística de Jorge de Lima, ou de uma técnica que se originou através de três movimentos específicos da vanguarda europeia, ou, ainda, que as fotomontagens materializam um estado de consciência originado da fragmentação de ideias que colapsaram com a modernidade:

Tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e

¹ PANOFSKY, 2017, p. 48.

² Ibidem, p. 51.

³ Ibidem, p. 51.

iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”.⁴

Em vista disto, a trajetória da pesquisa constituiu-se principalmente da reunião e análise de fontes históricas e de valor documental, bem como pela aproximação com a obra poética de Jorge de Lima. A fundamentação teórica e seus desdobramentos foram obtidos sobretudo através das disciplinas obrigatórias e eletivas que integram a estrutura curricular do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, e ainda pelas leituras e percepção propiciadas no decorrer do período de estágio supervisionado. Neste sentido, inarredável a necessidade de contato com a obra original, a qual, por ter sido publicada em pequena tiragem (250 exemplares), trata-se de uma obra rara. O contato com o exemplar de 1943 se deu, então, com uma viagem realizada em março de 2019, por meio da qual foi possível acessar o acervo de obras raras da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo. Nesta mesma ocasião foi possível o contato direto com as chapas originais das fotomontagens, que pertencem ao Fundo Mário de Andrade, locado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). O contato com as fontes originais, deve-se dizer, proporcionaram maior segurança de se estar seguindo as indicações de Panofsky em relação à atitude interpretativa.

Isto posto, observa-se que o primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado *Pequeno retrato de 1943 e entornos*, ocupa-se da contextualização histórica do período em que foram produzidas as fotomontagens, observando os âmbitos político e social dos cenários internacional e nacional, bem como se nota, brevemente, um aspecto específico do Surrealismo que diz respeito à sua tendência esotérica, uma vez que se sabe, por intermédio da *Nota Liminar* de Murilo Mendes e do artigo *Fantasia de um poeta* de Mário de Andrade, que o movimento francês influenciou diretamente a produção de *A pintura em pânico*. Do mesmo modo, neste capítulo inicial são delineados aspectos gerais do modernismo brasileiro, através do que se chega ao ano de publicação do livro de fotomontagens.

No segundo capítulo, intitulado *O ser e o ente*, é traçado um perfil da faceta mística de Jorge de Lima, fundamentado em seus poemas, entrevistas, declarações e um conjunto de anotações biográficas que foram publicados após a sua morte. O

⁴ PANOFSKY, 2017, p. 53.

misticismo é compreendido nesta seção principalmente através de Henri Bergson (1859-1941), o que se justifica pelas afinidades encontradas entre a própria pessoa do poeta alagoano e os conceitos do francês. Neste sentido, observa-se de que modo Jorge de Lima poderia estar inserido no contexto do *revival* espiritual ocorrido no século XX, pelo que se chega à influência de Ismael Nery (1900-1934) e à presença de Murilo Mendes (1901-1975) como fatores cruciais para o desenvolvimento do cristianismo místico e original de Jorge de Lima. Assim, chega-se à contextualização do livro, por onde se observa similaridades entre a técnica da fotomontagem, as composições de *A pintura em pânico* e o conceito de *pós-modernidade* em Gianni Vattimo. Por meio de tudo isso, analisa-se, por fim, a presença de alguns conceitos herméticos e esotéricos que permeiam a obra.

O terceiro e último capítulo desta pesquisa, *Vestígios vislumbrados*, compõe-se das análises propriamente ditas, as quais se baseiam tanto na descrição e identificação dos elementos quanto na aproximação entre a contextualização proporcionada pelos capítulos precedentes e o mundo dos valores simbólicos. As fotomontagens analisadas são: 1) *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*, 2) *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um Saturno diário*, e 3) *E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)*. É oportuno observar que tais “poema-títulos” ou “dísticos” que acompanham as fotomontagens são entendidos aqui como elemento compositivo das fotomontagens, de modo que se considera que cumprem uma função indispensável no que tange à interpretação, sendo, portanto, também objetos da análise.

Por fim, o Apêndice contém o produto artístico, que se trata de um livro de fotomontagens acompanhadas por dísticos intitulado *A Fotografia em Pânico*, e consiste numa alusão à obra de Jorge de Lima, de modo que, para além do título, a diagramação é também uma espécie de reprodução da edição original da obra do poeta, bem como a técnica empregada é a fotomontagem digital, que se utiliza dos mesmos princípios da técnica manual aplicada por Lima, contando porém com recursos adicionais como sobreposição e outros mais possibilitados pelo *Adobe Photoshop*, software utilizado para a elaboração das composições. As imagens foram compostas em preto e branco, tanto pela citação da obra de Jorge de Lima, como por uma questão de concepção estética que compreende esta linguagem como a maneira

mais adequada para transmissão daquilo que é essencial em uma composição fotográfica.

Capítulo 1 - PEQUENO RETRATO DE 1943 E ENTORNOS

1.1 A estação inquieta

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

(O grande desastre aéreo de ontem – Jorge de Lima)



(Fig. 1) Robert Capa. *Soldados de infantaria em Trojana, Itália, 1943.*

Sabe-se que as hostilidades que eclodiram ao longo da primeira metade do século XX constituíram-se como efeito de disputas filosóficas e metodológicas forjadas ainda no século anterior com o racionalismo, o individualismo e o

materialismo. Sobretudo antes da Primeira Guerra, se vislumbra a imposição da imagem de um novo tipo humano, contrário ao aspecto enfadonho da burguesia do século XIX. O período Entreguerras pode ser considerado somente uma conturbada pausa que proliferou numerosas crises no Mundo Capitalista, forçando sua total remodelação. Além do surgimento de um novo eixo político-econômico na América do Norte, com a ascensão do protagonismo dos EUA após o conflito, e na Ásia, com a rápida industrialização do Japão, houve, ainda, o fortalecimento do movimento nacionalista afro-asiático de resistência à colonização europeia. No contexto dos derrotados na Primeira Guerra, a Alemanha experimentou os maiores prejuízos através do Tratado de Versalhes, que impunha condições consideradas pelos alemães como humilhantes, vingativas e injustas.⁵ Posteriormente, a intensa frustração e vontade de reverter tais medidas incitaria o renascimento do nacionalismo alemão. Segundo Hobsbawm, o sentimento remanescente de aversão à Guerra que os soldados sobreviventes acorrentaram consigo, transmutou-se, em alguns casos, em sentimento de superioridade em relação aos que estavam de fora da guerra. Isto ajudou a moldar a consciência coletiva da época e semeou o terreno conceitual no qual se desenvolveram ideologias e facções radicalistas, belicosas, excludentes e tirânicas, algumas condensadas em partidos políticos, como o nazismo e o bolchevismo. “Adolf Hitler era apenas um desses homens para quem o fato de ter sido *frontsoldat* era a experiência formativa da vida”.⁶

No panorama internacional, ganhava visibilidade a recém-criada URSS, que se lançava como grande potência, inovando nos métodos de propaganda e controle social – constituindo o primeiro Estado totalitário moderno –, justamente quando o Capitalismo enfrentava tão impetuosa crise. A sensação de confiança que havia permeado a burguesia após o aparente fim da guerra parece ter durado pouquíssimo tempo, e o sentimento desesperador que as classes mais baixas já experimentavam em função da angustiante desigualdade social se amplificou com o *crash* da Bolsa de Nova Iorque. A este respeito, importa destacar que, em que pese a teoria social e filosófica que sustenta que tal fato marcou a derrocada do modelo de Estado Liberal, oriunda, entre outros, da escola de Frankfurt, seja a mais difundida,

⁵ Cf. MARCUSE, 1998; HAUSER, 2000; AQUINO (et al.) 2009.

⁶ HOBBSAWM, 1995, p. 28.

não há consenso sobre os reais motivos que levaram à crise⁷. Considerando esta teoria, entende-se que a Grande Depressão maculou o liberalismo clássico e conseqüentemente conduziu as teorias que a ele se opunham por uma via que culminou em uma nova visão de mundo (*Weltanschauung*) que incorporou valores como o *Blut und Boden*⁸. Ainda sob este prisma, a crise de 1929 eclodiu devido à obstinação dos EUA, que, mesmo após o fim da guerra, não reduziram sua produção industrial, ignorando o fato de que a Europa, outrora dependente das indústrias americanas, agora empreendia esforços no intuito de restaurar sua própria indústria. Deste modo, as exportações caíram rapidamente e o mercado americano ficou saturado, ocasionando o encolhimento da produção, a diminuição dos lucros e o aumento do desemprego. Por este viés, então, o governo americano, substancialmente liberal, não teria permitido a intervenção estatal na economia, de modo que tal abstenção teria sido fundamental para o surgimento do Estado de bem-estar social.⁹

Além disso, se anteriormente, durante a virada do século, as discussões acerca do iminente colapso do contraditório modelo capitalista se restringiam aos círculos socialista e libertário, neste momento os rumores sobre o fim da época burguesa era assunto recorrente entre a própria burguesia, que, inevitavelmente, sentia de modo mais impactante os efeitos da crise. A crise tornar-se-ia, então, um dos principais fenômenos impulsionadores da Segunda Guerra já que, no intuito de encontrar soluções para livrarem-se dela, os países adotaram medidas que possibilitaram o crescimento do nacionalismo econômico, num processo de crescente centralização, e logo conduziram ao incitamento de relações “diplomáticas” radicais, principalmente aquelas movidas por países frustrados com a derrota na guerra e insatisfeitos com a conjuntura global. Aliás, “fosse qual fosse a instabilidade da paz pós 1918 e a probabilidade de seu colapso, é bastante inegável que o que causou concretamente a Segunda Guerra Mundial foi a agressão pelas três potências descontentes, ligadas por vários tratados desde meados da década de

⁷ As duas teorias mais difundidas a esse respeito são: a do materialismo clássico, de origem marxista, e a teoria austríaca dos ciclos econômicos de Ludwig von Mises.

⁸ Sangue e solo; expressão derivada do racismo que expressa um conceito de pertencimento a um determinado grupo humano, que se pretende superior, por ter nascido em um mesmo espaço geográfico e descender de um sangue comum.

⁹ Cf. MARCUSE, 1998; HAUSER, 2000; AQUINO (et al.), 2009.

1930”.¹⁰ Sumariamente, a década de 30 foi marcada por um sentimento de radicalização e crítica social, desencadeando assim conceitos lesivos “de que somente uma solução radical poderia proporcionar algum remédio”.¹¹

Ainda, a iminência de uma Revolução Comunista resultou no fortalecimento de outros grupos radicais, contíguos à burguesia, os quais se sabe que chegaram ao poder por intermédio de discursos ditatoriais fundados na violência, no nacionalismo e alimentados por uma concepção néscia de superioridade histórica ou racial. Acrescente-se a isso, o potencial publicitário que os modernos meios de comunicação forneceram a Mussolini, o sentimento de vingança quase messiânico alemão e a obscena sede de ascensão do Führer e demais integrantes do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. Para Hobsbawm:

uma crise econômica mundial de profundidade sem precedentes pôs de joelhos até mesmo as economias capitalistas mais fortes e pareceu reverter a criação de uma economia mundial única, feito bastante notável do capitalismo liberal do século XIX. Mesmo os EUA, a salvo de guerra e revolução, pareceram próximos do colapso. Enquanto a economia balançava, as instituições da democracia liberal praticamente desapareceram entre 1917 e 1942; restou apenas uma borda da Europa e partes da América do Norte e da Austrália. Enquanto isso, avançavam o fascismo e seu corolário de movimentos e regimes autoritários.¹²

Ao redor de todo o globo parecia ocorrer uma espécie de contágio totalitário: o Império do Japão (Período Showa), abalado por uma crise econômica e com metade do seu governo tomado por forças militares, invadiu e conquistou a Manchúria, pertencente à China (1931-1932). Tal atitude foi condenada pela Sociedade das Nações, que determinou o regresso à situação anterior. A determinação não foi atendida e o Japão se retirou da organização, ocasionando grande desprestígio a ela. O principal objetivo dos japoneses, motivador de sucessivos episódios de agressividade, bravura ou resistência, era o de “estabelecer um poderoso império econômico”.¹³ Neste interim, a crise se desenvolvia majoritariamente na Europa e, especialmente após a chegada de Hitler ao poder, em 1933, e a conseqüente derrocada do Tratado de Versalhes, a Alemanha abandonou

¹⁰ HOBBSAWM, 1995.

¹¹ HAUSER, 2000.

¹² HOBBSAWM, 1994, P. 14.

¹³ Ibidem, p. 39.

a Conferência de Desarmamento de Genebra em 1932 e a Sociedade das Nações em 1933. Dois anos depois comunicou sua ruptura com os tratados de paz e iniciou a reconstrução do exército, das frotas e aviação de guerra.

Em 1935, em outro fato representativo e impactante para o imaginário da época, Mussolini invadiu a resistente Etiópia, único país africano não colonizado por europeus, então governada por Hailé Selassié. Por tal motivo, a Sociedade das Nações aprovou sanções econômicas, as quais foram ineficazes no sentido de conter a ofensiva italiana, de modo que a invasão foi concluída no ano seguinte. Em março de 1936 a Alemanha retomou o território desmilitarizado da Renânia e em julho interveio, juntamente com a Itália, ao lado dos franquistas, na Guerra Civil Espanhola, onde Hitler pôde enfim testar seu potencial bélico. A URSS posicionou-se opostamente e forneceu ajuda à República Espanhola, atitude estratégica e traiçoeira já que “os russos fizeram tudo o que puderam em detrimento da República espanhola, usando as desventuras dos espanhóis para se desferrarem de todos os anti-stalinistas dentro e fora do Partido”.¹⁴ A Guerra Civil Espanhola, considerada por muitos como uma prévia da segunda guerra mundial, em virtude da colcha de retalhos ideológica que amalgamava, foi um episódio que eclodiu, sobretudo, por conta da influência anarquista na Espanha, suscitada pelas ideias de Proudhon e Bakunin em difusão desde o século XIX e foi alteado pelos episódios de oposição entre Bakunin e Marx no ambiente da Primeira Internacional¹⁵. Por volta de 1880, a influência de Kropotkin favoreceu o alastramento do pensamento libertário no país e tornou-se tendência no meio rural. A influência de Bakunin, naturalmente, propagou-se nas áreas urbanas, dando origem aos movimentos anarcossindicalistas, os quais, entretanto, eram inovadores em sua concepção e métodos. Ainda, a criação da CNT¹⁶ em 1910, que congregava milhões de proletários e sofria grande influência da Federação Anarquista Ibérica – FAI, exerceu papel substancial no que tange ao desenvolvimento da consciência anarquista no interior do movimento operário espanhol. Entretanto, Daniel Guérin aponta o caráter dualista, no que tange aos processos de coletivização, assumido pela CNT, já que ao

¹⁴ ARENDT, Hannah. *Homens sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 156.

¹⁵ Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), fundada em 1864, primeira organização operária internacional libertária.

¹⁶ Confederação Nacional do Trabalho, organização anarcossindicalista fundada em 1910, dissidente da AIT.

mesmo tempo em que o suscitava também o condicionava, até mesmo por ausência de opção, a considerar a Guerra em detrimento da Revolução:

[...] à medida que o Estado se reforçava e o caráter totalitário da guerra se agravava, a contradição entre uma república burguesa beligerante e uma experiência de comunismo ou, mais genericamente, de coletivismo libertário, tornava-se mais acentuada. Finalmente, a autogestão teve que bater em retirada, sacrificada no altar do “antifascismo”.¹⁷

O processo de coletivização desenvolvido durante a Revolução Espanhola era naturalmente diferente daquele empreendido pelos stalinistas e consistia na autogestão ou coletivização de base, organizada horizontalmente, contrário ao modelo burocrático, verticalizado e centralizador da URSS. Entretanto, a oposição entre anarquistas e comunistas não se tratava de pura divergência ideológica e, neste caso, estava fundada materialmente nas intenções de expandir ou conter os processos de autogestão. Deste modo, o PCE¹⁸ estava, naturalmente, contra a Revolução em seu sentido libertário, que se desenvolvia fora do controle soviético, sendo, portanto, visto como uma ameaça pelos grupos que agiam sob a regência do Komintern. Segundo George Orwell:

[...] Na realidade, foram os comunistas, mais do que quaisquer outros, que impediram a revolução em Espanha. Mais tarde, quando as forças direitistas obtiveram o controle absoluto, os comunistas mostraram-se dispostos a ir muito mais longe do que os liberais na perseguição dos líderes revolucionários.¹⁹

Deste modo, do ponto de vista anarquista, entende-se que, apesar de alguns episódios em que os nazistas se posicionaram contrariamente à URSS, tal como no Pacto Anti-Komintern, estes jamais estiveram em dissonância principiológica e que em origem, o nazismo, tanto quanto o fascismo, fundaram-se, pelo menos em tese, nos mesmos princípios essenciais levados a cabo por Lenin e Stalin, no sentido de centralização do poder político e econômico, formação de Estados totalitários, e supressão de movimentos populares revolucionários. A este respeito, o impulso revolucionário que vinha ganhando proporção na Rússia, desde Alexandre II, e que

¹⁷ GUÉRIN, Daniel. *O Anarquismo: da Doutrina a Ação*. Rio de Janeiro: Germinal, 1968, p. 138-39.

¹⁸ Partido Comunista da Espanha diretamente ligado à URSS.

¹⁹ ORWELL, George. *Homenagem à Catalunha*. Tradução: Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1986, p. 71-72.

culminou, junto com a conjuntura da época, a crise e a guerra, na Revolução de 1917, passou por consideráveis mutações em que aquele intento libertador transmutou-se em totalitarismo. Os bolcheviques eram em essência, desde Lenin, movidos por grande ímpeto autoritário e violento, e souberam manipular a insatisfação generalizada contra o antigo regime em seu próprio favor, e tinham consciência de que, para consolidar seu poder político, precisariam esmagar qualquer movimento diversionista, muitas vezes agindo reacionariamente a movimentos populares legítimos, tais como a revolta dos marinheiros do Cronstadt e a repressão contra a Revolução Ucrâniana empreendida pelo “Exército Negro” de Makhno²⁰. Entretanto, a maior parte dos integrantes e simpatizantes do Partido Bolchevique sequer tinha conhecimento da faceta totalitária do mesmo ou subsídio teórico para tanto.

ser um comunista na Europa dos anos 1920, e mesmo no início dos anos 1930 (pelo menos para pessoas que não estavam no centro das coisas e não podiam saber até que ponto Stálin convertera o Partido num movimento totalitário, pronto a cometer qualquer crime e todas as traições, inclusive a traição à revolução), não era um pecado, mas apenas um erro.²¹

Ainda sob o prisma do panorama contextual da década de 30, percebe-se que esta comportou e desenvolveu sucessivos eventos drásticos e irracionais, derivados, em primeira instância, da Crise que, além de ocasionar a falência das instituições bancárias, o retrocesso da produção industrial e a imensa desorganização no comércio internacional, trouxe consigo o afiamento dos conflitos sociais. Aquino [et al.] ressalta que no âmbito internacional transcorreu uma cisão entre os “países capitalistas” que se organizaram em dois grupos que se solidificavam em função da acentuação das diferenças entre eles próprios. De um lado Alemanha, Itália e Japão, que, apesar de divergirem em alguns aspectos, sustentavam uma espécie de conciliação estratégica. E do outro Inglaterra, França (estes especialmente apreensivos em função do possível retorno militarista alemão) e EUA, que

²⁰ O Exército Negro foi um exército anarquista comandado por Nestor Makhno durante a Revolução Ucrâniana e a Guerra Civil Russa. Na Ucrânia, foi responsável pela queda do regime monárquico e derrotou o Exército Branco, em prol de uma revolução insurgente e libertária. Após a *Revolução de Outubro* e a posterior dissolução do Exército Branco em 1920, em que os makhnovistas possuíram distinta atuação, tiveram seus principais comandantes emboscados em uma assembleia de oficiais militares organizada pelo Partido Bolchevique, por não terem aceitado se submeter ao comando de Moscou. Makhno conseguiu escapar com suas tropas, mas foi forçado a recuar.

²¹ ARENDT, 2008, p. 156.

mantiveram um vínculo estreito e se posicionaram conjuntamente, por aliança de interesses, contra o avanço do primeiro grupo.

A URSS congregava contra si a hostilidade geral, daí suas tentativas no intuito de estabelecer uma frente internacional antifascista. Como as democracias capitalistas se negaram a formalizar qualquer acordo, estabeleceu com a Alemanha, nas vésperas da guerra, o Pacto Germano Soviético de Não-Agressão, que adiou a entrada do Estado Soviético no conflito.²²

Em 1936 a Alemanha constituiu, em outubro, o Eixo Berlim-Roma em conjunto com a Itália, e, em novembro, firmou o Pacto Anti-Komintern com o Japão, ao qual a Itália se juntaria um ano depois. Em julho de 1937 o Japão invadiu a China, ocasionando a Segunda Guerra Sino-Japonesa, que se estendeu até 1945. Em março de 1938 sobreveio o *anschluss* da Áustria ao Terceiro Reich, sem qualquer interferência de outros países ocidentais, já que a política anglo-francesa em relação aos nazistas consistia no apaziguamento. Em setembro Reino Unido, França, Alemanha e Itália assinaram o Acordo de Munique, reafirmando a política de apaziguamento, sacrificando “a Tchecoslováquia à paz”. Em 1939 a invasão foi concluída simultaneamente à anexação italiana da Albânia. As exigências nazistas não decresciam e Hitler então requeria a “anexação de Dantzig e privilégios no corredor polonês.” A Inglaterra posicionou-se contrariamente, oferecendo “garantias totais à Polônia, Grécia, Romênia e Turquia.”

A URSS, mantendo negociações com franceses e ingleses e ao mesmo tempo com alemães, diante da resistência da Polônia em permitir a passagem de tropas por seu território, suspendeu as conversações, aceitando de imediato um acordo com a Alemanha: o Pacto Germano-Soviético de Não-Agressão, estabelecendo a partilha da Polônia e a colocação dos Estados do Báltico (Estônia, Letônia e Lituânia) sob o domínio soviético.²³

Após a assinatura do Pacto Molotov-Ribbentrop, em 23 de agosto de 1939, nada mais pôde adiar a ação militar nazista. A Polônia resistiu às reivindicações, de Dantzig e do Corredor, impelida pela política de apaziguamento. Política que teve seu fracasso explicitado em 1º de setembro de 1939 quando a Polônia foi invadida sem declaração (*Blitzkrieg*) pelos nazistas, e, em um inesperado segundo front, pelos

²² AQUINO (et al.), p. 430, 2009.

²³ Ibidem.

soviéticos. Dois dias depois, França e Inglaterra declararam guerra à Alemanha. Para Hobsbawm, o que levou Stalin a assinar o pacto foi o receio de isolamento e de precisar "enfrentar Hitler sozinho" e, mais estrategicamente plausível, manter a URSS "fora da guerra enquanto a Alemanha e as potências ocidentais se enfraqueciam mutuamente", e ainda, por ventura, em função de um benefício estatal, já que através das cláusulas secretas do pacto reaveria "territórios ocidentais perdidos pela Rússia após a revolução".²⁴

Em suma, a Segunda Guerra atingiu proporções de genocídio e de destruição ainda piores que a Primeira. O estabelecimento de quatro fronts – Europa Ocidental, Europa Oriental, África e Pacífico – envolveu a totalidade continental, e os países que ficaram excluídos das áreas de operações militares contribuíram de modo direto enviando tropas para as batalhas ou indireto, fornecendo matéria-prima para os esforços de guerra. Apenas algumas regiões da América Latina e da Europa permaneceram neutras. A revolução tecnológica e a ciência moderna, que propagavam facilitar e aprimorar a vida e as relações humanas uniram-se numa pavorosa escalada possibilitando a sofisticação bélica, dos meios de transporte, comunicação, e o desenvolvimento de armas químicas. Contudo, pode-se dizer que o fator mais pavoroso, aliás, de onde deriva todas as atrocidades deste período, foi o trauma ocasionado pela própria experiência da Grande Guerra, quando os governos, no intuito de proteger o seu povo²⁵, avultaram o desprezo pela vida. “A longo prazo, os governos democráticos não resistiram à tentação de salvar as vidas de seus cidadãos, tratando as dos países inimigos como totalmente descartáveis.”²⁶

Neste período, a ciência e a tecnologia reformularam, conseqüentemente, as relações humanas, inaugurando novas necessidades sociais, novos aparelhos “indispensáveis” produzidos em massa e, com e por isso, novos objetivos. Entretanto, necessidades pressupõem dependências e, em pouco tempo, “todos se tornaram escravos da tecnologia que ao invés de diminuir o esforço humano e trazer paz, desempregou milhões”.²⁷ Deste modo, inevitavelmente, muitos foram levados a

²⁴ Ibidem.

²⁵ “(...) o governo do homem pelo homem, sob qualquer nome que se disfarce, é opressão; a mais alta perfeição da sociedade se encontra na união da ordem e da anarquia” PROUDHON, Pierre-Joseph. *A propriedade é um roubo*. Seleção e notas de Daniel Guérin; tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 30.

²⁶ HOBBSAWM, 1994, p. 28.

²⁷ NAZARIO, Luiz. Quadro Histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEINER, S. O Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.21.

marchar para a guerra em nome do progresso²⁸, e os artistas, naturalmente atônitos, e talvez em virtude de um mecanismo natural de preservação, uniram-se em movimentos artísticos que declaravam dogmaticamente uma descontinuação dos moldes canônicos, buscando com isso denunciar o crescente desprestígio dos valores de uma sociedade que se encontrava em verdadeiro colapso. Neste contexto, desenvolveram-se na Europa três movimentos artísticos de vanguarda que tiveram como principal característica a estruturação de suas diretrizes por poetas e propagandistas literários. Foram eles, respectivamente, o Futurismo, o Dadaísmo, e o Surrealismo. Foi comum ainda, entre estes, além da eclosão em meio ao cenário de caos da primeira metade do século XX, a produção de obras pautadas pela imaginação e pela fantasia.²⁹ Neste sentido, faz-se indispensável mencionar aqui, muito brevemente, para fins de contextualização, um aspecto específico do Surrealismo, que parece ter exercido, direta e indiretamente, influências sobre aspectos conceituais de *A pintura em pânico* (1943).

²⁸ Muitos ideais legítimos foram, sem dúvidas, cooptados por todo tipo de autoritarismo. O que aliás é um dos principais modos de expansão empregados pelos tiranos disfarçados.

²⁹ READ, 1974, p. 118.

1.2 A transposição do real ou a real transposição das consciências



(Fig. 2) Elisa Breton. *Retrato de André Breton rua Alfred Jarry*, 1953.

Pode-se dizer, com Maurice Nadeau,³⁰ que o Surrealismo enquanto movimento artístico histórico surgiu ao final da Primeira Guerra e findou com o início da Segunda, estando situado no âmbito das Vanguardas do século XX, sendo, no entanto, indispensável observar que esta definição se refere estritamente ao conjunto de uma continuidade de manifestações no tempo, pois, como bem observou Michael Löwy:

o surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um

³⁰ NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15.

movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento* do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia.³¹

A propósito, no *Manifesto do Surrealismo* (1924)³², André Breton, o incontestável formulador do movimento, declara que “Ainda vivemos sob o império da lógica”, a partir do que esclarece sua percepção acerca dos procedimentos lógicos de seu tempo, os quais, segundo ele, serviam apenas para resolução de problemas secundários e, ao citar a prevalência do “racionalismo absoluto”, acrescenta que “à própria experiência foram impostos limites”. Observando apenas isso já é possível perceber que emergia, de fato, uma tendência de resgate transcendente no seio deste movimento tantas vezes descrito como materialista, o que, aliás, também não pode ser refutado. Além disso, e diante do exposto na seção anterior, deve-se observar que o desenvolvimento do Surrealismo foi perpassado por um cenário de excessiva violência e terrorismo político, o período Entreguerras, sendo adequado levar em consideração que foi justamente naquele contexto que as sementes deste movimento se propagaram.³³ De qualquer modo, não se pretende aqui esclarecer o que tenha sido o Surrealismo, nem entrar em assuntos específicos deste vasto movimento, até porque nem mesmo se considera que tenha este findado³⁴, e menos ainda que seja passível de definição. Assim, cumpre esclarecer que o que se expõe aqui como breve contextualização, além de contar com a proposição dos autores consultados, parte do recorte de um volume que conta com a reunião e tradução para o português de textos integrais de André Breton, publicado em 1985 sob o título *Manifestos do Surrealismo*, pela *Editores brasiliense*. Ademais, observar-se-ão alguns vestígios esotéricos deste movimento pelo fato de esta ser a maior afinidade conceitual entre os franceses e a obra de Jorge de Lima. As raízes esotéricas do surrealismo, aliás, já foram até mesmo classificadas por temas, tal como se vê na obra de Patrick Lepetit *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret*

³¹ LÖWY, 2002, p. 9.

³² BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 40.

³³ LEPETIT, 2014, p. 194.

³⁴ LÖWY, op. cit., p. 9.

Societies (2014)³⁵. Isto posto, faz-se oportuno citar o seguinte trecho do primeiro manifesto:

A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum.³⁶

É, pois, imediatamente após este trecho que Breton estabelece a crucial relação entre o surrealismo e Freud, ao dizer que foi graças às descobertas deste que acabara de ser trazida à luz a parte mais importante do mundo intelectual, isso porque teria sido quando finalmente se retomou uma investigação do homem que sobrepuja os limites das “realidades sumárias”.³⁷ Isso significa dizer que Breton considerou o inconsciente, e o reconhecimento de sua força, como fator fundamental para a retomada dos direitos da imaginação.³⁸ A partir daí o manifesto se volta para uma defesa dos sonhos como parte essencial da realidade, na qual, segundo Breton, o homem passa tanto tempo quanto nos momentos de vigília.³⁹ Ainda nesta sessão, o teórico enumera quatro reflexões suas acerca do estado onírico, em que, na última, após supor um tempo futuro no qual possa, talvez, o homem, através de um “exame metódico”, dar-se conta de seus sonhos sem as severas reduções que o estado de vigília os impõe, se lê:

quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplidão sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, deem lugar ao grande Mistério.⁴⁰

Fica claro que Breton se refere justamente ao desenvolvimento da capacidade de se apreender o real significado dos sonhos. Entretanto, é a primeira vez que a palavra Mistério, grafada com inicial maiúscula, é utilizada no manifesto, o que permite supor que se trata aí de um emprego simbólico desta palavra, através do que se observa, acompanhando Lepetit, que o surrealismo faz uma analogia entre

³⁵ Que contém capítulos como *Surrealismo e Astrologia*, *Surrealismo e Alquimia*, *Surrealismo e Gnosticismo*.

³⁶ BRETON, 1985, p. 40.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ “pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo, a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília.” (BRETON, op. cit., p. 41).

⁴⁰ *Ibidem*.

inconsciente e o modelo das sociedades esotéricas,⁴¹ as quais geralmente contém um núcleo de disciplinas através do que se obtém a compreensão, justamente, de um suposto Mistério. De qualquer forma, faz-se indispensável relembrar alguns acontecimentos pontuais que demonstram, através de si e em função de suas finalidades, uma certa tendência ocultista do movimento. Não obstante, deve-se observar que o surrealismo é por vezes considerado como uma superação do dadaísmo⁴², o qual, segundo Breton, teria sido, para os surrealistas, apenas um “estado de espírito”.⁴³ Segundo Nadeau, a herança dadaísta pode ser percebida mais evidentemente na etapa inicial do movimento, quando os surrealistas mantiveram o princípio da negação da solução literária, poética ou pictórica,⁴⁴ além do que, sabe-se que o dadaísmo atingiu a arte de um modo sem precedentes, aplicando-lhe um golpe do qual ela “não devia se reerguer antes de vários anos”.⁴⁵ Por este viés, é possível considerar, com Read, que os surrealistas foram os que solucionaram esta condição através de uma alternativa científica e organizada:

O Surrealismo, como movimento, seria tão “ativista” e incoerente em suas manifestações quanto o Dadaísmo, mas tinha a imensa vantagem de possuir um coordenador inteligente e influente. (...) Não obstante, foi Breton quem guiou o movimento moderno da fase Dadá para a fase surrealista. Isso ficou muito claro em vários documentos, sobretudo nas páginas de *Littérature* desde a sua fundação em março de 1919 em diante. É verdade que essa revista foi dirigida conjuntamente por Louis Aragon, Breton e Philippe Soupault, mas durante as controvérsias de 1920-22, que assistiram à decisiva separação de Breton e Picabia do resto dos dadaístas liderados por Tzara, as ideias bem expressas e o espírito científico de Breton provariam ser decisivos.⁴⁶

Sabe-se que foi justamente “o espírito científico de Breton” que, fundamentalmente, viabilizou o alcance prodigioso do movimento, e que não se

⁴¹ LEPETIT, 2014, p. 33.

⁴² Isso é apenas possível enquanto se considera que o Dadaísmo pretendia, de algum modo, instituir-se como algo que perdura materialmente ou como um sustentáculo ideológico. Entretanto, deve-se dizer que o anarquismo, do qual o dadaísmo floresceu, é, antes de tudo, um sentimento e um ímpeto que jamais deixaram de permear a alma humana. E ainda, como bem observou Read: “O Dadaísmo seria largamente esquecido no período entre as duas guerras, mas tinha criado um impulso e estabelecido um rumo para o desenvolvimento artístico da arte ocidental que está longe de se esgotar em nossos dias” (READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 118).

⁴³ NADEAU, 1985, p. 46.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ READ, op. cit., p. 126-127.

tratava de fundar uma nova escola estilística, mas, precisamente, da inauguração de um novo conhecimento que se ocuparia de espaços que até àquela altura não haviam sido explorados: “o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso da lógica”.⁴⁷ A propósito, segundo Nadeau, a publicação de *Les Champs magnétiques*, em 1921, que trazia textos de André Breton e Philippe Soupault produzidos através da escrita automática, e que é considerada a primeira obra surrealista, teria sido apresentada, justamente, como uma experiência científica e não como um texto vanguardista.⁴⁸ Com efeito, a escrita automática é descrita por Breton em analogia ao método freudiano aplicado por ele, enquanto médico, em pacientes durante a guerra:

(...) decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*.⁴⁹

Acompanhando Nadeau⁵⁰, observa-se que seria, então, esta, uma proposta de método científico que se desprende da elaboração lógica para se servir, exclusivamente, da metodologia por excelência do poeta, ou seja, a materialização da intuição e da inspiração. Segundo Gombrich⁵¹, aliás, a alteração deliberada da consciência não teria sido uma inauguração surrealista, pois até mesmo os antigos consideraram a poesia como uma espécie de “divina loucura”, e, entre os séculos XVIII e XIX, alguns românticos realizaram experiências com ópio e outras drogas a fim de alcançarem a imaginação em detrimento da razão. De qualquer forma, Löwy⁵² indica que os surrealistas jamais estiveram tão inclinados a experiências com drogas, e o que interessa, de fato, observar, é que o *pensamento falado* se traduz como a busca pelo contato com algo que permanece profundamente oculto no inconsciente mas que se pode ter acesso.⁵³ Não é difícil imaginar a ressonância que ocasionou – numa sociedade recém colapsada pela guerra racionalista-materialista

⁴⁷ NADEAU, 1985.

⁴⁸ Ibidem, p. 47.

⁴⁹ BRETON, 1985, p.54

⁵⁰ Ibidem, p. 47.

⁵¹ GOMBRICH, 2012, p. 592.

⁵² LÖWY, 2002, p. 48.

⁵³ GOMBRICH, op. cit.

– um projeto (artístico-científico) como o pretendido pelo movimento bretoniano. Segundo Benjamin, em *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*:

quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos "sentido".⁵⁴

A propósito, no referido texto, publicado em 1929, e que segundo Löwy não se trata de um artigo de crítica literária comum mas de um ensaio poético, filosófico e político,⁵⁵ Benjamin discorre sobre suas impressões acerca do surrealismo, o qual, segundo ele, àquela altura já não poderia mais ser considerado como um movimento poético ou artístico.⁵⁶ Para Benjamin, na medida em que os surrealistas passaram a levar a “vida literária” até os limites mais extremos da realidade, o domínio da literatura fora implodido.⁵⁷ Sendo, pois, através do desenvolvimento desta ideia que o alemão chega ao conceito de *iluminação profana*, a qual seria proveniente de uma inspiração materialista e antropológica, sendo, precisamente, o modo pelo qual ocorre uma “superção autêntica e criadora da iluminação religiosa”.⁵⁸ É interessante observar que a fascinação de Benjamin pelo surrealismo surgiu de uma profunda identificação de princípios fundamentais, ou seja, a tendência materialista metafísica presente em ambos⁵⁹. Grosso modo, no ensaio em questão, Benjamin se coloca como um “observador alemão” que, estando familiarizado com a crise do conceito humanista de liberdade, e havendo estado próximo tanto do anarquismo como do comunismo, teria a vantagem de observar à distância o que de fato se passava com o movimento.⁶⁰ Seja como for, o que importa destacar aqui é que

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 22.

⁵⁵ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã - Surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 42.

⁵⁶ op. cit., p. 22,

⁵⁷ Ibidem, p. 22.

⁵⁸ Ibidem, p. 23.

⁵⁹ LÖWY, op. cit., p. 41.

⁶⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 21-22.

Benjamin indica, neste ensaio, a tendência espiritualista do surrealismo, a qual ele observou tanto através dos escritos de Aragon e Breton, quanto através de Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire, os quais, segundo ele, teriam engendrado o surrealismo através de uma “revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo”.⁶¹ Em que pese a densidade e os numerosos desdobramentos que este texto convoca, chama-se atenção para o fato de que, em diversas passagens, Benjamin se refere ao teor esotérico do movimento, vezes o exaltando, vezes o atacando, a depender do seu grau de afinidade com o direcionamento tomado pelos franceses. O maior exemplo de ataque talvez seja o trecho em que o alemão se posiciona de modo repreensivo perante um trecho específico de *Nadja* (1928), de Breton. Ao descrever o episódio do livro, Benjamin chama atenção para a presença e atuação, na trama, de uma vidente, o que é para ele imperdoável:

Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventureiros percorre tetos, para-raios, goteiras, varandas, estuques – para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis –, também o direito de entrar no quarto dos fundos do espiritismo. No entanto, não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro. Quem não gostaria de que esses filhos adotivos da Revolução rompessem radicalmente com tudo que se passa nesses conventículos de damas caridosas, de majores reformados, de especuladores emigrados?⁶²

Em outro trecho, porém, ao se referir a Paris enquanto um microcosmo dos surrealistas, o qual teria uma espécie de correspondência direta [e mágica] com o grande cosmos, e afirmar que a obra surrealista se pauta pela descrição de tais eventos, e jamais esteve próxima da pseudo ideia de “arte pela arte”, se observa o seguinte trecho de teor apaixonado:

Seria o momento de pensar numa obra que como nenhuma outra iluminaria a crise artística, da qual somos testemunhas: uma história da literatura esotérica. Não é por acaso que essa história ainda não existe. Porque escrevê-la, como ela exige ser escrita – não como uma obra coletiva, em que cada “especialista” dá uma contribuição, expondo, em seu domínio, “o que merece ser sabido”, mas como a obra bem fundamentada de um indivíduo que, movido por uma necessidade interna, descreve menos a história evolutiva da literatura esotérica que o movimento pelo qual ela não cessa de renascer, sempre nova, como em sua origem – significaria

⁶¹ BENJAMIN, 1994, p. 23.

⁶² Ibidem, p. 24.

escrever uma dessas confissões científicas que encontramos em cada século. Em sua última página, figuraria a radiografia do surrealismo.⁶³

A propósito, se como em *Nadja*, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1930, a afinidade de Breton com as disciplinas ocultas fica evidente, deve-se dizer que mesmo no primeiro, publicado seis anos antes, já era possível observar vestígios, tal como nas diversas referências às possibilidades de expansão do espírito, ou nas conceituações em torno da ideia de “graça divina” que quase sempre aludem à intuição bergsoniana, bem como no extremamente simbólico – metafísico e libertário – fechamento do texto:

(...) Este mundo só relativamente está à altura do pensamento, e os incidentes deste gênero são apenas os episódios até aqui mais marcantes de uma guerra de independência, da qual tenho orgulho de participar. O surrealismo é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários. “Não tremes mais, carcaça.” Neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco efeito quanto um fantasma. Viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar.⁶⁴

Muito além disso, o *Segundo Manifesto* será permeado de hermetismo, cabendo aqui fazer menção apenas à extensa nota de rodapé na qual Breton se preocupou em demonstrar a predestinação astrológica do surrealismo, o qual teria sido indicado pelo astrólogo Paul Choisnard (1867-1930), através de uma conjunção ocorrida apenas a cada 45 anos entre Urano e Saturno.⁶⁵ Isto posto, parece adequado inferir que a prática surrealista se desenvolveu, pelos menos em substância, como uma espécie de obra alquímica, muito embora as motivações já não se restrinjam à percepção do abismo espiritual, originando-se, sobretudo, no desencantamento e na desconfiança do progresso, mas, ainda assim, é como a antiga prática que busca acessar o núcleo puro e substancial de um elemento, e ao qual não se pode chegar senão pela transmutação das formas. Isto, aliás, fora indicado pelo próprio Breton no ensaio de 1953:

⁶³ BENJAMIN, 1994, p. 27.

⁶⁴ BRETON, 1985, p. 81.

⁶⁵ Ibidem, p. 157-158.

O tudo, para o surrealismo, foi convencer-se de que se havia posto a mão sobre a “matéria-prima” (no sentido alquímico) da linguagem: a partir daí sabia-se *onde* buscá-la (...).⁶⁶

Assim, observa-se que parte do desenvolvimento teórico do surrealismo recebeu, inevitavelmente, considerável influência das conceituações metafísicas oriundas das teorias estéticas do período, tal como o conceito de “potência própria do objeto”⁶⁷ de Alain (1861-1951), apresentado em seu *Système des Beaux-Arts* (1920), e que, segundo Raymond Bayer, consiste em uma manifestação da matéria anterior à imaginação, somente se revelando suas ideias e critérios posteriormente ao início da obra pelo artista, elementos que, aí então, inserem-se à obra. “O verdadeiro poeta, afirma Alain, é aquele que encontra a ideia ao forjar o próprio verso”⁶⁸. Ainda, deve-se dizer que, segundo Read, o Surrealismo foi essencialmente “uma questão de criação *poética*” e as artes visuais, neste sentido, teriam sido “transformações plásticas da poesia”⁶⁹. Ressalta-se ainda que não se pode negar que o surrealismo fora um movimento de revolta fundado através da literatura, e que, em que pese Benjamin ter denunciado sua tendência não-literária, é um tanto mais inegável que Breton fora um intelectual que soube lançar mão dos subsídios teóricos que a pesquisa sincera e a fruição da poesia oferecem ao espírito que delas se ocupa. Neste sentido, poder-se-ia dizer que o Surrealismo é poesia, mas, precisamente, uma poesia fragmentada, a qual se originou na potência humana libertária e esotérica, mas que, ainda assim, por sua necessidade científica, não pode abandonar o materialismo. Tal fragmentação, deve-se dizer, aparenta ter sido harmonizada na justaposição dos aludidos conceitos descoincidentes, os quais, parece adequado inferir, teriam sido recepcionados e readaptados por Breton também como consequência direta de sua personalidade intelectual, mas, sobretudo, em virtude do ímpeto libertário que lhe dominava o espírito.

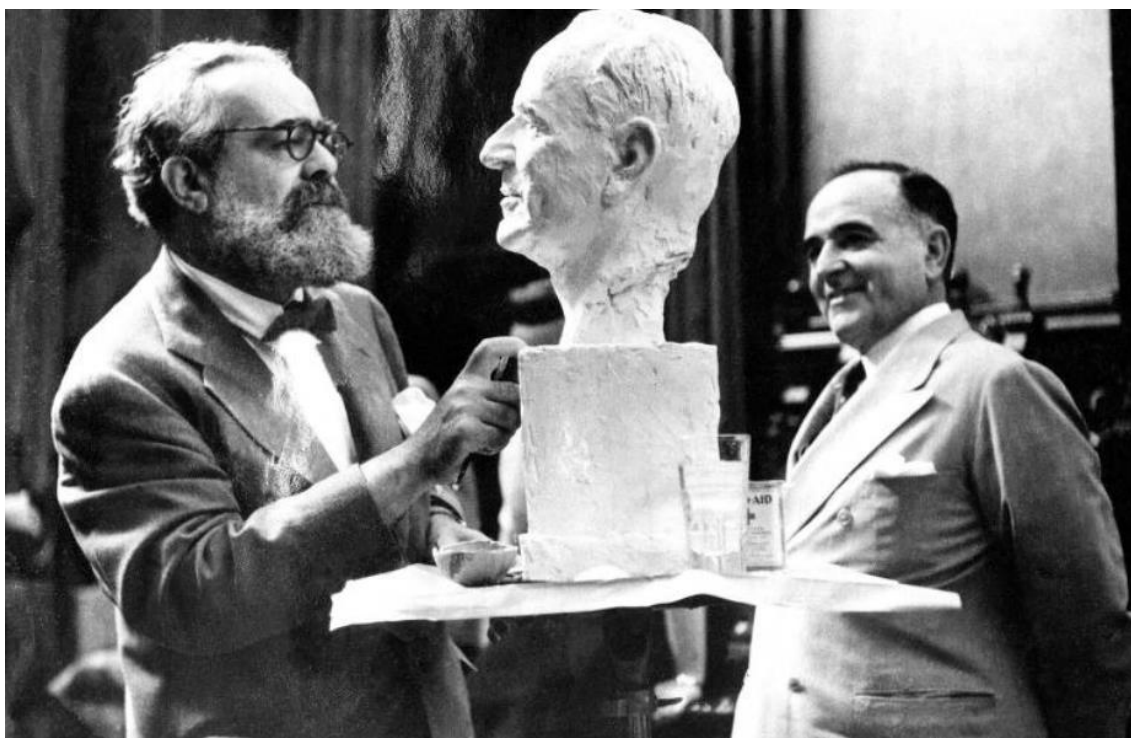
⁶⁶ BRETON, 1985, p. 223-231.

⁶⁷ apud BAYER, Raymond. *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 389.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ READ, 1974, p. 129.

1.3 Elementos brasileiros: Politikos, Ethos, Tekné



(Fig. 3) Jo Davidson esculpindo o busto de Getúlio Vargas. Brasil, 1941.

A Era Vargas corresponde, na historiografia brasileira, ao período que se inicia em 3 de novembro de 1930 e finda em 29 de outubro de 1945, com o fim do Estado Novo ou, ainda, em 24 de agosto de 1954, com o suicídio de Vargas, a depender do historiador consultado. A ascensão de Vargas se deu após o período de transição que abrange o fim da monarquia constitucional parlamentarista do Segundo Reinado e o início do período republicano, que se inicia com um golpe de Estado político-militar realizado em 15 de novembro de 1889. Quase meio século depois, Vargas, também através de um golpe, tornar-se-ia Presidente do Brasil em caráter provisório, quando depôs o governo de Washington Luís⁷⁰ (1926-1930) e impediu que Júlio Prestes⁷¹, com quem havia disputado e para quem havia perdido as eleições, tomasse posse do cargo. O modo como ocorria o processo eleitoral na época era substancialmente o mesmo desde o início da República Velha e consistia basicamente na prática de indicações e compra de votos. Uma vez que o presidente “estava constitucionalmente impedido de se suceder a si mesmo” indicava, então, o

⁷⁰ Este, através de René Thiollier, patrocinou a ida de Plínio Salgado e Menotti Del Picchia para a Semana de 22.

⁷¹ Esta indicação quebrou a *Política do Café-com-leite*, já que Washington Luís, assim como Júlio Prestes, era paulista. Tal conduta influenciou diretamente o estabelecimento da *Aliança Liberal* entre mineiros e gaúchos que culminou no lançamento da candidatura de Getúlio Vargas.

seu candidato. A manipulação do eleitorado e do resultado era prática comum e, uma vez previamente acertado entre a elite estatal, a eleição estava decidida.⁷²

O século XX, entretanto, avançava, e o crescimento populacional dificultava este processo. Porém, as práticas do coronelismo, muitas das quais ainda remanescem, ajudavam a reduzir o impacto eleitoral dos crescentes núcleos urbanos. Nas eleições de 1922, por exemplo, os derrotados acusaram de ter sido fraudada a eleição de Artur Bernardes. O mesmo ocorreu em 1910, quando foi eleito Hermes da Fonseca. A respeito do período de Artur Bernardes (1922-1926), ressalta-se que este governo empreendeu esforços no sentido de refrear as movimentações libertárias, em especial as de cunho anarcossindicalistas, à época a posição dominante entre o operariado no Brasil. Aliás, no que tange ao contexto anarquista brasileiro, pode-se dizer que a difusão das vertentes expandiu-se no país juntamente à Imigração Europeia, através da qual chegavam, sobretudo, italianos, portugueses e espanhóis. O anarquismo, também no Brasil, fora refreado pelo impacto, repressão e profusão das ideias comunistas, as quais se intensificaram após a Revolução Russa, cujo caráter totalitário ainda era desconhecido da esmagadora maioria da população, e, sobretudo a partir da chegada Getúlio Vargas ao poder, quando a organização sindical anarquista “adotada pela maioria dos operários do Brasil” foi substituída através da implementação dos “sindicatos fascistas pelo Estado Novo de Vargas, em 1930”.⁷³ O sindicalismo popular, descentralizado, independente e espontâneo cedia lugar, portanto, ao sindicalismo do dirigismo burocrático varguista.

A respeito das manifestações em função da suposta prática de fraude eleitoral que haveria resultado na derrota de Getúlio Vargas para Júlio Prestes, Skidmore retrata: “parecia que a oposição, mais uma vez, iria limitar os seus protestos às simples palavras”⁷⁴, quando em “30 de maio Vargas lançou um manifesto, denunciando ‘fraudes e compressões’ praticadas pelas mesas eleitorais, ‘cujos truques e ardis a mesma legislação estimula e propicia’”. Menção possivelmente direcionada à constituição de 1891 - a primeira a estabelecer diretrizes republicanas no Brasil - de modo geral e especialmente à Secção do Poder

⁷² Cf. SKIDMORE, 1976; ALBUQUERQUE, 1981.

⁷³ RODRIGUES, 2010.

⁷⁴ 1976, p.38.

Executivo e ao primeiro e segundo parágrafos⁷⁵ do Art. 47. A partir disto, as inquietações revolucionárias e o clima de oposição radical espalharam-se pelas capitais, “organizando uma conspiração integral, destinada a tomar o poder pela rebelião armada”. O assassinato de João Pessoa pode ser entendido como fato que reuniu a oposição e é, geralmente, considerado o estopim da Revolução de 30, já que o assassino, João Dutra, estava diretamente ligado ao grupo político de Washington Luís.

A revolta começou como programado, com Vargas exortando os rebeldes no Rio Grande do Sul a marcharem sobre o Rio de Janeiro. “Rio Grande, de pé, pelo Brasil! Não poderás falhar ao teu destino heroico!” O “povo” estava se levantando “para readquirir a liberdade, para restaurar a pureza do regime republicano, para a reconstrução nacional”, proclamava Vargas.⁷⁶

Durante a revolução, os adeptos da mudança de poder dividiram-se em dois grupos: os revolucionários, que se dividiam entre os constitucionalistas, que tem sua figura precursora em Rui Barbosa (1849-1923), adeptos dos ideais liberais clássicos, e os nacionalistas, representados pelos tenentes, que desejavam, entre outros pontos, a modernização do país, mudanças no sistema de assistência social e na administração pública e o fortalecimento da consciência nacional. Estes últimos não eram os únicos adeptos de mudanças estruturais a partir do Estado, entretanto, constituíam o número mais expressivo da vertente radicalista. O movimento popular, então com forte influência anarquista, vinha crescendo em importância política e havia protagonizado algumas importantes manifestações nos anos anteriores, entre as quais se destaca a Greve Geral de 1918, o que também fora um fator que impulsionou as elites a buscar uma saída do modelo de Estado Liberal para o Estado Intervencionista, personificado na figura de Getúlio Vargas. No entanto, Skidmore sustenta a tese de que as forças populares eram praticamente

⁷⁵ Art. 47. O Presidente e Vice-Presidente da Republica serão eleitos por suffragio directo da Nação, e maioria absoluta de votos.

§ 1º A eleição terá logar no dia 1 de março do ultimo anno do periodo presidencial, procedendo-se na Capital Federal e nas capitaes dos Estados á apuração dos votos recebidos nas respectivas circumscripções. O Congresso fará a apuração na sua primeira sessão do mesmo anno, com qualquer numero de membros presentes.

§ 2º Si nenhum dos votados houver alcançado maioria absoluta, o Congresso elegerá, por maioria dos votos presentes, um, dentre os que tiverem alcançado as duas votações mais elevadas, na eleição directa.

Em caso de empate, considerar-se-ha eleito o mais velho.

⁷⁶ SKIDMORE, 1976, p. 23.

inexistentes, bem como a liderança política de esquerda era incipiente, pelo que os blocos operário e camponês não conseguiram exercer influência política expressiva. Havia, ainda, o grupo dos não-revolucionários, que se constituía de militares superiores, da elite cafeeira e dos “membros dissidentes da elite política estabelecida, ansiosos para usar um golpe em causa própria”.⁷⁷ Após a deposição de Washington Luís, “uma junta militar governou o Rio de Janeiro de pleno direito durante dez dias, antes de entregar finalmente o poder, em 3 de novembro, a Getúlio Vargas, o líder incontestável do movimento de oposição.” Em decorrência da derrubada da Constituição de 1891, eclodiu em São Paulo a Revolução Constitucionalista que, segundo Skidmore, ganhou forças, sobretudo, por conta do “tal complexo de superioridade [paulistano] em relação ao resto do Brasil”⁷⁸ A breve e controversa constituição de 1934 emerge no mesmo período em que se estabelecem a formação da Ação Integralista Brasileira, inspirada no fascismo, e da Aliança Nacional Libertadora, subsidiada pela União Soviética. Em 1937, consolidando a tomada de poder e avançando no processo autoritário, Getúlio Vargas dissolveu o Congresso, as Assembleias Legislativas Estaduais, decretou o unipartidarismo e, em um novo golpe, outorgou a constituição do Estado Novo, que, ainda segundo Skidmore, se transformaria em uma construção ideológica pessoal de seu líder:

um estado híbrido, não dependente de apoio popular organizado na sociedade brasileira e sem qualquer base ideológica consistente. Vargas esperava assumir, para seu próprio proveito político, a direção das mudanças sociais e do crescimento econômico do Brasil. A despeito das roupagens corporativistas, o seu Estado Novo era uma criação altamente pessoal.⁷⁹

Entende-se que a instauração do Estado Novo se deve sobretudo à “aliança da grande propriedade agrária com uma burguesia industrial historicamente frágil.”⁸⁰ Esta última tratava-se de um fenômeno relativamente novo, resultante das modificações nacional e internacional ocasionadas pela Primeira Guerra e pelos efeitos da Crise de 1929. No momento do golpe, o Brasil passava por um surto

⁷⁷ SKIDMORE, 1976, p.36.

⁷⁸ Ibidem, p. 36-37.

⁷⁹ Ibidem, P. 54.

⁸⁰ ALBUQUERQUE, 1981, p.154.

industrial ou a substituição de importações que, naturalmente, se intensificaria em razão da mudança do eixo econômico. Ao Estado Novo coube fortalecer e direcionar o capitalismo campesino de modo que não afetasse as estruturas da grande propriedade agrária. Tratou-se, portanto, de uma iniciativa tipicamente capitalista, estruturada “do topo para a base”, e ainda subjugada aos efeitos remanescentes da Grande Depressão. “Através de uma mudança predominantemente autoritária, o Estado Novo favoreceu a transformação de grande parte da antiga classe proprietária em empresariado mais atuante ampliando as relações capitalistas no campo.” A intervenção estatal na economia induziu “o controle da classe proprietária sobre a massa camponesa produtora direta”, aliás, a CLT de 1942 não se estendia aos trabalhadores rurais, o que ocasionou um (intencional) distanciamento entre os grupos que poderiam organizar-se – e estabelecer-se como oposição de base – enquanto classe operária.⁸¹

Em 1939 Vargas, ao que tudo indica inspirado pelas práticas de Mussolini e pelo Ministério liderado por Goebbels, criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão encarregado de produzir a propaganda estatal, tornando-se o principal veículo difusor dos ideais estadonovistas, e responsável pelo controle e uso dos meios de comunicação, atuando principalmente em periódicos impressos, programas de rádio e nas produções cinematográficas, já que o sistema televisivo da época não dispunha de estrutura para ser submetida aos regulamentos do órgão.⁸² “Durante o Estado Novo, a eficiente censura de Vargas à opinião pública tinha silenciado as vozes dissidentes.”⁸³ Entretanto, em 1942, o Brasil se posicionou em compromisso com a Carta do Atlântico, levando aos episódios de torpedeamento por parte do Eixo às embarcações brasileiras no Atlântico. Neste mesmo ano, estudantes foram às ruas pedir a adesão brasileira à Segunda Guerra ao lado dos Aliados. O governo declarou guerra à Alemanha e à Itália em agosto de 1942 e, após negociações com os EUA e a Grã-Bretanha, foi criada a Força Expedicionária Brasileira. A partir da experiência na Europa, despertou entre a população brasileira um senso de incoerência com relação à posição ambígua do país – lutando contra as

⁸¹ Ibidem.

⁸² CAPELATO, Maria Helena. Propaganda Política e Construção da Identidade Nacional Coletiva. 1996. Disponível em <https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3810>.

⁸³ Ibidem.

potências tirânicas e sendo governado por um regime ditatorial – que fora fundamental para a queda de Vargas e a destituição do Estado Novo.



(Fig. 4) Ismael Nery e Emilio Pettoruti na exposição de Ismael, 1929.

A esta altura o Modernismo brasileiro passava pela transição da primeira para a segunda fase. A primeira, situada na aurora industrial do país, caracterizou-se sobretudo pelo “desejo de ser moderno” e pela necessidade de forjar a si mesmo juntamente com uma identidade nacional, distinguindo-se, por isso, das vanguardas europeias, que buscaram negar suas raízes e valores em favor de uma estética universal. Em todo caso, este período, tanto quanto os outros, requer, sob o risco de ser deturpado na primeira divergência filosófica, um distanciamento favorável de certas tendências que acabaram tornando-se triviais. Em vista disso Annateresa Fabris propõe que seja este período observado através de uma concepção analítica que possibilite “compreender os discursos da modernidade e sobre a modernidade como partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzido em tempos e espaços historicamente determinados, sem qualquer possibilidade de aspirar a durações e validades indeterminadas.”⁸⁴ Ainda sobre a primeira fase modernista, em que pese as diversas experimentações e propostas realizadas

⁸⁴ FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

naquele período por artistas que se encontravam à margem do contexto artístico oficial por disparidades geográficas, econômicas ou ideológicas, entende-se que, de modo geral, “os limites da modernidade artística brasileira residem sobretudo na questão da brasilidade.”⁸⁵ Observam-se traços desse limite em meados dos anos 20, quando os modernistas se encontravam alheios a atos decorrentes da crescente radicalização política, isso quando não estavam diretamente ligados ao poder. Apesar disto a barreira será sobrepujada no despontar da segunda fase do movimento quando “o engajamento político modernista cresce à medida que a Revolução de 1930 se aproxima.” Este momento comporta uma alteração significativa no movimento, já que pela primeira vez aqueles artistas puderam ser distinguidos por suas orientações: de direita ou esquerda.⁸⁶

Aracy Amaral (2003) identifica no artigo de Di Cavalcanti *A exposição de Tarsila, a nossa época e arte*, publicado em 1933 no Diário Carioca, a primeira declaração de um artista plástico que envolveu a questão da preocupação social na arte brasileira. O artigo, de teor social, é a respeito da exposição realizada no Palace Hotel do Rio de Janeiro onde Tarsila expôs *Operários e 2ª classe*. A artista, que acabara de voltar de uma viagem à URSS, ao que tudo indica, encontrava-se tomada pela consciência que essa experiência havia despertado. Di Cavalcanti, por sua vez, estava filiado ao Partido Comunista desde seu retorno após uma temporada em Paris. Estes, porém, não foram os únicos artistas movidos pela problemática social. Em 1932, Quirino Campofiorito produziu *Operários*, em 1934, *20 anos de início da 1ª Guerra Mundial* e outras telas que retratavam situações do cotidiano operário. Na altura dos anos 20, o país já havia passado por diversas greves movidas pelo movimento operário que, como já foi mencionado, se deu principalmente através da influência anarquista e de esquerda advinda da imigração europeia iniciada por volta de 1860. No que tange à crítica de arte no contexto dos anos 30, faz-se necessário mencionar a atuação de Mário Pedrosa, já que este foi um dos primeiros a empreender uma crítica voltada para a questão social, inaugurada na conferência *As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz*, em que analisa as obras da artista expostas no Clube dos Artistas Modernos em São Paulo. A exposição e a conferência

⁸⁵ FABRIS, 2010.

⁸⁶ ZILIO, 1982.

repercutiriam de modo substancial entre aqueles modernistas que voltariam ainda mais, a partir daí, seus esforços para a problemática social.⁸⁷

A Revolução de 30 instaurou mudanças significativas no campo da arte, tal como a nomeação de Lúcio Costa, um modernista, para a direção da *Escola Nacional de Belas Artes*. Algumas das mudanças implementadas pelo novo diretor foram a alteração do corpo docente, até então voltado para o estilo Neoclássico, e a inclusão de um júri modernista na seleção do *Salão Nacional de Belas Artes*. Tais condutas serão atacadas pelos artistas de orientação acadêmica e ocasionarão disputas pelo espaço das instituições culturais, o que tornou-se um acontecimento característico da década de 30. “A política cultural irá, portanto, passar das mansões paulistas para os corredores e salas das repartições culturais, como, aliás, era o costume do Rio. Em todos os conflitos surgidos entre modernistas e acadêmicos, é o Estado que vai servir como árbitro, procurando manter um sistema de conciliações.”⁸⁸ Pode-se entender que a ascensão de Vargas instaurou a continuidade, agora institucional, do Modernismo, já que o ditador colocou em cargos importantes da área cultural e política a nova geração, estabelecendo assim um suporte para que o projeto moderno fosse levado adiante. O que não poderia ser diferente, já que, perante a situação nacional anterior, o Estado Novo estabelecera-se como opção modernizante em um ambiente majoritariamente agrário.

Nesse período, a política pública centralizadora, que se contrapôs ao modelo liberal e regionalista da Primeira República, empreendeu o projeto de formação do “novo homem brasileiro”, utilizando-se de símbolos transpostos para o ideário “nacional” e que foram sendo inseridos através de políticas culturais. Foi neste contexto que ocorreu a decretação da feijoada como prato típico, da capoeira como esporte nacional e do samba, que, até então combatido, passa a ser proclamado como “arquétipo da cultura brasileira”. Faz-se necessário mencionar que tais elementos foram subtraídos de seu contexto em favor da “imagem nacional”, sofrendo, portanto, uma espécie de esvaziamento, para então serem disseminados em uma embalagem coletiva, como se representassem uma característica comum à totalidade populacional do território brasileiro, o que não correspondia, todavia, à realidade. “Esses elementos culturais permanecem ainda hoje presentes no

⁸⁷ AMARAL, 2003.

⁸⁸ ZILIO, 1982, p. 57.

imaginário nacional, evidenciando o sucesso das políticas culturais varguistas”. De modo geral, as produções artísticas desse período podem ser caracterizadas como expressionistas, já que esta é considerada “a linguagem mais apta a cristalizar uma forma nacional, moderna e comprometida com a representação dos dramas humanos, sociais e políticos”.⁸⁹

As transformações políticas implicaram em uma maior atividade política e cultural da classe média, o que possibilitou a expansão do Modernismo e propiciou o avanço ocupacional das instituições. Os artistas acadêmicos não possuíam mais a preferência ou exclusividade, e alguns compromissos foram firmados, no que se destaca, entre eles, no início dos anos 40, “a divisão do Salão Nacional em duas seções, uma acadêmica e outra moderna.” Isto, além de explicitar uma astúcia estatal, demonstra uma das muitas peculiaridades do Modernismo brasileiro, que reivindicava a tutela do Estado. A arte moderna, sobretudo as manifestações que deram origem aos conceitos fundamentais pelos quais se nortearam as correntes posteriores – tal como o Impressionismo, que se desenvolveu à margem e cujos artistas somente foram reconhecidos no findar do movimento –, desenvolveu-se sumariamente como uma série de acontecimentos em que, inclusive, os artistas produziam e divulgavam suas obras de modo independente ao Estado, ocasionando o progressivo desprestígio dos salões oficiais e academias.⁹⁰ Aqui, o Modernismo brasileiro da década de 30 utilizou-se de uma tática inversa “tendo os artistas brasileiros preferido renovar as velhas instituições culturais governamentais, tentando conquistá-las por dentro.” Pode-se dizer que, no Brasil, o Estado se consolidou enquanto “veiculador ideológico”, utilizando-se, para isso, das concepções estéticas que pretendiam se afirmar, ou que os Modernistas entenderam que a repercussão e aceitação de suas obras somente seriam possíveis através do alinhamento institucional. O governo, por sua vez, beneficiou-se consideravelmente dessa aproximação, pois transpareceu, assim, uma proposta arrojada e moderna-sem-ser-radical, já que os Neoclássicos estavam amparados da mesma forma.⁹¹

Crédulos de que tal Estado propiciava-lhes uma oportunidade única de realizações no plano material, intelectual e simbólico, muitos artistas e intelectuais de

⁸⁹ SIMIONI, p. 255, 2015.

⁹⁰ ZILIO, 1982, p. 55-58.

⁹¹ ZILIO, op, cit.; AMARAL, 2010.

orientação modernista participaram do governo varguista. O modernismo oficializa-se, passando a contar com grande reconhecimento nacional e mesmo internacional. Mas deve-se ressaltar que isso não faz dele o estilo oficial da Era Vargas, como por vezes se afirma, uma vez que encomendas respeitáveis (...) também foram outorgadas a correntes divergentes, com a dos neocoloniais.⁹²

Pode-se dizer que a figura mais expressiva do período no campo das artes plásticas foi Portinari. Primeiro artista moderno de filiação da Escola Nacional de Belas Artes, onde, aliás, foi premiado com a viagem do Salão Nacional que possibilitou sua permanência em Paris entre 1928 e 1930. Será ele também o artista da época que recebeu o maior número de encomendas oficiais, sendo, portanto, o primeiro artista modernista a ser de fato reconhecido em âmbito nacional. Faz-se necessário recordar que, neste período, apesar do panorama artístico oficial, sobretudo no campo das artes plásticas, concentrar-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, o Brasil já contava com um cenário moderno consolidado. No Rio, as atividades artísticas que se desenvolveram fora do contexto oficial foram basicamente iniciativas individuais ou, ainda, exposições em lugares improvisados, os trabalhos de ilustrações e o retrato. Neste momento houve ainda o surgimento de colecionadores, o que contribuiu para o fortalecimento do mercado da arte fora do contexto Estatal. Em São Paulo, além do aumento quantitativo dos interessados pela arte moderna, houve iniciativas específicas advindas da cisão que ocorreu no grupo modernista, ao que tudo indica, por diferenças de classe. Disto surgem a SPAM e o CAM⁹³, a primeira, financiada por figuras burguesas e o outro, composto por artistas da classe trabalhadora “com uma certa orientação esquerdizante”. Entretanto, os dois grupos mantinham uma boa relação, e não raro observou-se artistas de um expondo em eventos do outro e, ainda, integrantes que participavam dos dois⁹⁴. Organizaram-se ainda, neste formato de associações, “o Núcleo Bernadelli, o Grupo Santa Helena⁹⁵ e ainda a promoção dos Salões de Maio e a fundação do Sindicato dos

⁹² SIMIONI, 2015, p. 258.

⁹³ SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), CAM (Clube de Arte Moderna).

⁹⁴ ZILIO, 1982.

⁹⁵ “No sombrio Edifício Santa Helena, lá pelos anos de 1933-1934, reunia-se um grupo de antigos decoradores e pintores de liso. Havia de tudo entre eles, desde imigrados recentes, como Pennacchi, até velhos pintores de parede, como Alfredo Volpi, ou jogadores de futebol há pouco aposentados, como Francisco Reboló. A crise, a falta de trabalho eram a preocupação constante daqueles homens que antes viviam de decorar paredes de residências grã-finas de São Paulo (MARTINS, Ibiapaba apud Aracy Amaral, 2003, p. 35).

Artistas Plásticos”. Outro acontecimento de impacto cultural importante deste período foi a criação da Universidade de São Paulo em 1934 que:

paulatinamente imporá um novo padrão de trabalho intelectual, dando ensejo à formação do grupo Clima, cujos expoentes – Antônio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Gilda Mello Souza, entre outros – pautarão a produção crítica e acadêmica paulista a partir da década de 1940”.⁹⁶

Em 1937 ocorreu a exposição da Família Paulista, conceituada no interior do Grupo Santa Helena. Este episódio é significativo pois demonstra uma forma alternativa de entender e aplicar o modernismo, visto que este grupo alcançou uma posição curiosa no panorama artístico, já que os modernistas os julgavam acadêmicos e os acadêmicos os julgavam futuristas⁹⁷. A polêmica que acompanha as discussões acerca da Família Paulista reside na valorização, por estes, da técnica da pintura, sendo este posicionamento frequentemente interpretado como reacionário ou incompatível com os conceitos fundamentais da arte moderna. Com efeito, a propagação e a “crescente adesão ao Modernismo” resultaram numa compreensão às vezes parcial dos conceitos. As artes plásticas nos anos 30, ao menos no contexto oficial, existiram, sobretudo, através de eventos isolados, muitas vezes opostos, e concentrados no Rio de Janeiro e em São Paulo. “Pode-se dizer que no final da década de 1930 o projeto modernista conseguiu, em todas as áreas nas quais se lançou, uma implantação definitiva”⁹⁸.

Os anos 40, apontados por Aracy Amaral “como o divisor de águas”, são fortemente marcados pela “presença crítica de Mário de Andrade”, que se voltou neste período para questões que, aparentemente, não foram exploradas pela geração modernista anterior, tais como os conceitos de arte pura e arte interessada. Ainda, houve a preocupação com a relatividade da comunicação da arte, que parecia “somente possível para decodificadores com um mesmo repertório”⁹⁹. Este efeito parece ter sido percebido por Mário de Andrade através da recepção descontextualizada de obras de arte, brasileiras no exterior e estrangeiras no Brasil, o que incorreu em equívocos evidenciados em posicionamentos da crítica de arte, que parecia não se dar conta, por exemplo, da universalidade que já havia

⁹⁶ SIMIONI, 2015, p. 254.

⁹⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. Citado por Carlos Zilio, p. 60, 1982.

⁹⁸ ZILIO, 1982, p. 60.

⁹⁹ AMARAL, 2003, p. 101-102.

conquistado naquela a época, a *Escola de Paris*; ou da incoerência da adoção de critérios específicos de um estilo para julgar outro. Neste período, segundo Eduardo Jardim¹⁰⁰, Mário de Andrade voltou-se para problemas de ordem estética¹⁰¹ no intuito “de compor um retrato da situação de impasse em que se encontrava a arte contemporânea.” Tal impasse, segundo Jardim, seria resultado de um “exacerbado experimentalismo” originado no Renascimento e, por isso, decorrente de uma mudança essencial que este período instaurou na arte: a perda do caráter social e o “divórcio da técnica com as exigências da matéria”.¹⁰² De modo geral, Mário de Andrade entendeu que a função genuinamente social da obra de arte havia se perdido em decorrência da idealização do gênio artístico ou a “inflação do homem indivíduo”, o que ocasionou um individualismo desmedido e a desvalorização dos elementos artesanais da técnica artística na modernidade. Segundo ele, quando a beleza passou a ser considerada um fim em si mesma, ou quando os artistas deixaram de propor, com suas obras, uma “beleza ideal”, foi justamente aí que a busca por tal beleza passou a “constituir toda a finalidade da arte”. A mudança do conceito de técnica na modernidade também contribuiu para a crise artística, tal como percebida por Mário de Andrade, já que aí a técnica supostamente não mais servia para o aperfeiçoamento profissional do artista, mas somente para o cultivo do ego, uma vez que o caráter artesanal da obra estava em progressiva desintegração.¹⁰³ Neste período houve também a recusa de Andrade à arte social, que para ele colocava como objetivo basilar a defesa e reafirmação dos ideais das novas instituições e, portanto, estaria longe ou completamente desprovida de critérios propriamente artísticos¹⁰⁴.

Deste mesmo período é o artigo *Fantasia de um poeta*, publicado em 1939 no *Suplemento em Rotogravura* n. 146, do *O Estado de S. Paulo*, no qual Mário de

¹⁰⁰ *A Estética de Mário de Andrade*. In: FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre, Zouk, 2010.

¹⁰¹ Segundo Jardim, a preocupação de Mário de Andrade com os problemas estéticos não surgiu nesse período e desde os anos 20 é possível identificar enunciações de filosofia da arte em seus escritos, que demonstram de maneira substancial seus posicionamentos sobre esta temática.

¹⁰² JARDIM, 2010, p. 123.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ “De forma que o artista, pelo menos por enquanto, dentro destas sociedades ditatoriais, não adquiriu aquela humildade, aquele retorno a mero artesão que teve no Egito e mesmo da Idade Média. Deixa de ser um artista livre e não retorna a anônimo artesão. Transformou-se essencialmente num orador de comício, mais ou menos pragmaticamente disfarçado sob a máscara da arte.” (ANDRADE, 1963, p. 30 apud JARDIM, 2010, p. 128).

Andrade se refere à fotomontagem – justamente por ocasião das composições de Jorge de Lima – como “a coisa mais apaixonante do século”¹⁰⁵. Ressalta-se aqui que este artigo é um dos pontos de partida deste estudo por ter reforçado a intuição da atmosfera mística que permeia estas fotomontagens, já que o crítico, ao afirmar que esta técnica é “um processo de expressão lírica” e que através dela é possível trazer à luz “as nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos mais recalçados, nossos ideais, nossa cultura”, deixa implícito que ocorre, na composição de imagens através desta técnica, uma ação inconsciente que se dá justamente através da intervenção do espírito, e ainda enfatiza:

Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos.¹⁰⁶

A *pintura em pânico*, deve-se dizer, impressiona à primeira vista a quem conhece apenas a faceta literária de Jorge de Lima. Não é incomum, aliás, que o interlocutor, ao deparar-se com estas composições, experimente a sensação de estranhamento e mistério que proporciona uma intuição fantástica, tal como a pretendida pelos surrealistas. Segundo Mário de Andrade:

A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo.¹⁰⁷

Entretanto, segundo Sacchettin,¹⁰⁸ é possível perceber através desta passagem uma certa postura esquiva de Mário de Andrade, que acaba por definir a fotomontagem de maneira oscilante¹⁰⁹. A postura ambivalente de Mário de Andrade em relação às fotomontagens de Jorge de Lima talvez se deva aos interesses e preferências pessoais do crítico, que, como visto, a esta altura estava voltado para

¹⁰⁵ PAULINO, Ana Maria. *O poeta insólito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1987.

¹⁰⁶ ANDRADE, 1939.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ SACCHETTIN, 2018, p. 49.

¹⁰⁹ Para mais informações a este respeito, ver Sacchettin, 2018, p. 49-50.

questões que o modernismo de 22 havia relegado, mas não havia deixado totalmente de lado uma certa tendência conservadora e nacionalista.¹¹⁰ Apesar disso, o artigo *Fantasia de um poeta*, no qual, de fato, Mário de Andrade parece perceber o surrealismo como uma “manifestação positiva da ‘nossas tendências mais recônditas’”¹¹¹, sem indicar o “seu teor político ou seu potencial de transformação do meio artístico”¹¹², ainda assim, este texto de Mário de Andrade indica uma característica da fotomontagem, fundamental para esta pesquisa, que é justamente a capacidade de evidenciar, através do próprio processo, nossas “verdades e instintos”¹¹³.

¹¹⁰ Segundo Tadeu Chiarelli, Mário de Andrade foi o representante brasileiro do Retorno à Ordem.

¹¹¹ CHIARELLI apud Sacchettin.

¹¹² SACCHETTIN, 2018, p. 53.

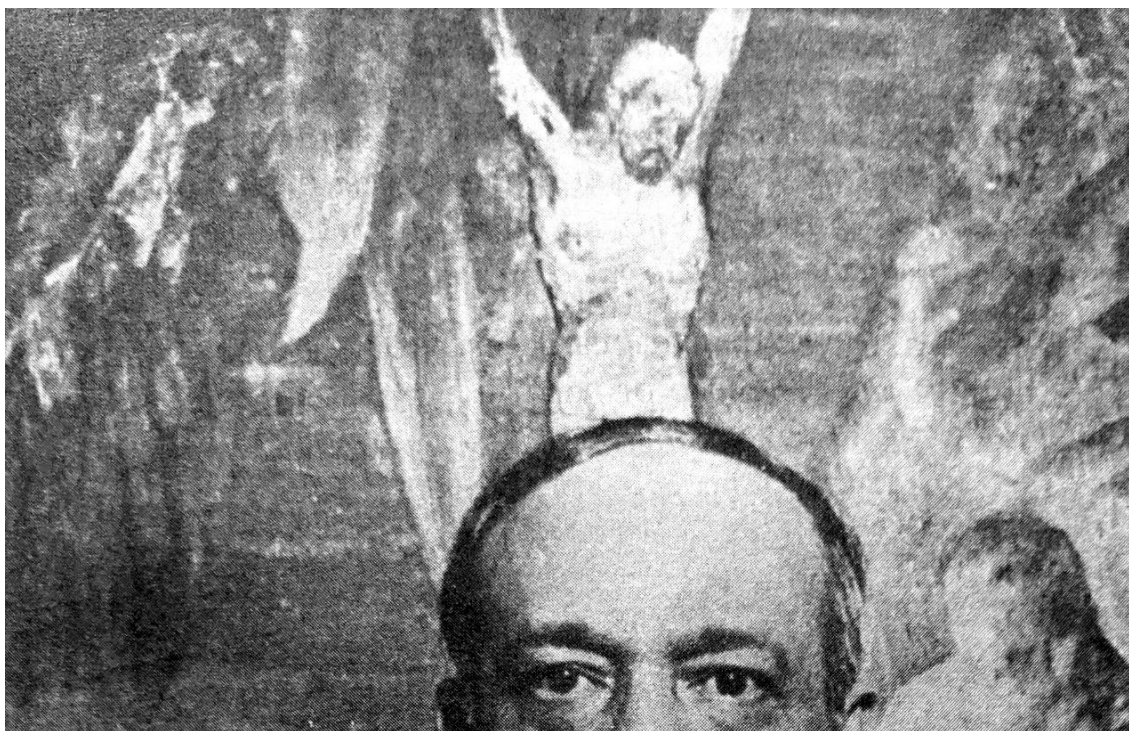
¹¹³ ANDRADE, 1939.

Capítulo 2 - O SER E O ENTE

2.1 Jorge de Lima místico

*Mira-Celi é testemunha de que fui construído
em monumento livre às brisas e aos vendavais.
Tenho o corpo aberto, em poros, de alto a baixo,
como as janelas de um arranha-céu.
Recebo em minhas arestas, cubo de Deus,
a luz primordial que me decompõe em prisma.
Emito de todos os meus vértices cem mil tentáculos
para beber o ar, para sorver o fogo, para sondar as águas
e arrojá-me na terra como um raio.
De mil em mil anos o pássaro de Deus roça-me as suas asas
e incorpora-me à sua eternidade;
e eu floresço de novo na perenidade de meu sopro.
Nada se perde de mim
e tudo se cria e adere ao ímã que me forra os membros.
A minha sombra desce do meu vértice superior, diluído nas nuvens,
à feição de uma capa sobre os desertos sequiosos.
Jorram de meus olhos dois grandes rios sagrados
para dessedentar os loucos.
Havendo-me soterrado os areais,
o sopro de meu Senhor me desenterrou, como no primeiro dia.
Então, o mar veio gemer aos meus ouvidos;
e, quando as marés me bramam sobre o rosto,
espalho à superfície das águas
a fala de Mira-Celi para fecundar o mundo.*

(10 In: *Anunciação e encontro de Mira-Celi* – Jorge de Lima)



(Fig. 5) *O poeta em frente a um de seus quadros (detalhe)*. In: *Jorge de Lima: poesia completa*, 2008.

A palavra *mística* tem origem no grego *mystikē* e está relacionada a mistério, doutrinas e coisas divinas¹¹⁴. Misticismo, segundo o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, seria “toda doutrina que admite uma comunicação direta entre o homem e Deus”.¹¹⁵ Esta conceituação da palavra *mística*, que carrega vestígios das doutrinas orientais, foi introduzida no ocidente por volta da segunda metade do século V, através dos escritos de Dionísio Areopagita¹¹⁶, divulgados por Proclo Lício (c. 412-485). Este, por sua vez, adepto do neoplatonismo de Plotino (205-270), expandiu e desenvolveu esta doutrina que serviu de base para o misticismo cristão¹¹⁷. Alguns pensadores do medievo estabeleceram distinção entre misticismo e razão, alegando que o caminho da mística implicaria no abandono da especulação. Outros, porém, do mesmo período, consideraram a indagação filosófica sobre a fé e sobre o modo como alma percorre o caminho em busca de Deus, como parte constituinte da mística.¹¹⁸ Ainda segundo Abbagnano, “a prática mística consiste essencialmente em definir os graus progressivos da ascensão do homem até Deus, em ilustrar com metáforas o estado de êxtase e em procurar promover essa ascensão com discursos edificantes.”¹¹⁹ Na modernidade, Bergson (1859-1941) identificou o misticismo com a “religião dinâmica”, que seria aquela praticada pelos místicos cristãos, que por sua vez foram responsáveis por continuar o movimento do elã criador impulsionando a humanidade para frente através do “amor místico”. Estes místicos foram aqueles que “desvendaram outra via que os outros homens poderão palmilhar. Por isso mesmo, indicaram ao filósofo o lugar de onde vinha e o lugar para onde ia a vida.”¹²⁰ É através deste sentido que o misticismo limiano é aqui compreendido, em parte indicando e representando em sua obra, por reflexo de sua erudição e temperamento intelectual, determinados conceitos transcendentais. Além disso, percebe-se, através de relatos de conduta, eventos e de declarações dele próprio, vestígios de um espírito, que tal como o do místico, parece voltar-se para o

¹¹⁴ BARROSO, 2009, p. 200.

¹¹⁵ ABBAGNANO, 2007, p. 670.

¹¹⁶ Escritos estes que foram lidos e absorvidos pelo Abade Suger de St. Denis (1081-1151), que, ao que tudo indica, incorporou tais teorias místicas de origem neoplatônica à arquitetura gótica. (PANOFSKY, 1955-2017, p. 169-176).

¹¹⁷ ABBAGNANO, op. cit., p. 671.

¹¹⁸ Ibidem, p. 671.

¹¹⁹ Ibidem, p. 671.

¹²⁰ BERGSON, 1978, p. 215.

alto, em busca de algo que não se apresenta à razão, mas que traz em si uma espécie outra de conhecimento.

Segundo Panofsky,¹²¹ o homem distingue-se fundamentalmente dos outros animais por ser capaz de registrar sua existência material, intencionalmente, através da expressão de lembranças e percepções¹²², ou seja, o registro de si. O humanismo, por sua vez, entendido como atitude¹²³, está relacionado à percepção de que a racionalidade e a liberdade são autênticos valores humanos, do mesmo modo que a falibilidade e fragilidade são as limitações inerentes à vida. Disto resulta os dois postulados intrínsecos à atitude humanista, que são, justamente, responsabilidade e tolerância.¹²⁴ As proposições de Panofsky sobre o modo pelo qual se pode investigar e analisar uma obra de arte baseiam-se na referida atitude humanista, e propõe, a quem pretenda interpretar uma obra, a adoção de uma atitude cautelosa mediante os inevitáveis obstáculos aos quais estão sujeitas as investigações de qualquer espécie de documento.¹²⁵ Neste capítulo, objetiva-se, conforme as indicações do historiador, perscrutar informações fatuais e escritos que reflitam padrões estéticos, filosóficos e contextuais repercutidos durante a época em que Jorge de Lima compôs e publicou suas fotomontagens. Serão ainda analisados determinados princípios formais e da técnica em si, de modo a interligar influências que corroborem a proposição iniciada, justamente a de que as fotomontagens expressam simbolicamente determinados conceitos místicos. Deste modo, faz-se fundamental observar alguns vestígios que aludem à faceta mística de Jorge de Lima, e, para tanto, serão esboçados alguns acontecimentos biográficos e eventuais que, ao que tudo indica, propiciaram e reafirmaram esta tendência.

Jorge de Lima, poeta alagoano que viveu durante a primeira metade do século XX, nasceu em União dos Palmares, em 1883, e morreu em 1953, no Rio de Janeiro. Otto Maria Carpeaux, na introdução de *Obra Poética de Jorge de Lima* (1949), constatou: “Jorge de Lima é poeta: mas não é só poeta.”¹²⁶ Referia-se o crítico à multifacetada obra limiana, constituída por poemas, romances, ensaios, peças, um

¹²¹ PANOFSKY, 2017, p. 23.

¹²² Através da poesia, da música, da pintura, ou de qualquer expressão que corporifique a significação que pretende.

¹²³ “Não é tanto um movimento como uma atitude, que pode ser definida como a convicção da dignidade do homem...” (PANOFSKY, 1955-2014, p. 21).

¹²⁴ Ibidem, p. 21.

¹²⁵ Ibidem, p. 26-27.

¹²⁶ P. VII.

argumento para cinema, biografias, traduções, pinturas, esculturas e fotomontagens. Disse ainda Carpeaux que a obra de Jorge de Lima foi um dos únicos casos da poesia contemporânea brasileira que acompanhou e evidenciou “todas as fases de evolução da poesia brasileira moderna”.¹²⁷ Jorge de Lima escreveu os seus primeiros poemas em 1914, publicando-os sob o título *XIV Alexandrinos* – a esta altura foi considerado parnasiano. Por volta de 1920, sua poesia torna-se, de maneira singular, uma espécie de regionalismo modernista, tendo, depois disso, integrado, juntamente com Murilo Mendes (1901-1975) e Ismael Nery (1900-1934), a tríade de poetas místicos da década de 1930¹²⁸ e, por fim, metrificou “conceitos filosóficos de sabor universal”¹²⁹. Durante a segunda fase, explorou a herdade folclórica de sua região, o Nordeste brasileiro, inspiração que aliás fora suscitada pelo lampejo poético que a Serra da Barriga – habitada por Zumbi dos Palmares durante a segunda metade do século XVII – lhe ocasionara na meninice.¹³⁰ Deste período, data o poema *Essa negra fulô*, que, em conjunto com outros, lhe rendeu a reputação de ser uma das vozes mais expressivas da poesia brasileira de todos os tempos, tal como fora reconhecido por José Lins do Rego. Tornou-se conhecido no Brasil e internacionalmente, através de importantes críticos que se debruçaram sobre sua poesia.¹³¹ Como dito, dedicou-se também às artes plásticas, chegando a produzir pinturas e publicando, em 1943, o livro, ora objeto de pesquisa, contendo fotomontagens surrealistas acompanhadas de dísticos¹³². Para Antônio Rangel Bandeira (1959), que ao falar do alagoano buscou “o homem através da obra e a obra através do homem”¹³³, o poeta esteve universalmente em dia com a literatura de seu tempo, e justamente por isso é que sua obra possui uma espécie de preocupação inata com os problemas sociais da época¹³⁴. Bandeira visualiza na obra de Jorge de Lima a manifestação de um desmedido conflito interior que, segundo ele, revela um

¹²⁷ P. VIII.

¹²⁸ FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre o revival espiritual*. Campinas: Mercado de Letras, 2018. p. 192.

¹²⁹ CARPEAUX, 1949, p. X.

¹³⁰ Entrevista conduzida por Homero Sena em 1945 disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JorgedeLima.htm>>.

¹³¹ CARPEAUX, op. cit., IX e X.

¹³² Utiliza-se aqui o termo dísticos acompanhando Priscila Sacchettin (2018, p. 11) em sua observação sobre ter sido este o termo empregado pelo próprio Jorge de Lima ao se referir à obra.

¹³³ BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima, o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 11.

¹³⁴ BANDEIRA, 1959, p. 27.

dos maiores dramas já vivenciados por um artista em nossos tempos.¹³⁵ Aponta, ainda, entre outras causas que impulsionaram tal conflito pessoal, o cenário conturbado da Segunda Guerra, que, segundo ele, pareceu refletir-se constantemente através do inconsciente do poeta, “seu caos particular não foi senão um reflexo do caos do mundo em que viveu”.¹³⁶ Segundo o próprio Jorge de Lima, a variação temática e estilística de sua obra se deveu antes de tudo à sua liberdade artística, ao seu não comprometimento com qualquer escola ou “exigência superior”¹³⁷. “Não faço o que poderia agradar aos outros, mas o que nasce em mim e luta para se libertar de minha sensibilidade, sem ligar a qualquer espécie de chatos”¹³⁸. Neste mesmo autorretrato, escrito em 1943 para a revista *Leitura* do Rio de Janeiro, o poeta censurou o comprometimento de alguns escritores brasileiros com alguma vertente de origem temática ou formal que, entendia, mantinham um “inexplicável medo” de assumir suas próprias personalidades, levando-os, por receio de enfrentar a crítica, à realização de “coisas impessoais e informes”¹³⁹. Esclarece, em seguida, um fragmento da sua visão particular da Poesia, contrapondo-se àqueles que a compreendiam como mero acontecimento lógico ou atividade dialética.

Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação. Longe de mim o egoísmo de dizer que sou poeta porque nasci poeta.¹⁴⁰

Segundo Alfredo Bosi¹⁴¹, houve, dentre os modernistas, aqueles que assimilaram o fazer poético como um exercício religioso capaz de refletir o absoluto. Isso se deveu à tendência poética brasileira das décadas de 1930-50 de enfatizar a expressão dos postulados de cada artista, distintamente do teor humorístico e relativamente uniforme de 22, o que possibilitou a reformulação de novos moldes reflexivos, ideológicos e religiosos. Entretanto, para sobreviver historicamente entre os variados estilos literários surgidos no contexto da modernidade, a vertente metafísica e religiosa comportou-se como uma espécie de contracorrente ao

¹³⁵ Ibidem, p. 80.

¹³⁶ Ibidem, p. 28.

¹³⁷ LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 35.

¹³⁸ Idem, p. 36.

¹³⁹ Ibidem, p. 36.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 36.

¹⁴¹ BOSI, 1989, p. 410.

discurso vigente.¹⁴² Segundo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*,¹⁴³ tais fluxos de oposição surgiram quando a poesia passou a esgueirar-se por entre os discursos ideológicos correntes, já que, em decorrência do ideário totalizante típico da modernidade, “é a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas”. Na Antiguidade, observou o crítico, o poeta é que fora visto, por extensão, como nomeador, como aquele que doa sentido ao que nomeia. No *Livro de Gênesis* é dado ao primeiro homem o poder de nomear tudo o que existe; e, segundo a cultura hebraica, as coisas somente podem manifestar a sua verdadeira natureza ao serem nomeadas. O poder de nomear seria então o fundamento da linguagem e, por consequência, o fundamento da poesia.¹⁴⁴ O poder de doar sentido fora outrora também conferido ao poeta no contexto de outras culturas, a exemplo do que ocorria na Grécia, em que as crianças aprendiam, por exemplo, que “Homero não é um homem, é um deus.”¹⁴⁵ Entretanto, é sabido que, há tempos, o poder de nomear e dar sentido não mais pertence ao poeta, ou à essência poética, e sim aos controladores de tudo, aos senhores do jugo ideológico, aos discursos mantenedores do sistema político. Contudo, a poesia, revolucionária por natureza, inatingível e incorruptível em sua essência, sobrevive – e resiste – através de estranhas formas ou apenas do “modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”.¹⁴⁶ A resistência, segundo Bosi, “tem muitas faces.”¹⁴⁷ O que a unificou naquele período foi justamente o contexto no qual surgiu a poesia moderna, híbrido de apropriação semântica, da predominância materialista e da conservação de toda espécie de desigualdade. Em meio a isto, o desespero dos poetas, diria Paul Éluard¹⁴⁸, estivera justamente na consciência da impossibilidade da reciprocidade.¹⁴⁹ Para Éluard, eles (os poetas) sabem “e é por isso que fazem figura de revolucionários” que a reciprocidade somente florescerá “em função da igualdade de ventura material entre os homens”.¹⁵⁰ Diante da impossibilidade

¹⁴² SILVA, 2003, p. 120-121.

¹⁴³ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 142.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 140.

¹⁴⁵ MARROU, 1948 apud BOSI, 1977, p. 142.

¹⁴⁶ Ibidem., p. 142.

¹⁴⁷ Ibidem, p, 143.

¹⁴⁸ ÉLUARD, apud BOSI, 1977, p. 140.

¹⁴⁹ Esta reciprocidade é entendida por Éluard como o estágio em que o poeta possa alcançar seu anseio de “fazer-se entender de todos, encontrar um eco no coração de todos os homens.” (ÉLUARD, apud BOSI, 1977, p. 144).

¹⁵⁰ Ibidem, p. 144.

temporal¹⁵¹ de tal igualdade e em meio à contínua e desenfreada manipulação de todo e qualquer meio, a poesia faz-se, naturalmente, resistência. Aliás, os poetas, já desde o Pré-romantismo, incorporaram “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”.¹⁵² Deste modo, entende-se que uma vertente religiosa e metafísica, surgida dentro do Modernismo brasileiro – àquela altura predominantemente voltado para a temática social – foi uma destas formas de resistência, e configurou-se, justamente, como “um canto oposto à língua da tribo”.¹⁵³ Canto este que fora entoado por Jorge de Lima e Murilo Mendes quando anunciaram a restauração da poesia em Cristo e forjaram uma arte poética moderna essencialmente metafísica e, ainda, que propôs, em meio ao materialismo, “um retorno à tradição de vertente religiosa”.¹⁵⁴ *Tempo e Eternidade*, composto por 45 poemas de Jorge de Lima e 45 de Murilo Mendes, foi publicado em 1935, ano seguinte ao da morte de Ismael Nery, a quem os poetas dedicam a obra: “À Ismael Nery na eternidade”. A relação entre Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery é muitíssimo singular no contexto da arte brasileira, tanto quanto eles próprios. Jorge de Lima, como dito, foi poeta de multiplicidade dimensional e a religiosidade o fator determinante de seu itinerário poético. Quando sua obra se tornou metafísica, isso não ocorreu somente por uma inclinação natural de seu espírito, houve, além disso, a consciência intelectual e material do que pretendia, pois Jorge de Lima foi, de fato, um artista consciente da *weltanschauung* do seu tempo. Observou, a exemplo disto, que o século XIX foi responsável por dois acontecimentos de importância para a poesia do século XX, que ele considerou como sendo “o clima vital do poeta”.¹⁵⁵ Os acontecimentos foram:

Na ordem material – extinção fatal do predomínio burguês, o despojamento do supérfluo de que o espírito do poeta é o maior antagonismo; na ordem espiritual – o poeta assiste ao reflorescimento litúrgico, fenômeno coletivo e social num outro plano e que veio alargar imensamente a visão mística do poeta.¹⁵⁶

¹⁵¹ “E a igualdade de ventura levará esta a um grau de que só podemos ter, por enquanto, uma pálida ideia. Sabemos que tal felicidade não é impossível.” (Ibidem, p. 145).

¹⁵² Ibidem, p. 143.

¹⁵³ Ibidem, p. 142.

¹⁵⁴ SILVA, 2003, p. 120.

¹⁵⁵ LIMA, 2008, p. 37.

¹⁵⁶ LIMA, 2008, p. 38.

Referia-se Jorge de Lima, por “ordem material”, ao contexto que desencadeou o cenário descrito no primeiro capítulo desta pesquisa. E por “ordem espiritual”, ao fenômeno que de fato ocorre no final do século XIX, onde se deu um ressurgimento de tendências esotéricas. O Simbolismo, aliás, que surgiu, principalmente, como oposição ao materialismo descritivo do Naturalismo, utilizou-se de conceitos transcendentais derivados de toda e qualquer forma de religiosidade e misticismo, por mais inusitadas que fossem. O que, segundo Carpeaux, era originalmente um atentado à indiferença religiosa do liberalismo e ao ateísmo dos naturalistas, já que os simbolistas eram anti-intelectualistas, “inimigos da Razão discursiva, essa deusa do liberalismo e do radicalismo”.¹⁵⁷ O Simbolismo francês, ao fazer oposição ao Naturalismo de mesma origem nacional, conservou a ascendência que a literatura francesa havia conquistado desde o Realismo. E, tal como a inovação do romance empreendida pelo realismo-naturalismo, realizaram os simbolistas a criação de uma nova poesia, o que foi ainda mais inovador e obteve maior repercussão, pois, numa época que parecia propícia somente à prosa, “o simbolismo criou um movimento poético duma força e extensão como poucos outros antes e nenhum outro depois”.¹⁵⁸ Contudo, ainda que pretendessem a criação de um novo mundo poético¹⁵⁹, os simbolistas foram acometidos, segundo Carpeaux, por uma espécie de torpor, que fez com que se autoproclamassem “poetas da Decadência”, designando o fim-de-século como o Fim do Mundo.¹⁶⁰ Entretanto, o decadentismo constituiu apenas uma fração do *Simbolismo* e não deve ser entendido como expressão única deste movimento de monumental consequência histórica e que, precisamente, foi a base de toda a poesia moderna.¹⁶¹ Foi expressão geral, pois, do Simbolismo, a matéria poética que “nutria-se do esoterismo e da espiritualidade no esforço de estabelecer um elo concreto entre as expressões artísticas e as verdades essenciais veladas pelas ciências ditas ocultas”.¹⁶² Assim, parece apropriado inferir que o Simbolismo foi, por excelência, um movimento de oposição e precisamente uma daquelas formas de

¹⁵⁷ CARPEAUX, 2008, p. 2098.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 2097.

¹⁵⁹ “Tinham motivos para se julgarem criadores de um novo mundo poético, caracterizado pela musicalidade do verso, pelo preciosismo da expressão, o sincretismo religioso, a evasão da realidade comum.” Ibidem, p. 2098

¹⁶⁰ Ibidem, p. 2098.

¹⁶¹ Ibidem, p. 2099.

¹⁶² PASSOS, Raul. *A rosa do oculto, a cruz do revelado: evidências esotéricas na obra de Claude Debussy*. Disponível em: < <https://www.academia.edu/38814037/>>.

resistência de que a poesia parece condenada a revestir-se. Inclusive, para Jorge de Lima, o poeta é um incontentável por natureza e jamais se conformaria com realizações frívolas, tais como aquelas típicas de sistemas ideológicos e afins, pois tais assuntos somente poderiam prender minimamente sua atenção. O poeta é, segundo ele, por natureza incompreendido, e disso tem consciência, sabedor de que “a humanidade sempre se rirá dele, sempre zombará de suas palavras, de suas profecias, de seus protestos e de sua incapacidade de adaptação ao comum”¹⁶³. Para Jorge de Lima, o melhor da poesia de seu tempo, brasileira e internacional, seguia justamente tais vias, “esse caminho ascendente”.¹⁶⁴ E justificou esta tendência como “fome do eterno, do essencial”, alegando que ele mesmo não havia chegado à fase poética em que se encontrava por ter falhado na precedente, mas sim por não satisfazer-se mais com seus poemas anteriores e por ter “verdadeiramente fome do universal”. Tal declaração é substancial para o entendimento do misticismo limiano, já que a religiosidade presente em sua obra surgiu em vista de uma necessidade consciente de comunicação universal, a qual considerou como sendo perfeitamente alcançável através da matéria poética, tendo entendido como a mais humana e universal de todas a de origem bíblica.¹⁶⁵ Segundo Luciano Cavalcanti¹⁶⁶, a presença religiosa na obra de Jorge de Lima foi classificada, por Roger Bastide¹⁶⁷, em três fases, sendo a primeira ligada ao regionalismo onde ocorre um cristianismo terreno; na segunda, verifica-se um distanciamento do regionalismo através da elevação divina da poesia; e, por último, a poesia metafísica, onde através do misticismo, o poeta busca fundir alma e divindade à procura da “unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão”.¹⁶⁸ Um fenômeno de revivalismo espiritual foi, de fato, experimentado durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, o que fez com que alguns artistas de vanguarda estabelecessem um objetivo de desenvolvimento (ou despertar) de um novo homem, capaz de solucionar aquela crise espiritual ocasionada pelo

¹⁶³ LIMA, 2008, p. 38.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 39.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶⁶ CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Orfismo e cristianismo na lírica final de Jorge de Lima. In: *Recorte* – Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura, V.7, n.1 (2010) ISSN 1807-8591. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/22>

¹⁶⁷ BASTIDE, Roger. *Jorge de Lima*. Poetas do Brasil. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

¹⁶⁸ BASTIDE, 1997, p. 45.

cientificismo, materialismo e pela “morte de Deus”. Segundo Flores¹⁶⁹, o que ocorre quando há um *revival* é uma “atitude para com o passado”, ligada ao pensamento histórico. Diferentemente da história que considera o passado como aquilo que se extinguiu, os *revivals* consideram a ação no presente da memória do passado, e requerem uma atitude ligada a um “viver num estado místico ou na pregação do retorno da espiritualidade perdida”.¹⁷⁰ Para Argan, é justamente na arte que esta relação entre passado e presente ocorre de modo mais eficaz, posto que a arte não dissocia o pensamento e o fazer. Entretanto, segundo o italiano, é necessário esclarecer que o *revival* não se dá como uma forma de conservadorismo, tampouco de reprodução do passado.

Os *revivals* não são conservadores porque, propondo uma volta ao passado, buscam mudar a situação de fato, e porque se apresentam invariavelmente como movimentos avançados, antitradicionalistas, não são reacionários, porque não apelam a princípios de autoridade dados como absolutos e imutáveis. Não visam restaurar nada, porque a volta ao passado é evasão e não recuperação de valores, e porque o passado a que se quer voltar tem a inconsistência e, ao mesmo tempo, a rigidez das coisas mortas, dos fantasmas.¹⁷¹

O *revival* espiritual que ocorreu nas primeiras décadas do século XX e emergiu como resposta ao vazio anímico experimentado pela cultura moderna, obteve grande alcance na arte. O que não poderia ser diferente, visto que o *revival* surge sempre como um fenômeno religioso e a expressão artística parece destinada a uma espécie de eterno retorno àquelas concepções míticas e religiosas acerca da humanidade e do cosmos.¹⁷² O revivalismo moderno foi inspirado, sobretudo, através: 1) de leituras das obras dos místicos de séculos passados; 2) leituras da bíblia, da exploração das doutrinas das religiões orientais, da cabala, do ocultismo e do esoterismo; 3) das culturas africanas, pré-colombianas e oceânicas; 4) do cristianismo medieval e primitivo; 5) da teosofia e da antroposofia.¹⁷³ Neste sentido, esboçaremos brevemente alguns conceitos de Henri Bergson que nos aproximam da concepção que se propõe acerca do misticismo limiano, uma vez que o filósofo

¹⁶⁹ FLORES, 2018.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 16.

¹⁷¹ ARGAN, 2010 apud FLORES, 2018, p. 16.

¹⁷² Ibidem, p. 16-17.

¹⁷³ FLORES, 2018, p. 17.

pertenceu àquele grupo¹⁷⁴ que instituiu, nas primeiras décadas do século XX, “a chave da sensibilidade moderna” e legou “um punhado de obras literárias e filosóficas”, que mesmo hoje “não foram ultrapassadas”.¹⁷⁵ Faz-se necessário esclarecer, que, aqui, o misticismo em Jorge de Lima é entendido como uma tendência que acompanhou o poeta desde a infância e que sempre permeou sua obra, entretanto, admite-se que foi a partir de *Tempo e Eternidade* (1935) que ocorreu a manifestação efetiva do cristianismo místico que o acompanhou em todas as publicações posteriores, ocupando um papel central em sua obra. Entende-se que este teor metafísico foi sublimado em *A pintura em pânico* (1943), de modo que esta obra é capaz de amalgamar símbolos litúrgicos, esotéricos, alquímicos e, portanto, místicos. De modo que se depreende, através do método iconológico, que este livro de fotomontagens e as composições em si, encerram uma espécie de doutrina mística particular, que ora se manifesta como uma espécie de advertência espiritual iniciática, ora parece a própria explicitação do caminho que o poeta estava a trilhar. A confirmação deste caminho místico nos foi dada através da leitura do diário íntimo que Jorge de Lima compôs durante o ano de 1953, mesmo ano de sua morte, em que foram escritos pensamentos, reflexões e orações que parecem exprimir, e muito, o atributo do amor ao próximo, entendido por Bergson como algo próprio do misticismo cristão. Ademais, este diário, segundo Afrânio Coutinho, trata-se de “um documento do maior valor, exprimindo a angústia do grande espírito em diálogo com a morte pressentida”.¹⁷⁶ Segundo Catarina Rochamonte¹⁷⁷, a filosofia bergsoniana admite, primordialmente, uma expansão do pensamento através de uma ruptura com o que seria a forma comum de pensamento. Bergson criticava tanto o excesso de rigor da filosofia sistemática, que, segundo ele, faz com que se perca tanto as questões essenciais quanto as metafísicas especulativas que costumam partir de um conceito. Ele buscou justamente o inverso, partindo da

¹⁷⁴ “Aquela ‘quadra’ de arte e pensamento, das primeiras décadas do século XX... nos revelou Bergson, Freud, Proust, Benjamin, Albert Camus, Joyce, Kafka, Artaud, Breton, Apollinaire, Rilke, Valéry, Thomas Mann, Ítalo Svevo, que arrastaram a leitura desde Swedenborg, Pascal, Rimbaud, Bohme, Goethe, Novalis, Baudelaire, Dostoievsky, Nietzsche, Schopenhauer, Verlaine, Lautréamont, Kierkegaard, Mallarmé.” (FLORES, 2018, p. 17)

¹⁷⁵ AGAMBEN, 1999 apud FLORES, 2018, p. 17.

¹⁷⁶ COUTINHO, Afrânio. *Nota editorial*. In: LIMA, Jorge de. *Obra completa* (org. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 159.

¹⁷⁷ ROCHAMONTE, Catarina. *Perspectivas para uma rearticulação entre filosofia e espiritualidade: mística e intuição em Bergson*. Tese (Doutorado em Filosofia) UFSCAR, São Carlos: 2016, p. 12-15.

experiência, portanto da complexidade, para chegar ao conceito, à simplificação. Assim, Bergson propôs uma filosofia que vai diretamente ao objeto e que não pretende, ilusoriamente, obter uma certeza imediata. Já que, para ele, a realidade somente pode ser alcançável quando se constitui de várias perspectivas – em convergência – que seriam as “linhas de fato”.¹⁷⁸ De modo que a fusão de todas essas linhas é o que, determinadamente, conduz ao caminho da certeza.¹⁷⁹ Neste sentido, é oportuno dizer que o misticismo presente em *A pintura em pânico* (1943) é percebido aqui justamente através das convergências que indicaram esta tendência nas fotomontagens. Outra observação que se faz necessária neste momento diz respeito ao método utilizado nesta pesquisa, já que é possível estabelecer uma correlação entre o pensamento de Aby Warburg (1866-1929) e a filosofia bergsoniana, uma vez que o teórico da iconologia admitia, tal como Bergson, um modelo espacial no qual as imagens são capazes de retornar ou de suscitar um retorno do passado no presente, de modo que o passado, ou a imagem que se tem dele, é capaz sobreviver ao caráter transitório do tempo¹⁸⁰.

A propósito, o tempo é uma das questões fundamentais da filosofia bergsoniana, o qual contrapõe-se à noção de “tempo fictício”, entendido por Bergson como “aquele que não poderia ser vivido efetivamente por nada, nem por ninguém”.¹⁸¹ Para Bergson, o tempo fictício seria aquele que se fundou através do conceito de eternidade, que por sua vez seria entendida como a verdadeira natureza do tempo, contrária ao tempo transitório, vivenciado pelo homem, que seria apenas uma aparência do tempo.¹⁸² Desta concepção de tempo teria surgido o conceito de imortalidade da alma e da eternidade como destino do ser humano. Tal concepção teria sido originada na Antiguidade grega com as discussões acerca do Ser¹⁸³ e fortalecida no medievo, durante o período hegemônico da filosofia cristã, por ser

¹⁷⁸ BERGSON, 1978, p. 263.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 264.

¹⁸⁰ Para uma discussão mais detida sobre a similaridade teórica entre Warburg e Bergson ver: BATISTA, Juliana Vaz de Figueiredo Moreno. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. Universidade de Belas Artes de Lisboa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20356/2/ULFBA_TES_837.pdf>

¹⁸¹ BERGSON, 1978, p. 130.

¹⁸² LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Tempo: experiência e pensamento. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.81, p. 6-17, março/maio 2009, p. 16.

¹⁸³ Principalmente através dos diálogos de Parmênides de Eleia (530-460 a.C.), Sócrates (469-399), Platão (428-348).

capaz de sublimar a relação do homem com Deus, ou seja, com o Ser eterno¹⁸⁴. Neste sentido, a noção de que a eternidade é o destino do homem permaneceu praticamente inalterada desde os primórdios da Filosofia.¹⁸⁵ Bergson, por sua vez, considerou que o tempo real é justamente o que se vivencia, no qual as coisas existem, se transformam e posteriormente findam. Desse modo, a filosofia bergsoniana acusa a impossibilidade de se vivenciar a eternidade, e propõe uma percepção através da qual o indivíduo buscaria uma vivência existencialista do tempo real, a qual decorreria de uma postura consciente da transitoriedade, visto que a limitação temporal seria o traço fundamental que distingue a humanidade de Deus.¹⁸⁶ Diante disto, observa-se novamente a obra conjunta de Jorge de Lima e Murilo Mendes dedicada a Ismael Nery, *Tempo e eternidade* (1939). O título da obra remete, intuitivamente, ao paradoxo entre os conceitos de eterno e transitório, já que a conjunção entre as duas palavras alude a qualquer distinção entre elas e, conseqüentemente, entre os conceitos que as envolvem. Nesta obra, os poetas se aproximaram daquela noção clássica do tempo transitório, no sentido de aparência do tempo, entretanto, parecem compreender, tal como Bergson, que o caminho espiritual se concretiza justamente neste tempo terreno. Tal caminho é entendido por eles através da concepção do poeta enquanto aquele encarregado por oferecer à Deus o fruto do mundo, a poesia.¹⁸⁷ A Poesia! Que somente pode ser oferecida a Deus através do homem, e, portanto, ainda que feita para ser ofertada ao Ser eterno, somente pode ser criada no tempo terreno. A dedicatória da obra reforça a contraposição entre infundável e efêmero, visto que a oferta é feita “à Ismael Nery, na eternidade”, de onde é possível depreender que aqueles que a oferecem somente podem estar inseridos no tempo. É inegável, portanto, que a questão do tempo estava ativa entre as preocupações metafísicas de Jorge de Lima, que entreviu, por meio disto, a existência de uma função missionária destinada ao poeta, que não poderia ser realizada na eternidade, reconhecendo assim, sua condição de “pecador consciente, aquele que sabe-se humano, portanto, fraco e finito e que, não raro,

¹⁸⁴ “(...) a relevância que o espírito assume em Agostinho, o filósofo da interioridade, provém da capacidade, que o autor confere à alma, na sua dimensão mais profunda, de fruir Deus, de associar-se ao eterno.” (LEOPOLDO E SILVA, 2009, p. 11).

¹⁸⁵ Ibidem, p. 17.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 18-19.

¹⁸⁷ SILVA, 2003, p. 120.

julgar-se-á desmerecedor de sua missão”.¹⁸⁸ A consciência, aliás, para Bergson, é a capacidade de conservação do passado no presente e a antecipação do futuro é memória. Memória pode ser entendida, portanto, como consciência e antecipação do futuro. Ainda, a consciência, para Bergson, está ligada ao movimento de escolha, ou ao movimento proveniente da escolha, sendo, portanto, uma ação cerebral, de modo que, quando uma ação ocorre de forma automática, a consciência aí está ausente, ou, quanto mais automática é uma ação, menos consciência nela há. A consciência, conseqüentemente, estaria relacionada à atenção, pois onde há liberdade de escolha aí está a consciência em exaltação, e onde há automatismo, onde supõe-se que não existe a atenção, ocorre o adormecimento da consciência.¹⁸⁹ Neste sentido, ressalta-se que o misticismo em *A pintura em pânico* (1943) ocorre tanto conscientemente quanto através do automatismo, visto que, se, como indica Mário de Andrade, a prática da fotomontagem “revela os espaços mais recônditos do ser”, aquilo que permanece no íntimo ou na essência, justamente por isso, por ter sido Jorge de Lima um místico, católico e litúrgico, suas fotomontagens não poderiam deixar de estar envoltas por seu misticismo. A propósito, em *Minhas memórias*, obra autobiográfica, escrita entre 1952 e 1953 – que muito corrobora a hipótese ora apresentada – Jorge de Lima empreendeu uma escrita memorialística-inventiva, visto que o poeta “nunca procurou ser fiel à sua memória, ou esta se lhe escapou, muitas vezes, e lhe alterou a fisionomia e a própria substância dos fatos”.¹⁹⁰ Não obstante, estas memórias expõem e reafirmam que, desde a infância, toda a vida do poeta “gravitou em torno da poesia”.¹⁹¹ Esta própria obra autobiográfica, aliás, não deixa de ser poesia, pois diversas passagens, que muito evidenciam esta condição (poética) infanda limiana, são extremamente encantadoras ao combinar, como é próprio de Jorge de Lima, o comum, o sublime, o simbólico e o surreal. Como no trecho em que recorda alguns dos ensinamentos que recebera de seu grande amigo, o “analfabeto” que lhe iniciou na poesia, Lau¹⁹²:

O Pai do Tempo, me ensinou ele, vive amoitado nos dias. Só de manhã e de tarde bota a cabeça de fora, mas não se lembra

¹⁸⁸ SILVA, 2003, p. 125.

¹⁸⁹ BERGSON, 1988, p. 101-107.

¹⁹⁰ CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969, p. 21.

¹⁹¹ Ibidem, p. 37.

¹⁹² O jovem funileiro Hugo da Silva de Oliveira Lau foi uma presença importantíssima durante a infância de Lima e influenciou decisivamente sua mentalidade poética.

nem de ontem nem de hoje, pois tudo já se acabou anteontem. A vida é um buraco sem fundo esquecido de si próprio. Também não precisa em qualquer história presenciar certas coisas e certas pessoas. Diz que o homem de começo era assassino. Isto é, de depois do Paraíso. É uma memória pequena, ligando muito ao tempo em que não tem pai como há pouco se disse, sim uma memória pequena, apagada pela brisa, debaixo das estrelas.¹⁹³

Novamente, observamos as temáticas do tempo e da memória, e a referência aos símbolos herméticos e à paisagem bíblica, elementos que constantemente integram a matéria poética de Jorge de Lima. É neste mesmo capítulo da autobiografia, aliás, que o poeta relata de que modo irrompeu sua visão suprassensível das coisas. Conta o poeta, que durante os dias que precederam a virada do século XIX para o XX, ele, então com seis anos de idade, ouvira rumores sobre a vinda de anjos até a primeira semana do ano 1900. O menino Jorge Matheus de Lima passou, neste período, por dias de febre alta, nos quais se deparou com

um ente cujos olhos eram dois imensos algodões ardentes, o nariz como um rochedo de estanho derretido (...) as mãos eram dois cometas, a fala de ventania quente, a boca de lua, roupagens de arco-íris, os cabelos misturados de nuvens. Enormíssimo. Efetivamente, por uns vinte dias, as noites de febre foram povoadas de verdadeiras chuvas de estrelas cadentes.¹⁹⁴

Conta ainda, neste mesmo tom, a ocorrência de outros episódios de indisposição que o proporcionaram, recorrentemente, a condição febril da qual brotavam visões fantásticas. Parece adequado inferir que estas visões incidiram constantemente em sua obra literária, que aliás, é repleta de elementos visuais, e foram ainda excepcionalmente referidas e materializadas plasticamente em *A pintura em pânico* (1943). É inegável a equivalência entre as aparições visuais proporcionadas pela febre e as fotomontagens (Fig. 6 e Fig. 7), nas quais, aliás, ao que parece, no que tange especificamente (mas não somente) a esta técnica, Jorge de Lima se reconheceu significativamente, já que ele, tal como ocorre numa fotomontagem, foi uma presença de características multidimensionais. “Como vos disse, e se não disse, faço-o agora que estas são *minhas* memórias literárias, grudadas como fotomontagens à vida de cada dia”.¹⁹⁵ Foi portanto, ainda na infância

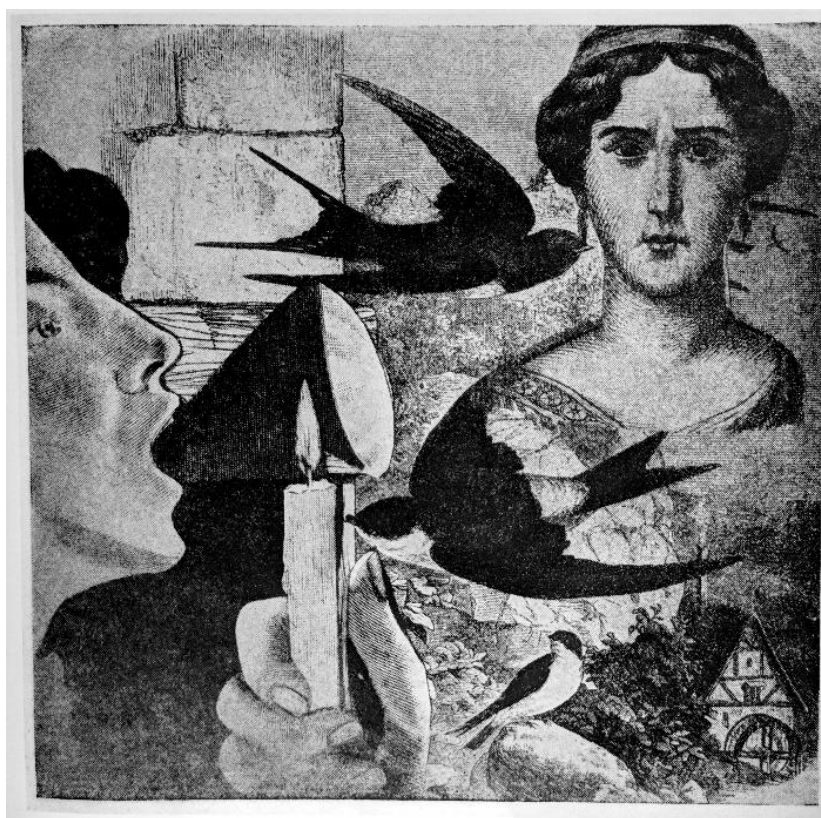
¹⁹³ LIMA, 1958, p. 103.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 104.

¹⁹⁵ LIMA, 1958, p. 105.



(Fig. 6) *Os seres conseguem desproporções, a floresta recua: eis os gestos*, Jorge de Lima. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 7) *A criação pelo vento*, Jorge de Lima. In: *A pintura em pânico*, 1943.

que se deu o despertar da visão metafísica em Jorge de Lima, e, juntamente com o episódio ocorrido na Serra da Barriga, em que se sentiu pela primeira vez tocado pela poesia¹⁹⁶, conferem à meninice e à memória dela, o manancial poético do artista.

Desde muito cedo percebi que existia uma vida sotoposta e embebida no cotidiano, minando sonhos vivos, lógicos, reais. Peguei a tomar consciência deles também. Eram bons mas tristemente gostosos como se a intuição desse mundo colateral e misturado me desse uma visão de cima para baixo.¹⁹⁷

Vale ressaltar que o primeiro capítulo da autobiografia predita, intitulado *A aparência da infância entre os seres e as coisas*, evidencia a tendência suprassensível, que se deu como efeito dos sucessivos estados febris, experimentada por Jorge de Lima ainda na infância. O segundo, *A infância e os sons*, revela outro aspecto de importância no que tange ao desenvolvimento espiritual do poeta e para a compreensão da inclinação mística de sua obra, já que ele mesmo indica a presença, nesta rememoração, de elementos peculiares que porventura ecoam em sua obra. “Quero recordar que estas reminiscências foram retiradas de meu diário fechado, nem são literárias no sentido de arte de escrever, porém podem revelar algumas relações com o que escrevi”.¹⁹⁸ A primeira revelação que nos interessa aqui diz respeito à visão de mundo metafísica que é reconhecida e reafirmada ali na declaração: “Só um medo tenho tido – o do vazio entre os Dois realmente grandes. Os Dois realmente grandes são em verdade Deus e Lusbel.”¹⁹⁹ E a segunda, que está intimamente relacionada à primeira, o que é notável até mesmo pelo modo como se desenvolve o trecho referido (o que por sinal é um indício fortíssimo de que Jorge de Lima tinha inclinações esotéricas), onde o poeta fala de sua relação com a música²⁰⁰. Conta o poeta, que certa vez uma poetisa o interrogou sobre o que ele

¹⁹⁶ Entrevista a Homero Senna, publicada originalmente na Revista d'O Jornal, de 29/07/1945 e republicada no livro: República das letras. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JorgedeLima.htm>>.

¹⁹⁷ LIMA, op. cit., p. 105-106.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 109.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 109.

²⁰⁰ Aqui, faz-se necessária a reprodução integral deste trecho para fins de demonstração do teor esotérico, libertário e sobretudo humanista do pensamento limiano. “*Vira-se literato como se vira qualquer outro ornamento na vida, meio de negacear diante da morte ou de encher um vazio dois minutos perto do suicídio ou de outros desesperos. Só um medo tenho tido – o do vazio entre os Dois realmente grandes. Os Dois realmente grandes são em verdade Deus e Lusbel. Que o resto minguado*”

“via, ou sentia ouvindo música”, ao que ele respondeu contando-lhe principalmente o que não via ao ouvir música. O que ele via, eram visões da infância ocorridas quando tomava contato com as cantorias de cego, com a música de sua terra. O que ele não via é o que nos interessa, pois este “não ver” tratava-se de um estado incorpóreo e transcendente experimentado pelo poeta através da música erudita²⁰¹. Nos dois casos, porém, fica evidente aquilo que é, sem dúvidas, o traço mais denso da obra de Jorge de Lima – e que segundo ele foi a mais séria e decisiva influência de todo o modernismo brasileiro –, a influência de Marcel Proust (1871-1922)²⁰². “(...) tenho as minhas memórias provocadas por vários agentes entre os quais recorri principalmente, proustianamente em parte à música.”²⁰³ Ao diferenciar aquilo que via daquilo que não via, as músicas de sua terra da música erudita, observou o poeta:

Do mesmo modo que essa espécie de música me dá sensações nítidas de dois, três, quatro, cinco anos de idade, tenho como que uma aproximação do futuro quando oiço certos gêneros eruditos, agora. Já aí, não tenho visões, alucinações visuais, cinema, não vejo nada. Fico abstraído no espaço, me sentindo não sei como feliz, mas a felicidade não posso explicar. Ouvindo por exemplo a *Missa* de Bach em si menor, ouvindo de outros autores religiosos certos oratórios, certas cantatas de igreja, sinto-me como elevado, sobranceiro, fico mais religioso, mais ingenuamente súpero, mais perto da poesia.²⁰⁴

Neste sentido, ao citar a *Salve Regina* de Monteil, conta que tais obras musicais o transportam para um estado de pura contemplação, no qual ocorre uma espécie de confirmação da dimensão superior e metafísica da Poesia:

Então parece que se abre uma janela para outro plano poético e percebo que ultrapasso aos meus limites, e como que me dilato até o limiar do infinito; compreendo nesse ponto quanto a poesia está acima de tudo, de julgamento de meus irmãos, de tudo, de tudo, pois a música me transporta para

do não bem definido gênero humano é uma transitoriedade humilhada em que o orgulho herdado da Queda leva o homem a uma sequência de ridículos de que Satã deve dar grandes gaitadas. Se não houvesse a certeza de que esses acoramentos, essas cervizes baixas são resgastes, melhor seria sumir. Sim sumir, senhores supostamente eminentes que ainda viveis governando nações, ideologias e outros rebanhos, também transitórios e fugazes nessa aparência de vida na terra. Antes do atestado de óbito há as vocações que não explicamos bem mais que nos levam a nos julgarmos isto ou aquilo. (...) (LIMA, 1958, p. 109).

²⁰¹ Jorge de Lima estabelece uma diferença entre o estado provocado pela música erudita e aquele experimentado ao ouvir as músicas de sua terra.

²⁰² Aqui, mais uma vez é possível relacionar Jorge de Lima e Bergson, já que Proust, muitíssimo admirado e estudado por ele, foi aluno, na Sorbonne, do espiritualista.

²⁰³ LIMA, op. cit., p. 109.

²⁰⁴ Ibidem, p. 110.

ela, para o seu plano altíssimo onde repousa em bases diferentes da do mundo sublunar.²⁰⁵

Assinala, conquanto, Jorge de Lima, que tal condição ocorria como verdadeiro transportamento, e que, muitas vezes, ao chegar ao estado descrito, fazia-se necessário interromper o transporte para que não ocorresse impedimento à “representação da altíssima poesia”. Informa ainda que isso não significava que ele precisasse de música, da “sublime música”, para produzir poesia. Ao que tudo indica, o entendimento que mantinha sobre poesia parecia estar estritamente vinculado, além da condição transcendente, à uma espécie de força inspiradora. “É por isso que compositores precisam de estado poético para produzirem música”.²⁰⁶ E continua, ao declarar que depois da poesia é a música que o proporciona as mais altas reações. Por fim, ainda neste trecho, Jorge de Lima fornece mais uma evidência que reafirma a tese de que ele estaria familiarizado com as correntes esotéricas do período, ao citar o músico e teosofista que designou o *Acorde Místico*²⁰⁷ e buscou correspondência entre cores e notas musicais. “Nem desço a precisar do teclado luminoso desse teorista Scriabine porque os estados emocionais que a música me causa são mais puros”.²⁰⁸ Outra passagem marcante, ainda do segundo capítulo da autobiografia, que é, sobretudo, um encantador relato poético da relação proustiana que o poeta manteve com a música, é sobre certo minueto que costumava ouvir ainda muito pequeno, através “daquele aparelho mágico”, a caixa-de-música, e que mais tarde descobriu tratar-se da *Sinfonia 39* de Mozart. Ao falar sobre como a elasticidade daqueles tons, ainda que emitidos imperfeitamente pela caixa-de-música, o surpreendiam, descreve:

Vivia de tal forma preso a eles que, se eu me afastava para avaliar seu alcance sonoro e os estava ouvindo nos primeiros pés de sapotizeiros, rentes à porta, mal percebia as notas mais apagadas do trecho romântico, corria para a sala, para que o vento não abafasse as notas queridas.²⁰⁹

²⁰⁵ LIMA, 1958, p. 111.

²⁰⁶ Ibidem, p.111.

²⁰⁷ Alexander Scriabin (1872-1915) atribuiu à sua obra funções muito mais esotéricas que estéticas ou técnicas. Ele “acreditou no poder mágico da música, sobretudo de uma ‘música perfeita’ capaz de transmutar a realidade através do impacto de sonoridades inventadas com esse propósito”. (MERHY, 2016, p. 160).

²⁰⁸ LIMA, op. cit., p. 111.

²⁰⁹ LIMA, 1958, p. 112.

O estado de contemplação incorpóreo e a sensação proustiana suscitados em Jorge de Lima através da música reforçam a possibilidade de aproximação entre ele e alguns conceitos de Henri Bergson, bem como a de situar o poeta dentro do fenômeno do revivalismo espiritual e esotérico ocorrido no século XX. Pois, como foi visto, o fazer poético, assim como a música, parecem ter sido compreendidos por Jorge de Lima como atividades de elevado teor espiritual. Ainda sobre isso, em certa ocasião, ao falar sobre sua concepção particular da poesia, e mais especificamente sobre o meio pelo qual ocorre a corporificação poética, Jorge de Lima declara:

Há interesse em fixá-la [a poesia] para que o estado poético experimentado pelo poeta se reproduza, com maior ou menor intensidade, conforme o leitor, num grande número de pessoas. Mas o objetivo de um caderno de poemas é o mesmo de fotomontagens, ou de um disco de Mozart.²¹⁰

Deste modo, parece adequado inferir que Jorge de Lima entendeu a ativação do estado poético como objetivo primordial de uma obra artística. Estado este, que, para ele, paira sobre a matéria, e acaba por convocar, pela necessidade do poeta, a sua fixação, entendida em seu artigo *A Mystica e a Poesia*²¹¹ como meio deficiente pelo qual ocorre a materialização de tal estado, pois, ao ser fixada, a poesia acaba sendo bastante prejudicada. Aliás, esta asserção é feita ao citar Ismael Nery e o fato de que este artista não escreveu a maior parte de seus poemas, tendo somente gravado alguns poucos em papel meses antes de falecer. Nestes escritos de Nery, Lima identifica e enaltece os princípios essencialistas que as pinturas, desenhos e a própria vida do paraense já haviam expressado anteriormente:

(...) ele teve que produzir em seu espírito a mais severa catarse, podando o supérfluo, aproveitando o estritamente necessário de suas experiências vitais, indo em linha reta até a essa zona difícil e rara da poesia essencial, de onde promana a arte dos grandes e verdadeiros temas universais (...). É lógico que nenhum plano poderá aguentar o homem na atitude de atingir a suprema e eterna poesia se não for o plano cristão.²¹²

Esta declaração evidencia ainda aquilo que talvez seja o aspecto mais singular do surrealismo brasileiro, e que se situa em harmonia com o já citado revivalismo espiritual, que é a conjunção deste movimento com os ideais de

²¹⁰ Ibidem, p.110.

²¹¹ LIMA, Jorge de. *A Mystica e a Poesia*. In: *A Ordem*, setembro de 1935, p. 233, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/367729/4461>>.

²¹² Ibidem.

renovação cristã repercutido aqui durante as décadas de 30 e 40, e do qual Jorge de Lima participou ativamente. Neste sentido, faz-se necessário agora a verificação de algumas evidências da presença de Ismael Nery que foi um cristão que se pode chamar de vanguardista, e conseqüentemente de Murilo Mendes no que tange a alguns aspectos contextuais do misticismo cristão em Jorge de Lima.

2.2 O essencialista e o antitécnico

*O meu nascimento me acordou,
 a minha morte me adormecerá.
 Tu levas um cadáver para onde amigo?
 A vida é cheia de guizos,
 tapa os ouvidos dorme, dorme.
 Dorme, dorme, a noite é boa,
 o dia é oco como um guizo.
 A minha morte me adormecerá.
 O meu nascimento me acordou.
 Tu levas um cadáver para onde, amigo?
 Sol, sê testemunha que o fim já chegou,
 que a carne morreu,
 que a alma está viva.
 Antes de tu te extinguíres, Sol
 olha o espírito continuando.*

(Sono e despertar do poeta In: *Tempo e eternidade* – Jorge de Lima e Murilo Mendes)

Uma importante observação preliminar que deve ser feita aqui é sobre a autonomia e originalidade do misticismo de Jorge de Lima, já que, por mais que os ecos do *essencialismo* de Nery e a proximidade pessoal com a poética de Murilo Mendes tenham sido decisivas para o ressurgimento cristão experimentado pelo alagoano, o modo como isto se desenvolveu em Jorge de Lima foi, de fato, singular. A propósito, o título desta seção identifica Murilo Mendes como *o antitécnico* por ter ele próprio utilizado este termo no seguinte trecho da *Nota Liminar*: “(...) começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico”.²¹³ *O essencialista*, por sua vez, é Ismael Nery, que será percebido aqui de maneira muito sintética, visto que a grandeza de seu pensamento e obra demandariam, para fins de precisa exposição, uma pesquisa específica e aprofundada.

Ismael Nery (1900-1934), pintor, poeta e filósofo cristão, nasceu em Belém, no Pará, e viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Frequentou a *Escola Nacional de Belas Artes* e viajou duas vezes à Europa, sendo que, na primeira viagem, em 1920, frequentou a *Academia Julian* e, na segunda, em 1927, conheceu Marc Chagall (1887-1985), André Breton (1896-1966) e Marcel Noll (1884-1960). Quando voltou para o Brasil, depois da primeira viagem, começou a trabalhar como desenhista no departamento de Arquitetura e Topografia da Diretoria do

²¹³ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Fotomontagens. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, s.p.

Patrimônio Nacional, que era um órgão do *Ministério da Fazenda*, onde conheceu o poeta mineiro Murilo Mendes. A partir de então, os dois tornaram-se amigos muito próximos, de modo que a relação entre os dois não se tratou de uma amizade em termos comuns.²¹⁴ Murilo Mendes, aliás, foi um dos principais preservadores²¹⁵ da obra de Nery, já que o paraense, além de não ter escrito sua filosofia, também não conservou sua produção pictórica²¹⁶, chegando inclusive a pedir ao mineiro que destruísse as obras. “Meses antes de morrer pedia-me com insistência que destruísse seus quadros e desenhos. Não tive coragem de fazê-lo”.²¹⁷ Ismael Nery, foi, inegavelmente, um caso singular do modernismo brasileiro, de modo que não é possível conceituar sua obra em afinidade com qualquer grupo daquele período, pois a questão nacional, das raízes, era, de fato, a grande questão entre os artistas daquela fase. Segundo Moraes²¹⁸, a obra de Nery foi classificada por Antônio Bento (1973)²¹⁹, crítico, que foi também grande amigo do pintor, respectivamente, como expressionista, cubista e surrealista. Luiz Munari (1984) entendeu que Nery foi o mais cosmopolita entre os modernos ao mesclar os recursos gráficos da época com composições espaciais de estilo renascentista, “criando às vezes produtos estranhos ao misturar esquemas diferentes”.²²⁰ Neste sentido, Tadeu Chiarelli²²¹ indica, portanto, um certo experimentalismo empreendido por Nery, já que este nutria grande interesse por cinema e chegou a produzir uma obra de fotografia.²²² Parece adequado inferir, portanto, que Ismael Nery foi um contemporâneo, no sentido conceituado por Giorgio Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é

²¹⁴ AMOROSO, Maria Betânia. *Retrato da amizade*, p.1

Disponível em: < https://www.academia.edu/4318883/O_retrato_da_amizade>.

²¹⁵ Outros amigos e conhecidos de Ismael Nery também resgataram suas obras do lixo ou da destruição, entretanto, o maior esforço neste sentido foi empreendido por Murilo Mendes e Adalgisa Nery, esposa do pintor. (MORAIS, Rosana de. *O essencialismo na história de Ismael Nery*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). UNESP, São Paulo: 2017, p. 40).

²¹⁶ Ismael Nery costumava jogar no lixo e às vezes destruía suas pinturas, desenhos e poemas.

²¹⁷ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. Coleção Críticas Poéticas. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 128.

²¹⁸ MORAIS, op. cit.

²¹⁹ Na importantíssima biografia, *Ismael Nery*, publicada em 1973.

²²⁰ MORAIS, op. cit., p. 13.

²²¹ CHIARELLI, Tadeu. *Um Modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

²²² *Ibidem*, 2012, p. 12.

capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.²²³

Segundo Maria Bernadete Ramos Flores²²⁴, o anacronismo, em sentido depreciativo, acontece quando algo que é situado fora de seu tempo é, por isso, compreendido como um erro. Como no caso da concepção de que haveria uma imperfeição no *Orpheu* de Cesare Gennari (1637-1688), vez que nesta representação a figura mitológica toca um violino e o instrumento surgiu somente no século XVI. Todavia, a autora indica que no caso de Ismael Nery e do *revival* espiritual ocorrido no início do século XX, o anacronismo não está relacionado ao tempo cronológico e sequencial, mas, justamente, à concepção que remete à Proust, Benjamin e Freud, que está vinculada a uma espécie de “memória involuntária ou psíquica”, que surge como um efeito de montagem, reconstrução ou de “decantação do tempo”.²²⁵ Ainda, Ismael Nery foi anacrônico em razão de sua obra ter ficado, na época de sua produção, à margem do modernismo hegemônico nacionalista, bem como por ter sido ele cristão em uma época em que praticamente todos eram ateus, e ainda, por sua obra, e a Arte, terem lhe servido como expressão de seu arrojado ideal místico:

Ele estreitava laços entre arte e religião, entre estética e misticismo; via o corpo como molde da alma; baseado no tomismo acreditava numa unidade divina na qual toda a humanidade e cada um faziam parte dela, confrontada constantemente com o criador. Para ele, todo homem encerra, potencialmente, a divindade. “Sou um germe de Deus, toda gente o é também” (*Poema*, 1933).²²⁶

O *Essencialismo* de Ismael Nery nunca foi escrito por ele, e a maior parte dos escritos acerca desta filosofia surgiram após a morte do artista, que se deu em 1934, de modo que o que sabe sobre o *Essencialismo* é visto principalmente através das seguintes publicações feitas no ano de 1935 no periódico *A Ordem* (RJ): os poemas de Ismael Nery publicados em fevereiro de 1935; os comentários de Murilo Mendes sobre estes poemas publicados em março e abril de 1935; e o texto de Jorge Burlamaqui que integra um dos comentários de Murilo Mendes²²⁷. Rosana de Moraes em *O*

²²³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradutor Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58-59.

²²⁴ FLORES, 2018, p. 182.

²²⁵ Ibidem, p. 182.

²²⁶ Ibidem, p. 183.

²²⁷ CEREJA, W. *A Queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima*. Teresa, n. 3, p. 97-125, 26 dez. 2002.

Essencialismo na história de Ismael Nery, indica, também, a possibilidade de se “rastrear a ressonância dessas ideias em seus poemas, escritos e na pintura desde 1926, além de ecoar nas obras de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Adalgisa Nery”.²²⁸ O texto de Jorge Burlamaqui é bastante esclarecedor acerca do sistema filosófico, e segundo Murilo Mendes fora redigido “sob as vistas de Ismael Nery, e com a aprovação deste”.²²⁹ Ainda neste sentido, William Cereja observa que no texto de Burlamaqui é onde ocorre a exposição mais precisa e detalhada acerca das ideias essencialistas, já que o escritor deste texto específico:

procura desenvolver as noções de tempo e espaço a partir de princípios da relatividade, na linha einsteiniana, com vários pressupostos da Física, particularmente os da dinâmica, isto é, as relações de um corpo em movimento com o tempo e o espaço.²³⁰

E o *Essencialismo* tem justamente como base a noção de abstração do espaço e do tempo, tal como nos é dado através das teorias físicas. Faz-se necessário indicar aqui, que há uma certa convergência entre as ideias de Ismael Nery e Henri Bergson, visto que os dois entenderam que a noção de tempo, tal como vinha se perpetuando desde a Antiguidade, não poderia dar conta de uma característica muito específica do ser humano, atinente à questão da espiritualidade. Ainda, a noção de movimento no *Essencialismo* aproxima-se da noção de duração em Bergson, como é possível verificar no seguinte trecho do artigo de Murilo Mendes:

O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da vida, que é o movimento. Se pegarmos a esmo, dentro de sua vida, um homem em momentos distantes, ele nos dará a impressão de coisas diferentes, tanto mais diversas quanto maior for o afastamento dos momentos, impressão impossível com a organização dos momentos que determinaram esta evolução.²³¹

E na seguinte passagem da *Evolução Criadora* de Bergson.

Pois nossa duração não é um instante que substitui um instante: haveria sempre, então, apenas o presente, nada de prolongamento do passado no atual, nada de evolução, nada de duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que

²²⁸ MORAIS, 2017, p. 14.

²²⁹ MENDES, 1935, p. 189.

²³⁰ CEREJA, 2002, p. 14.

²³¹ MENDES, op. cit., p. 189.

o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória, como procuramos prová-lo, não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce intermitentemente, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente.²³²

Diante disto, é possível inferir que a somatória dos acontecimentos pelos quais uma pessoa passou e o modo como isto contribuiu para a constituição daquilo que se tornou foi uma questão definida e problematizada de maneira similar por ambos, Ismael Nery e Henri Bergson. Os dois, ao que parece, não se conformaram com a noção de tempo reafirmada pelo materialismo racionalista; entenderam que o homem se constitui muito mais de passado que de presente, e principalmente da totalidade de momentos que vivenciou, e, ainda, que a impressão instantânea de algo ou de um determinado episódio é incapaz de definir aquilo que se é, mesmo que relativamente. Se, para Bergson, tempo real é aquele governado por Chronos, através do qual as coisas se constituem e desaparecem, e à humanidade cabe o enfretamento positivo deste tempo, que resultaria em uma vivência muito mais honesta no sentido de trilhar o caminho que se julga mais coerente, para o Essencialismo, a abstração do tempo é justamente necessária para que haja a maior compreensão possível, ainda que relativa, dos fenômenos que ocorrem, e, portanto, ocorra uma capacidade superior de discernimento da própria conduta. Nos dois casos, portanto, verificamos a preocupação com a totalidade temporal, com a somatória dos momentos passados para que haja, justamente, uma melhor apreensão do presente e do futuro. Acerca disto, evidenciando especificamente o *Essencialismo*, no artigo *Abstração do espaço e do tempo* de 1935 de Jorge Burlamaqui observamos a seguinte proposição:

Um dado homem, isolado diante de um fato isolado, só pode perceber a verdade relativa: esta verdade relativa podendo ser um erro em relação à verdade absoluta, da qual o homem sente claramente que é separado por condições **inevitáveis imperativas** e por condições **acidentais e evitáveis**. A distinção destas condições só pode ser determinada pelo exame dos elementos que são essenciais em cada homem,

²³² BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 4-5.

que constituem, portanto, seu isolamento, dos elementos exteriores, que podem ser afastados.

Os elementos exteriores constituem um atraso ou um avanço na evolução de compreensão do homem sobre os outros homens.

Quanto a si mesmo, o homem é capaz de um grão de verdade determinado em relação às suas capacidades naturais filosóficas e morais.

Um dado homem só percebe uma verdade relativa e atinge a uma perfeição e uma sabedoria relativa.

(...)

Tudo isto, até hoje, é perfeitamente sabido; porém é **necessário organizar um método que auxilie o homem a eliminar o supérfluo do seu essencial**, e o supérfluo do essencial dos fatos observados, para atingir mais rapidamente **a máxima verdade relativa possível**.

Assim, antes do julgamento, **o homem deve sempre procurar eliminar os supérfluos, que prejudicam a essência a conhecer.**²³³

É possível perceber, portanto, que o *Essencialismo* não propõe uma concepção ilusória daquilo que entende como verdade, pois entende que exatamente por tratar da verdade, no sentido (mais uma vez bergsoniano²³⁴) daquilo que seria a somatória de todos ângulos e momentos possíveis de uma determinada situação ou aspecto, não tem condições de ser acessado em sua totalidade por apenas um indivíduo, dado que este é limitado por suas condições naturais, físicas e morais. Propõe, assim, a atitude essencialista uma abstração do tempo e do espaço para que o agente, mesmo antes da ação, perceba e seja capaz de avaliar os resultados e reflexos desta ação.²³⁵ É importante ressaltar, neste momento, que o Essencialismo tem como base o cristianismo, que Ismael Nery era católico, e que durante a primeira metade do século XX, especialmente na década de 30, houve no Rio de Janeiro um movimento de renovação católica, reflexo do *revival* espiritual, que fora liderado por Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima através das ideias veiculadas, principalmente, no periódico de publicação mensal *A Ordem*, que existiu entre 1921 e 1990.²³⁶ Este mesmo periódico, como visto, foi onde foram publicados os poemas de Ismael Nery

²³³ BURLMAQUI, Jorge. Abstracção do espaço e do tempo. In: *A ordem*, edição 56. Rio de Janeiro, 1935, p. 190.

²³⁴ Bergson entende que algo que se pretende como verdade é somente acessível através do que ele chama de "linhas de fato", ou através das maiores quantidades de perspectivas possíveis pelas quais algo pode ser visualizado.

²³⁵ BULAMARQUI, op. cit. p. 194.

²³⁶ VELLOSO, Mônica P. *A Ordem: uma revista de doutrina política e cultura católica* In: *A igreja na república*. Brasília: UnB, 1978, p. 117-118.

e os artigos sobre o *Essencialismo*. Segundo Maria Tereza de Lima²³⁷, filha de Jorge de Lima, havia de fato, naquele período, no Rio de Janeiro, uma divisão entre uma espécie de catolicismo rígido, “ao pé da letra”, que era liderado por Gustavo Corção, e um catolicismo diferenciado do qual seu pai fazia parte, juntamente com Figueiredo e Amoroso Lima, que “era aquele catolicismo do cristão mesmo”, onde o que importava era justamente Cristo, e não o Vaticano ou as regras fechadas que de lá se impunham. (14m:58s – 15m:48s) Através desta vertente neocristã, que obteve sua expressão poética através de Ismael Nery, Murilo Mendes e Jorge de Lima é que devemos compreender o catolicismo essencialista.

O essencialismo é uma teoria filosófica e artística criada por Ismael Nery sobre bases católicas. Ismael imprimiu-lhe o caráter de sua fortíssima personalidade, sujeitando-a porém, aos eternos princípios do catolicismo.²³⁸

Para Nery, importava o conceito de moral, no sentido daquilo que seria a moral cristã, fundada no princípio supremo do amor ao próximo. E a abstração do tempo e do espaço seria, por isso mesmo, indispensável no plano moral, pois os erros de julgamento – que se nos apresentam pela limitação espacial e temporal – são mais fáceis de serem cometidos. “Os erros morais são consequências de prazeres instintivos, físicos, considerados como bens imperativos”,²³⁹ Segundo o Essencialismo, o erro de julgamento de que algo supérfluo poderia ser um bem imperativo somente ocorre quando não há a abstração do tempo e do espaço, pois julgando o homem que o instante que ocorre é um dado isolado em um espaço físico limitado, tende, por isso mesmo, à ludibriar-se através da ideia de instantaneidade, ou seja, tende a não considerar a somatória dos eventos e perspectivas (físicas e morais) que constituem tal momento. Através do texto de Burlamaqui foi possível obter uma maior compreensão acerca dos princípios essencialistas e sobre o que se referem os artigos de Murilo Mendes que reiteram diversas vezes a noção de abstração do tempo e do espaço estabelecida por esta teoria filosófico-religiosa:

Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na

²³⁷ LIMA, Maria Tereza de. *Entrevista Dona Tereza Jorge de Lima (Filha do Escritor)*. (37m46s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=adNkdRjda00> >. Acesso em: 23 out. 2019

²³⁸ MENDES, 1935, p. 187.

²³⁹ BURLAMAQUI, 1935, p. 183.

representação das noções permanentes que darão à arte universalidade.²⁴⁰

A repercussão artística, aliás, das ideias de Ismael Nery, ecoou principalmente, através das obras de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Adalgisa Nery. Segundo Sacchettin²⁴¹, o traço distintivo de Nery foi a “busca constante de um caminho pessoal” que se aproximava da pesquisa artística entendida por Mário de Andrade como elementar no movimento modernista. Ainda, Aracy Amaral observa que a partir de Nery é possível identificar no modernismo brasileiro as presenças chagalliana e metafísica, ponderando que “a influência metafísica classicizante vem conjugada, em seu caso, com um expor-se absolutamente inédito na arte brasileira”²⁴² (Fig.8 e Fig.9). Note-se ainda, que os desenhos de Nery parecem carregar o princípio da fotomontagem por fundir elementos díspares através de sobreposições ou justaposições²⁴³ (Fig.10 e Fig.11), de modo que é possível inferir que tal modo de compor pode ter inspirado a feitura das fotomontagens de Lima. Por fim, ao que tudo indica, nos anos 20, Ismael Nery foi o único artista brasileiro que buscou o distanciamento da proposta nacionalista, ao adotar uma orientação internacional.²⁴⁴ Observa-se, portanto, acompanhando Sacchettin²⁴⁵, mais esta influência de Nery sobre Jorge de Lima, que em *A pintura em pânico*, distanciou-se de qualquer propósito nacionalista e aproximou-se de questões tão universais quanto aquelas essencialistas.

²⁴⁰ MENDES, apud CEREJA, 2002, p.118.

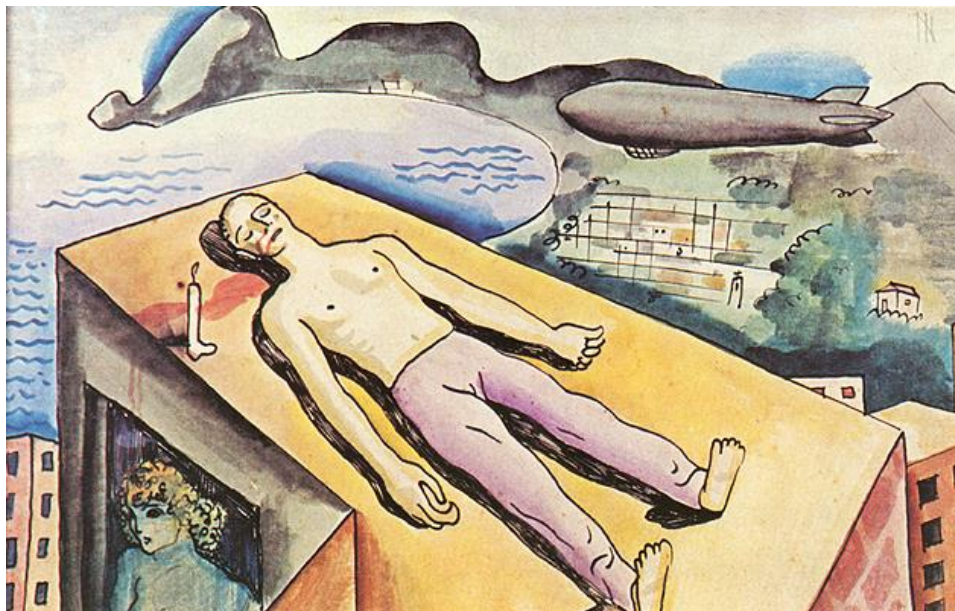
²⁴¹ SACCHETTIN, 2018, p. 58.

²⁴² AMARAL, 2003 apud SACCHETTIN, 2018, p.59.

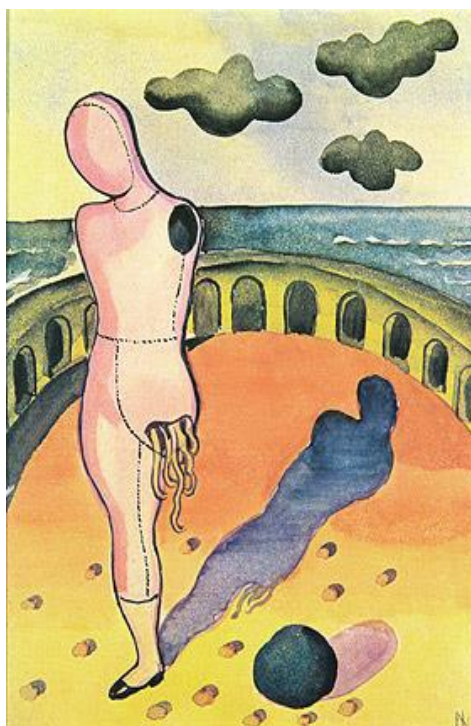
²⁴³ SACCHETTIN, op. cit., p. 57.

²⁴⁴ AMARAL, 2003; BENTO, Antônio, apud SACCHETTIN, p. 59.

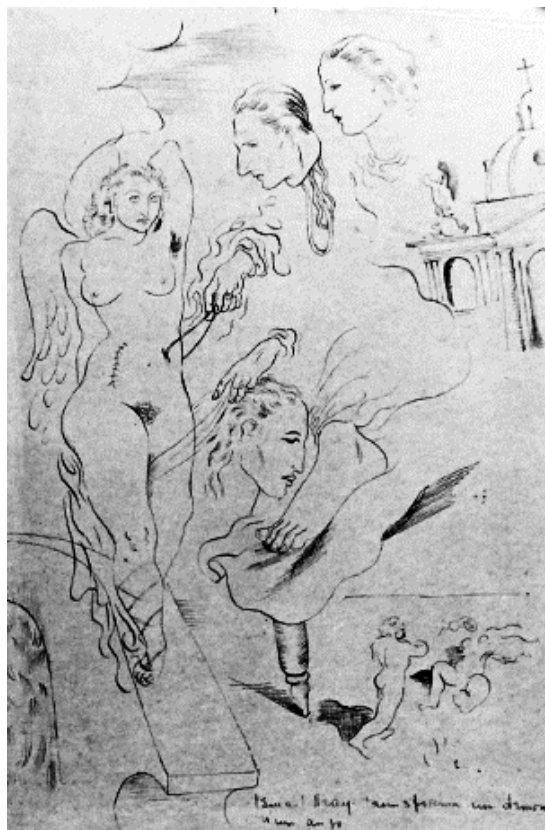
²⁴⁵ Ibidem.



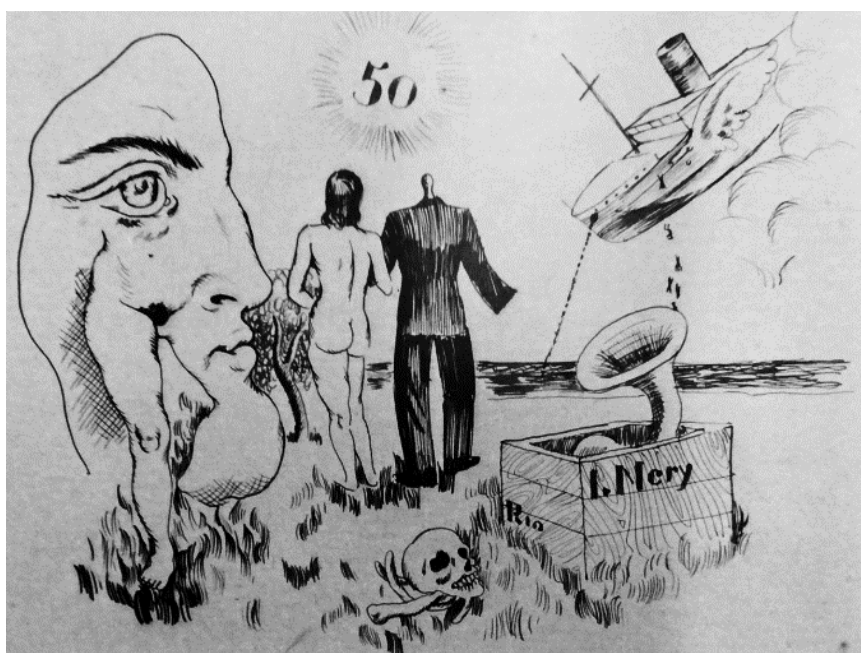
(Fig. 8) *Morte de Ismael Nery*. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1362/morte-de-ismael-ner-y>.



(Fig. 9) *Resignação diante do irreparável*. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1364/resignacao-diante->



(Fig. 10) *História de Ismael Nery, s.d.*
Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/39/07/index.html>>.



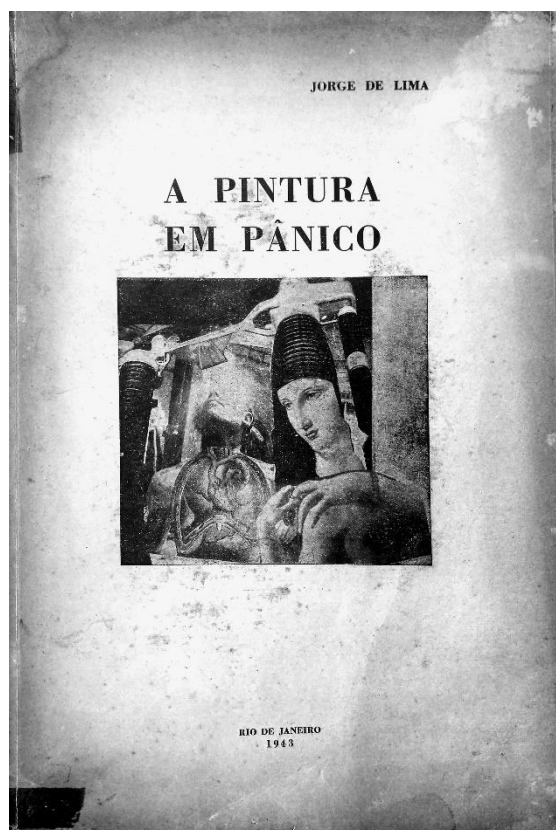
(Fig. 11) *A Caixa de Ismael Nery, s.d.*
Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/39/07/index.html>>.

2.3 A pintura em pânico (1943)

Quero edificar o tempo, o grande templo, quero materiais.
 Quero fazer o altar para os holocaustos e os incensos.
 E queimarei os perfumes inúteis nas narinas de Deus,
 nos cabelos dos arcanjos, no hálito de todos os eleitos.
 Quero oitenta mil braços para cavar montes e derrubar madeiras,
 e uns trezentos mil para colher água pura.
 Quero um para adivinhar onde tem ouro, onde fica o sol.
 Buscai-me um ladrão para roubar a lua.
 Vinde escultor fazer um querubim com dez côvados de asas
 Segurando um cálice descomunal e uma palma de bronze.
 E sobre os capitéis haveis de colocar um peixe-voador
 voando para não sei.
 Chamai Salomão para varrer o templo com sua sabedoria
 e com suas mil mulheres, suas éguas, e com seu cajado.
 E depois que venha o fogo do céu queimar as oferendas.
 E tudo caia com os rostos na terra,
 porque a poesia está muito alta
 acima de vós, mundo muito pequeno!

(A poesia está muito acima In: *Tempo e Eternidade* – Jorge de Lima)

Em 1943, Jorge de Lima publicou, em uma tiragem de duzentos e cinquenta exemplares, um livro contendo 41 fotomontagens acompanhadas por dísticos, sob o título *A pintura em pânico* (Fig. 12). Os exemplares foram numerados de 1 a 250 e rubricados pelo poeta. O original consultado nesta pesquisa pertence ao acervo da *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade do Estado de São Paulo*, e trata-se do exemplar n. 177 que contém dedicatória de Jorge de Lima a Menotti Del Picchia, datada de 23 de abril de 1944. A obra original contém um prefácio, a *Nota Liminar*, assinado por Murilo Mendes, que, em tom libertário, alude a pelo menos dois movimentos da vanguarda europeia. A outra edição consultada trata-se do catálogo da exposição que ocorreu entre 16 de março e 02 de maio de 2010, na *Galeria 1 da Caixa Cultural Rio de Janeiro*, sob a curadoria de Simone Rodrigues. Tal exposição reproduziu integralmente pela primeira vez as fotomontagens compostas por Jorge de Lima entre os anos de 1930-40, contando, inclusive, com as 11 chapas originais que pertenceram a Mário de Andrade e encontram-se no arquivo pessoal deste pertencente ao *Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade do Estado de São Paulo*. Tais ampliações, que, em filme preto e branco e papel fotográfico fosco,



(Fig..12) Capa do exemplar original n. 177. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

medem 10x15cm, foram também consultadas *in loco* nesta pesquisa²⁴⁶. Nestas ampliações originais, foi possível verificar que as fotomontagens parecem conter elementos móveis, ou seja, que não foram, de alguma forma, colados, o que nos leva a supor que o poeta pode ter utilizado os mesmos elementos em várias composições, e, ainda, que as composições podem ter sido fotografadas uma por vez, de modo que uma vez fotografadas os elementos voltariam a integrar uma coleção de opções. De qualquer modo, esta é uma suposição que por si só demanda uma investigação que esta pesquisa não abarca. Fato é que a reprodução integral da obra através do catálogo e da própria exposição realizada pela *Caixa Cultural*, além de ensejar esta pesquisa, possibilitaram maior aproximação do público com esta que é uma das grandes produções artísticas do Modernismo brasileiro e, ainda, um documento de grande importância da personalidade de um artista do porte de Jorge de Lima.

Segundo Dawn Ades, em *Photomontage*²⁴⁷, a fotomontagem, enquanto técnica, surge ao mesmo tempo que a fotografia, podendo ser entendida, assim,

²⁴⁶ Por regulamentação do IEB, as chapas originais não puderam ser fotografadas.

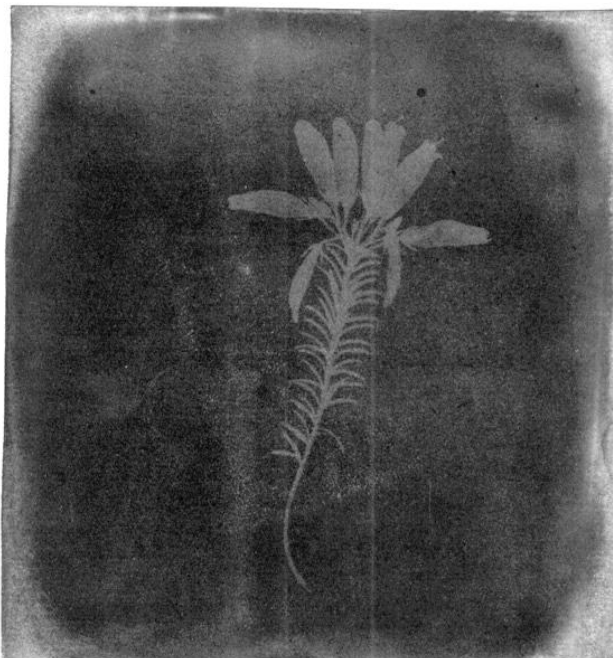
²⁴⁷ ADES, Dawn. *Photomontage*. New York: Pantheon Books, 1976, p. 7.

como um dos princípios da fotografia, já que o *desenho fotogênico* (Fig. 13), desenvolvido e aprimorado por Talbot (1800-1887) no século XIX, é, em essência, um processo de fotomontagem. Tal técnica, que consistia na fixação de uma imagem através da sobreposição de objetos sobre uma superfície emulsionada, foi redescoberta e ampliada no século XX através dos experimentos de Man Ray (1890-1976), Christian Schad (1894-1982) e Moholy-Nagy (1895-1946). As primeiras manipulações fotográficas, por sua vez, ocorreram como fenômenos acidentais de revelação, que resultavam em impressões de partes de uma imagem em outra, o que acontecia sobretudo por conta da lavagem inadequada das placas de colóquio. Tais imprevistos logo passaram a ser experimentados de modo intencional, no intuito de formarem novas composições por meio da impressão de vários negativos em uma mesma chapa. As técnicas utilizadas eram diversas, tais como “fotomontagens através de recortes, de super-exposição, de sobre-impressão, da repetição do mesmo negativo, da dupla impressão ou da combinação de vários destes processos.”²⁴⁸ As imagens que resultavam destes procedimentos ficaram conhecidas como *impressões combinadas*, e, em meados do século XIX, no contexto europeu, surgiram várias publicações, chamadas de *divertimentos*, que se dedicavam à veiculação de tais composições. Deste modo, a fotomontagem, enquanto técnica, surgiu dentro de um contexto popular e com ares de entretenimento, onde foi, por isso mesmo, explorada e até bastante divulgada através da publicação em cartazes, panfletos e postais.²⁴⁹

Entretanto, posteriormente, a técnica de manipulação das imagens fotográficas, tal como se desenvolve no contexto dos movimentos de vanguarda do século XX, esteve ligada a uma tendência muito mais subversiva no campo teórico e, por isso, expandiu aquela proposta experimentalista inaugurada no XIX. O termo “fotomontagem”, aliás, surgiu somente após a primeira guerra, quando os dadaístas de Berlim (Fig. 14) e os construtivistas russos (Fig. 15) buscavam distinguir suas criações, que se utilizavam de fragmentos fotográficos, da técnica da *collage* experimentada pelo cubismo sintético (Fig. 16).

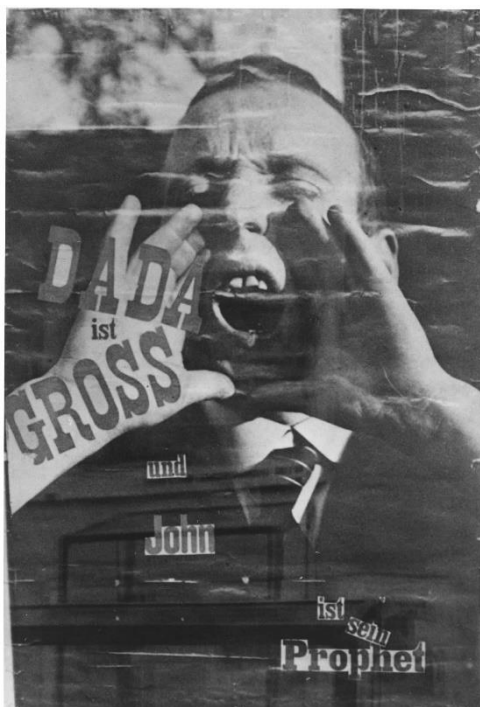
²⁴⁸ FERNANDES, Manuel Luís Bogalheiro Rocha. A Fotomontagem no Século XIX: da mecânica à narratologia. *Revista Rhetorikê*. No4. 37-76, maio de 2012, p. 41.

²⁴⁹ ADES, 1976, p. 11.



(Fig.13) *Erica mutabilis*, Fox Talbot, 1839.

Disponível em: <<https://www.mhs.ox.ac.uk/features/ephotos/ephot1.htm#photo>>.



(Fig. 14) *Cartaz*, John Heartfield, 1920.

Disponível em: <<https://www.alamy.es/foto-photo-collage-por-john-heartfield-1920-122455073.html>>.



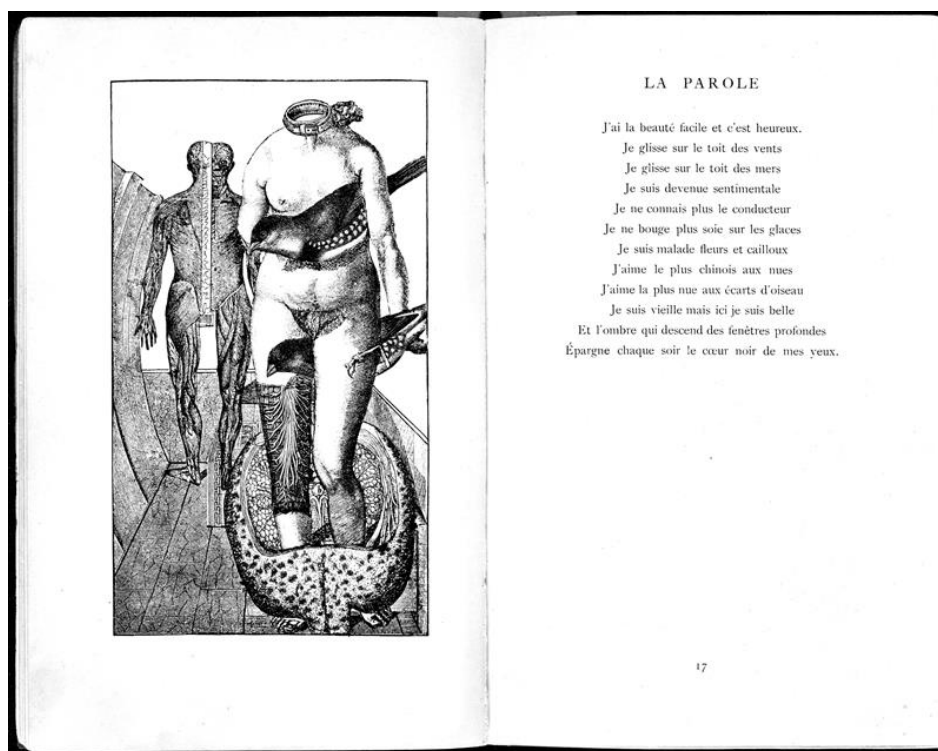
(Fig. 15) *Crise*, Alexander Rodchenko, 1923.
Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/russian-constructivism/>>.



(Fig. 16) *Guitarra*, Pablo Picasso, 1912.
Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088?>>.

No contexto específico do Surrealismo, a presença de Max Ernst (1891-1976) foi importantíssima para a incorporação e adaptação da fotomontagem aos ideais do movimento, já que o francês de origem alemã havia participado efetivamente do dadaísmo e estudado filosofia e psiquiatria²⁵⁰, matérias essas que constituem alguns dos pilares do movimento bretoniano. Além disso, Max Ernst serviu durante a Primeira Guerra Mundial, o que certamente imprimiu-lhe certa percepção fragmentada da realidade, além, é claro, dos efeitos irreparáveis que a barbárie acarreta à alma humana. A presença de Max Ernst, aliás, é tão cara para o surrealismo quanto é para a concepção estética de *A pintura em pânico*. De modo que tal influência é precisamente indicada por Murilo Mendes na *Nota Liminar*:

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicados 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 dentre em breve ele ficava sozinho.²⁵¹

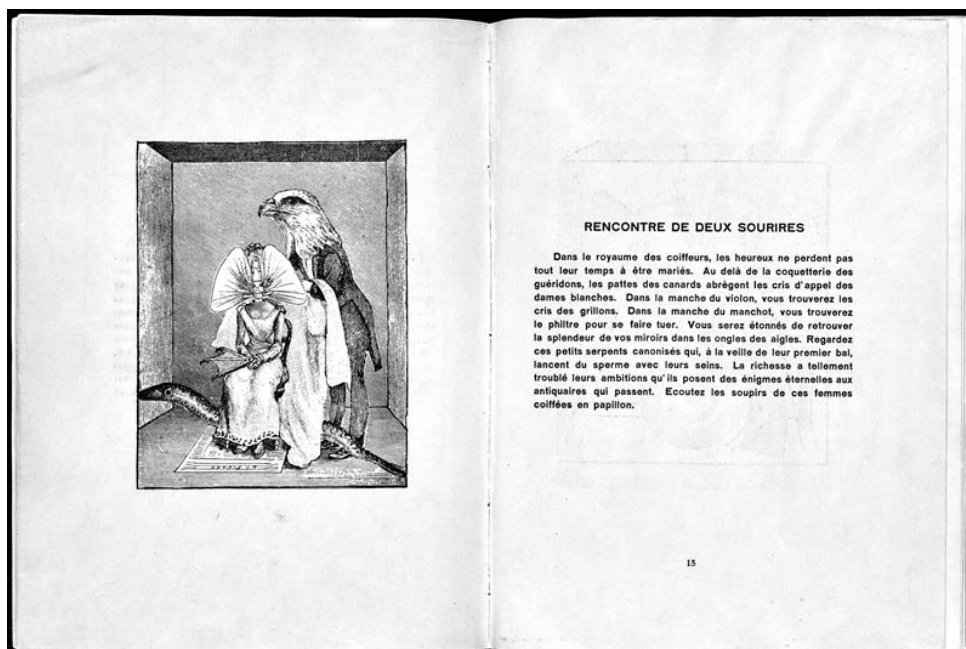


(Fig. 17) *Repetições*, Max Ernst, 1912.

Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/222805>>.

²⁵⁰ Durante este período, Max Ernst visitou alguns sanatórios e ficou fascinado pela arte produzida por pacientes em estado de delírio, pela “arte dos psicóticos”. (SACCHETTIN, 2018, p. 83).

²⁵¹ MENDES, 2010, s.p.



(Fig. 18) *Infortunios*, Max Ernst, In: *Les malheurs des immortels*, 1922.
Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/222808>>.



L'œil sans yeux, la femme 100 têtes et Loplop retournent à l'état sauvage et recouvrent de feuilles fraîches les yeux de leurs fidèles oiseaux.

(Fig. 19) *La femme 100 têtes*, Max Ernst, 1929.
Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/229544>>.



(Fig. 20) *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Max Ernst, 1930.
 Disponible em: <<https://www.moma.org/collection/works/222806>>.



(Fig. 21) *Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, Max Ernst, 1934.
 Disponible em: <<https://www.moma.org/collection/works/25930>>.

Max Ernst iniciou suas experiências com a colagem por volta dos anos 20, período em que ilustrou os livros *Répétitions* (1922) e *Les Malheurs des immortels* (1922) de Paul Éluard, onde fotomontagens acompanham poemas²⁵² (Fig. 17 e Fig. 18). Além disso, as obras *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), de Max Ernst (Fig. 19, Fig. 20 e Fig. 21), são intituladas roman-collages (romances-colagem), o que indica a possibilidade de que pode ele ter compreendido a fotomontagem relacionada a uma espécie de expansão da criação literária²⁵³. Segundo Sacchettin, é justamente por isso que Jorge de Lima cita Ernst, quando, ao ser indagado sobre o significado e sentido de suas próprias composições, associa fotomontagem e poesia:

Vocês vejam: cada fotografia dessas vale um poema, não vale? Pois é a intenção de Max Ernst. Com diversos elementos isolados que nada significam, produzir um conjunto que tem o dom de provocar uma sensação poética.²⁵⁴

Assim como Max Ernst, Jorge de Lima parece ter compreendido a fotomontagem como uma espécie de expansão da criação literária, tanto que assim explica o seu processo:

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 tem a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema.

O poeta indica, porém, em que sentido suas composições diferem das dos surrealistas, ao dizer que, enquanto “Ernst e seus seguidores”, entendiam as fotomontagens como “gravuras supra-realistas”, ele, por sua vez, criava “fotografias com uma direção lírica e romântica”²⁵⁵. Além disso, segundo Sacchettin²⁵⁶, não parecia haver, da parte de Jorge de Lima, uma atitude de teor vanguardista, no sentido de pretender afrontar ou polemizar através da publicação de *A pintura em pânico*, como era a intenção dos dadaístas e dos surrealistas. De modo que, certa vez, ao ser indagado sobre a dificuldade de compreensão de suas fotomontagens, em

²⁵² Semelhante ao que acontece quando Jorge de Lima ilustra a capa de *A poesia em pânico* (1937) de Murilo Mendes.

²⁵³ SACCHETTIN, 2018, p. 84.

²⁵⁴ AMARAL Jr., Amadeu, 1938 apud SACCHETTIN, 2018, p. 84.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ SACCHETTIN, op. cit., p. 43.

uma das pouquíssimas vezes em que o poeta se pronunciou sobre elas, a resposta de Jorge de Lima, ao invés de entoar um viés de protesto, se pareceu muito mais com uma espécie de “lamento resignado perante a incompreensão dos conservadores”.²⁵⁷ Incompreensão esta que pode ser evidenciada através do artigo assinado por Tristão Ribas que foi publicado no jornal *A Notícia* (RJ), que, aliás, é o único texto crítico sobre *A pintura em pânico* que data do mesmo ano de sua publicação, 1943. Ribas começa anunciando a mais nova publicação do “sr. dr. Jorge de Lima, médico importante e poeta modernista que também se entrega às vezes a divertimentos pictóricos em estilo de criança.” Descreve brevemente, em seguida, como ocorre o processo de composição de uma fotomontagem, que ele julgou como sendo “uma besteira à custa dos outros, sem nenhum mérito”²⁵⁸. As desqualificações atribuídas às composições, e a própria pessoa do poeta, são várias, e podem ter sido motivadas pela pequena reincidência de algumas figuras desnudas ao longo do livro, e principalmente, pela única composição comentada ao longo do artigo, “Será revelado no final dos tempos” (Fig. 22), sobre a qual discorre:

Que quer dizer por exemplo o sr. dr. 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 bandalheira. O carneiro, de nádegas raspadas à moda de cabeça de alemão, só a força de muito olhar é que é carneiro. À primeira vista não passa de uma reprodução fidedigna de certo objeto obscuro muito usado em Pompeia da antiguidade.²⁵⁹

Segundo Annateresa Fabris²⁶⁰, as novas referências visuais e fotográficas do início do século XX foram se inserindo no Brasil através de episódios específicos que, por mais que se tratem de experiências isoladas, contribuíram e muito para “a revisão dos postulados fotográficos vigentes no Brasil”, que àquela altura ainda estavam “atrelados à concepção pictorialista”. As fotomontagens de Jorge de Lima são justamente um desses momentos pontuais, em que ocorre uma abertura às novas possibilidades fotográficas, nos colocando em “diálogo com o horizonte tecnológico”. A recepção negativa de *A pintura em pânico* por Tristão Ribas situa-se inegavelmente neste contexto particular brasileiro, ainda não ambientado com as

²⁵⁷ SACCHETTIN, 2018, p. 43.

²⁵⁸ RIBAS, 1943 apud SACCHETTIN, 2018, p. 44.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 17.

novas possibilidades fotográficas, porém, ocorre efetivamente em virtude daquilo que Annateresa Fabris chamou de *cerne crítico da fotomontagem*, que causa uma espécie de “desambientação mental”, devido à:

utilização de um análogo da realidade em sentido ilusionista, de maneira a criar imagens inéditas não apenas pelas distorções dimensionais de vários personagens e objetos, mas sobretudo pelas aproximações arbitrárias e enigmáticas, que trazem o princípio da metamorfose para o interior do processo fotográfico.²⁶¹

Neste sentido, é possível relacionar este estado perceptivo “desambientado” suscitado pela fotomontagem, ao conceito de *Shock*, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, atribuído por ele à percepção convocada pelo cinema. Segundo Benjamin, o *Shock* ocorre pela necessidade de uma imediata readaptação do olho, e, portanto, da percepção, às sucessivas imagens que se projetam em uma espécie de sobreposição fugaz.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real.

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.²⁶²

No choque proporcionado pela fotomontagem, do mesmo modo, quando se percebe um elemento, ele não é mais o mesmo, já que fora deslocado, fragmentado e ressignificado. E por se utilizar da fotografia e subvertê-la, a fotomontagem, da mesma maneira, “não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real”. E ainda, num primeiro momento, a associação de ideias é constantemente interrompida, em razão da modificação estrutural do elemento em si e da união de fragmentos díspares que, ao serem fundidos, evocam tanto a unidade quanto a

²⁶¹ FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. São Paulo: *Revista USP* p. 143-151, 2002, p. 147.

²⁶² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1955, p. 55.

fragmentação das partes, tal como ocorre à visão em decorrência da sucessão de *frames*. Deste modo, o *shock* provocado pela fotomontagem é semelhante ao proporcionado pelo cinema pelo fato de, tanto um quanto o outro, serem derivações da fotografia, que é, pelo menos em gênese, o meio através do qual se pretende a apreensão da realidade. Sob este prisma, a fotomontagem pode ser entendida como uma afronta, maior ainda que o cinema, à pintura. Pois a divisão, através do recorte, dos elementos que compõem uma fotografia, e a posterior composição de uma nova imagem a partir desses fragmentos, promove ou incita uma atitude poética, que, pelo menos em essência, é inerente à atividade pictórica²⁶³. Neste sentido, o modo de compor uma fotomontagem se assemelha ao modo de pintar, no que tange à estruturação de planos, à disposição dos elementos no espaço, e sobretudo, à carga simbólica tão cara e típica da pintura. E ainda, a fotomontagem, por ter sido utilizada no contexto das vanguardas históricas como uma alternativa aos preceitos limitantes do abstracionismo pictórico, acabou por evitar um movimento de retorno à pintura figurativa.²⁶⁴ Segundo Sacchetti²⁶⁵, o pânico experimentado pela pintura em *A pintura em pânico*, ocorre, em certa medida, pelo fato de que, realmente, a fotomontagem coloca “em xeque um já estabelecido sistema de representação, perturbando a figuração a partir da própria figuração”. De fato, a fotomontagem desarticula, fragmenta, descola e realoca elementos, e faz disso uma desvirtuação daquilo que pode ser entendido como conceito fundamental da fotografia. Surge como autêntica arte de vanguarda e, justamente por isso, anuncia, em vários níveis, um possível rumo para o qual se direciona a trajetória da Arte. O potencial tecnológico devastador anunciado pela primeira guerra; a condição assombrada e aturdida que as guerras impõem à consciência humana; a noção de fragmentação da realidade endossada pelo cenário desmoronado resultante dos conflitos; e o prenúncio da inevitável decadência do ideal de “progresso”, coincide, não por acaso, com um período de grande produção de fotomontagens. Parece que a técnica é uma espécie de alusão ao cenário fragmentado no qual emerge. Entretanto – e aqui pode-se dizer que a fotomontagem transcende a si mesma –, parece materializar plasticamente a condição que Lyotard primeiramente definiu como “pós-

²⁶³ Ou a qualquer atividade artística.

²⁶⁴ ADES, 1976, p. 15.

²⁶⁵ SACCHETTIN, 2018, p. 131.

moderna”²⁶⁶. Conceito este que não encerra uma definição única, pois, justamente, está relacionada a uma espécie de rompimento com qualquer conceito totalizante. Considera-se pois, aqui, o conceito de *pós-modernidade* através da conceituação de Gianni Vattimo, em *A sociedade transparente*²⁶⁷, que percebe que este termo encontra-se adstrito ao fato de que, por conta do advento e conseqüente processo, irrefreável, de expansão dos meios de comunicação em massa, este tempo e sociedades – contemporâneos – estão, justamente, inseridos num contexto de comunicação generalizada, a sociedade do *mass media*. Para Vattimo, a modernidade, ou os ideais levados a cabo durante o período que oficialmente iniciou-se no fim do séc. XV e perdurou, até mais ou menos, a década de 1950-80, teve um fim, ou, ao menos, perdeu credibilidade, sofrendo inclusive alterações semânticas a ponto de não mais ser considerado, tal como em sua época, uma espécie de valor determinante. Um dos fatores essenciais para a composição do quadro da modernidade é a ideia do progresso, advinda sobretudo do Iluminismo, e largamente explorado nas utopias, que parte de uma concepção linear e do ideal emancipatório da história humana. Foi desta concepção que adveio a noção do artista enquanto gênio criador, encarregado de engendrar o ineditismo, instaurando assim um culto cada vez mais intenso pelo novo. Sob a ótica do progresso, o valor acresce à medida que aquilo que se julga encontra-se em estágio mais avançado ou mais próximo da conclusão do processo (de evolução). Entretanto, este conceito regressa àquela concepção de história unitária que fora radicalmente criticada entre os séculos XIX e XX e teve seu caráter ideológico denunciado e, em certa medida, rejeitado, tendo por isso, caído em depreciação na esfera filosófica. Walter Benjamin observou, em suas *Teses da Filosofia da História* (1938), que a história única foi um mecanismo construído no passado pelos detentores do poder, o que não poderia ser diferente, visto que tais grupos buscam a dominação geral da sociedade por terem como um importante objetivo a obtenção de mais e mais poder. Por isso mesmo, os relatos históricos são geralmente construídos de modo cronológico ou circunstanciais, em sua maioria tendenciosos, e, principalmente, sob a ótica do que importa aos detentores do poder, excluindo completamente as histórias adjacentes,

²⁶⁶ LYOTARD, Jean-Francois. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 1986.

²⁶⁷ VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D’água, 1992.

ou aquelas que colocam em xeque, ainda que minimamente, o funcionamento do sistema de dominação.

Assim, aquilo de que fala a história são as vicissitudes da gente que conta, dos nobres, dos soberanos, ou da burguesia quando se torna classe de poder: mas os pobres, ou os aspectos da vida que são considerados <<baixos>>, não <<fazem história>>. ²⁶⁸

Por tudo o que ocorreu no contexto da primeira metade do século XX, e até mesmo antes, a concepção de história como curso unitário caiu em inevitável depreciação, e, com isso, o ideal de progresso, que só pode advir desta concepção, também entrou em crise. Já que não existe um sentido social singular para onde se dirige, e em função do qual se desenvolvem os acontecimentos e preocupações humanas, não é possível “sustentar que eles se dirigem para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação.” Não é possível porque não é lógico sustentar que evolução e progresso emergem do massacre, da barbárie tecnológica e do domínio do homem pelo homem. Mediante isto também não é lógico sustentar que o atual período seja moderno, já que, mesmo que os resquícios daqueles totalitarismos ainda estejam profundamente enraizados na sociedade, a noção de diversidade, característica da tal condição “pós-moderna”, está sendo cada vez mais bem assimilada. Neste sentido, e no que tange especificamente à experiência estética na “existência tardomoderna”, Vattimo propõe uma analogia entre o já citado conceito de *Shock* em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin, e o *Stoss* em *A origem da obra de arte* de Martin Heidegger, dando ênfase ao fato de ambas as obras terem sido publicadas no ano 1936.

Para Vattimo, o texto de Benjamin tem sua intuição central na noção da modificação do *Wesen* (essência) da arte, e é a partir dele que se fundam as bases daquela noção de que a arte já não comporta mais, exclusivamente, uma finalidade metafísica. De modo que a recepção estética, tal como fora considerada de Aristóteles a Hegel, não faz mais sentido ou pelo menos não tem mais condições de

²⁶⁸ VATTIMO, 1992, p. 9.

ser considerada como o único modo pelo qual tal fenômeno ocorre e pode ser explicado.²⁶⁹

Em Heidegger, segundo Vattimo, desenvolve-se a noção da arte como “realização da verdade”, que se constitui a partir do conflito entre a exposição do mundo e a produção da terra. O *Stoss* (choque), é o efeito do contato entre o observador e uma obra assim produzida. Em Benjamin, como foi visto, o *Shock* é aplicado particularmente ao cinema. Vattimo aproxima estes dois conceitos no intuito de possibilitar um alcance aos “aspectos essenciais da nova 'essência' da arte na sociedade tardo-industrial”. Observa o filósofo que uma das proposições de Benjamin relaciona a percepção necessária ao cinema àquela exigida ao pedestre moderno, que, ao caminhar pelas ruas, é compelido a manter-se em alerta e, portanto, abriga uma sensação de perigo constante, devido à probabilidade de perder a vida em um atropelamento. Também em Heidegger, no *Stoss*, seria possível encontrar a relação entre o choque (na arte) e a morte, “não tanto ou não principalmente com o risco de ser atropelado por um autocarro na rua, mas com a morte como possibilidade constitutiva da existência”. Para Heidegger, a obra de arte ocasionaria tal impacto pelo fato de constituir-se como existência (“ser mais do que não ser”). Vattimo relaciona o conceito de angústia presente em *O Ser e o Tempo* e o *Stoss*, para indicar que a experiência estética é, também, uma experiência de desenraizamento e, ainda, que o contato com a obra de arte é similar ao encontro com uma pessoa cujos ideais não correspondem à visão de mundo que se tem, solicitando uma posição interpretativa do observador.

É antes de mais nesse sentido que se deve entender a tese de Heidegger segundo o qual a obra de arte funda um mundo, dado que se apresenta como uma nova <abertura> histórico-eventual do ser.²⁷⁰

Sumariamente, a relação estabelecida por Vattimo entre o *shock* e o *stoss* advém da concepção de que estes dois conceitos partilham a noção do desenraizamento, que é compreendido como uma consequência direta da necessidade de estruturação e adaptação imediata ao universo que é exposto e ao ambiente criado por ele, que se impõe através do estranhamento. Confronta-se,

²⁶⁹ Ibidem, p. 52-53.

²⁷⁰ VATTIMO, 1992, p. 56.

então, a noção de enraizamento, predominante de Aristóteles a Hegel, que conceitua o objetivo ou função da obra de arte através de formulações metafísicas e, ainda, a entende como lugar de segurança (*Geborgenheit*). A partir destas formulações e aproximações, Vattimo busca oferecer uma compreensão cabível daqueles dois conceitos – fundamentais ao entendimento da transformação receptiva e, portanto, da própria obra de arte – em um momento crucial para a teoria estética, que foi o advento da sociedade de comunicação generalizada. A partir disso, Gianni Vattimo (1992) propôs a formulação de uma concepção estética que compreenda e se desenvolva a partir da consciência do “desenraizamento” e da noção da “oscilação” propiciados pelo contato com a obra, entendendo-os como aspecto constitutivo, e não provisório, da arte. A consequente modificação da recepção estética, a quebra das narrativas totalizantes e o desprestígio dos cânones, são, no entendimento de Vattimo, consequências de uma sociedade desacreditada dos ideais modernos e que, portanto, busca outras formulações para compreender-se. Neste sentido, entende-se que a fotomontagem pode ser considerada como uma técnica de aspiração pós-moderna, por apresentar uma alternativa ao molde canônico de composição pictórica – a pintura – utilizando-se, como se viu, de elementos que atacam a realidade a partir da própria figuração. “No fundo, cada fragmento é um desvio, um antídoto para essa totalidade examinada como canônica e insuficiente”.²⁷¹

Recorrendo à conceituação supracitada, proposta por Gianni Vattimo, é adequado inferir que, na obra de Jorge de Lima, o *stoss* proporcionado pelo contato com as fotomontagens é emitido desde o momento introdutório da obra e progride no decorrer do livro, quando o receptor entra em contato com um universo que o remete a diversas realidades, e, ao mesmo tempo, funda um mundo que não se define ou que não comporta uma única definição, configurando-se, portanto, como uma arte oscilante, por proporcionar um desenraizamento contínuo, ou que se apresenta de maneira distinta a cada novo contato com a obra. Ao empregar o uso da fotografia e indicar que a pintura estaria em pânico, Jorge de Lima ainda suscita uma outra questão pertinente do Surrealismo, que se utilizou dos recursos fotográficos mais do que qualquer outro movimento de vanguarda. Neste sentido,

²⁷¹ MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia e poesia* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 47.

Rennó Assunção, em *Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima*²⁷², observa que pânico da pintura pode ter sido desencadeado pela simplicidade da técnica da fotomontagem que, mesmo sendo acessível, não significou que apresentasse inferioridade em relação à pintura (figurativa ou não) em termos de qualidade plástica ou estética. Por este mesmo viés, Annateresa Fabris indica que a técnica, ainda que simples:

Não deixa de apresentar elementos conceituais que permitem vislumbrar o desenvolvimento de uma nova sensibilidade plástica ao alcance de todos, uma ampliação da experiência da visão, o encontro do estético e do político, uma nova concepção de conhecimento, um novo momento na história da humanidade no qual o homem “talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo”.²⁷³

Isto posto, reitera-se que *A pintura em pânico* é uma obra que se destaca por seu potencial transcendente, por constituir-se a partir de uma técnica que ultrapassou o período moderno, e por apresentar-se como analogia à consciência pós-moderna, que, tendo desacreditado das premissas totalitárias, constitui-se a partir de fragmentos que podem (ou pelo menos deveriam) coexistir em harmonia, ainda que decorra de uma composição fixada no estranhamento. Este que, por sua vez, faz-se precisamente necessário ao processo oscilatório, típico de uma concepção estética da pós-modernidade. Dito isto, uma breve análise faz-se oportuna no sentido de demonstrar, mais detidamente, como tal processo pode ocorrer no interior da obra.

2.4 Em pânico, a pintura observa a eclosão de um outro tempo

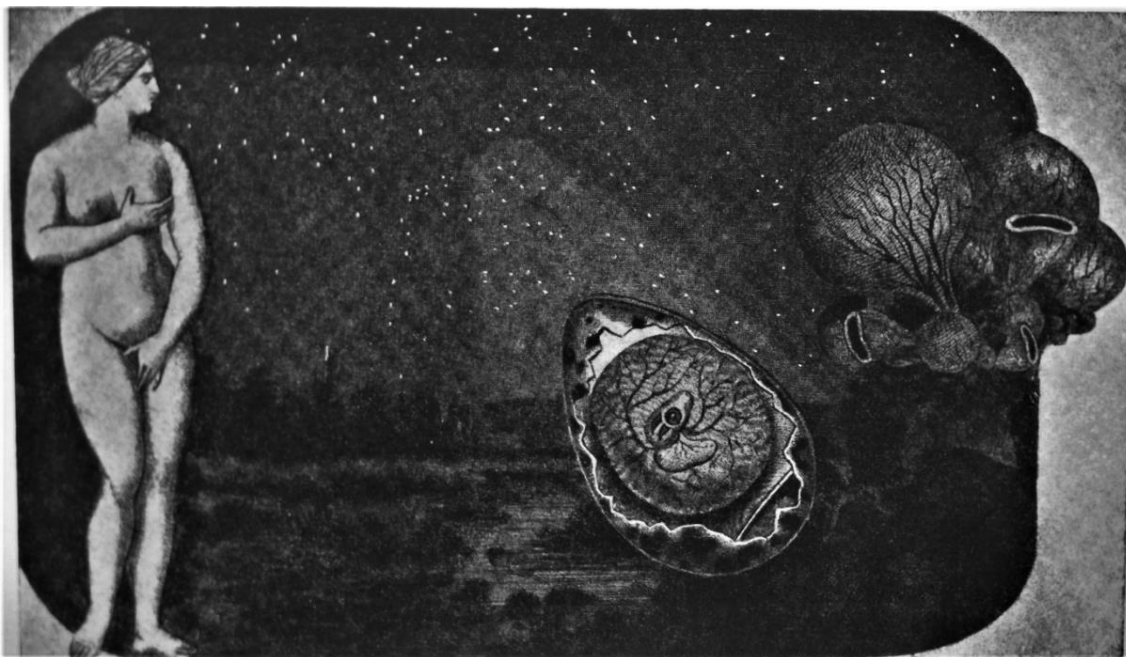
Após a *Nota Liminar* de Murilo Mendes, a primeira fotomontagem de *A pintura em pânico* (Fig. 23) traz a seguinte citação:

Puis il naquit d'un trombone et le trombone le nourrit pendant treize mois, puis il fut sevré et confié au sable qui s'entendait partout car c'était le desert, seul avec le chameau, puis il naquit d'une femme et il fut grandement étonné, et réfléchissait sur

²⁷² ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima*. *Éspeculo. Revista de estudios literários*. Universidade Complutense de Madrid, 2005, p. 62.

²⁷³ FABRIS, 2002, p. 149.

*son sein, il suçotait, il crachoutait, il ne savait plus quoi. (H. Michaux).*²⁷⁴



(Fig. 23) *Puis il naquit d'un trombone et le trombone le nourrit pendant treize mois, puis il fut sevré et confié au sable qui s'entendait partout car c'était le desert, seul avec le chameau, puis il naquit d'une femme et il fut grandement étonné, et réfléchissant sur son sein, il suçotait, il crachoutait, il ne savait plus quoi. (H. Michaux). In: A pintura em pânico, 1943.*

Este primeiro instante pode ser entendido como uma necessidade de Jorge de Lima em exaltar a poesia, materializada na enunciação de Henri Michaux (1899-1984), personalidade enigmática que certamente influenciou a referida obra, visto que a presença do “belga de Paris” no Brasil proporcionou contato direto entre os dois artistas²⁷⁵. Ainda, a citação de Michaux e a própria composição reforçam, por outro lado, uma atmosfera transcendente, já que ele, assim como Lima, foi um místico, e suas biografias guardam ainda outras similaridades.²⁷⁶ A composição pode ainda remeter ao conceito místico de Trindade, que é reforçada se se analisa o texto integral ao qual pertence a citação de Michaux. Ressalta-se, porém, que, ao iniciar o livro com uma citação, Jorge de Lima parece engendrar uma atitude consciente de menção a outro poeta, e ainda o coloca como vertente – pelo menos

²⁷⁴ *Então ele nasceu de um trombone e o trombone o alimentou por treze meses, depois ele foi desmamado e colocado na areia, sozinho com o camelo, então ele nasceu de uma mulher e ficou muito surpreso, e refletiu sobre seu peito, ele chupava, cuspiu, não sabia mais o quê. (Michaux apud LIMA, 2010)*

²⁷⁵ WERNECK, Marisa Martins Furquim. *Henri Michaux, estrangeiro absoluto*. 2011. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12371.pdf>>, p. 71.

²⁷⁶ SACCHETTIN, 2018, p. 120.

de modo reflexo – por onde se possa percorrer à obra. Esta possível recepção configura-se, inclusive, como um desvio da concepção do gênio artístico, ao mesmo tempo em que comporta o artista como um mediador entre Michaux e uma composição que decorre de seus escritos ou a eles remete.

Deve-se mencionar desde já que, se o dístico se refere a um mundo e a fotomontagem disto deriva, Jorge de Lima assume direções surrealistas em essência e pós-moderna por virtude. Se, ao fundar um mundo, expõe-se o que dele decorre a partir da criação de uma terra, Jorge de Lima parece fundar um mundo, conscientemente, através de outrem, demonstrando mesura a quem alude ou, por isso mesmo, uma consciência da constituição referencial de sua obra, sendo a exposição da terra aí, um mecanismo cíclico que remete a Michaux e a Jorge de Lima, e, ainda, os coloca como interlocutores de experiências universais, vide a representação do nascimento expressa. *“Puis il naquit d’un trombone... puis il naquit d’une femme... Então ele nasceu de um trombone... então ele nasceu de uma mulher”*.

A noção de tempo cíclico é recorrente na obra. A disposição dos elementos procura evidenciar um vazio que existe entre a vida e a fonte da vida, sendo a vida representada por um ovo, mecânico, que se revela, contudo, apenas parcialmente orgânico. Percebe-se, dentre infindáveis interpretações, uma analogia à vida moderna que parece tentar, ininterruptamente, recriar-se através de tecnologias, e, entretanto, existe em um ambiente fundamentalmente orgânico. Portanto, é possível experienciar uma sensação criada inclusive dentro do ambiente da própria fotomontagem, e que se constitui como uma espécie de estranhamento duplicado ou uma oscilação na recepção da obra.

As composições de *A Pintura em Pânico* não parecem proporcionar um enraizamento ou manter quem as recebe em um lugar de segurança. Entretanto, revela-se, ainda que formalmente, como um agrupamento de visões de mundo que se constitui de inúmeras possibilidades, sem prejuízo do conteúdo fundamental delas, e, ainda, coerentes entre si, mesmo que por essência, demonstrando, através da composição material, uma abstração teórica. Tais conceitos podem representar, alegoricamente, uma consciência que perpassou os ideais modernos e que constitui-se a partir da experimentação de realidades diversas, que, ao serem justapostas,

compõem um todo em equilíbrio, tal como se pretende esta consciência — ao que tudo indica transitória — que experimentou ou experimenta a sociedade de um tempo em mutação, que não mais comporta ou exalta um único ideal mas, sobretudo, pressupõe a coexistência de múltiplas visões de mundo que, por isso mesmo, o compõem.

2.5 O que existe de eterno, ainda que transmutado no tempo, permanece

Neste momento, faz-se necessário indicar que o misticismo limiano é aqui compreendido através desta condição multifacetada que *A pintura em pânico* expressa, e, por meio de uma visão desencantada do poeta dos ideais de progresso e de qualquer narrativa totalizante. O misticismo e cristianismo de Jorge de Lima jamais estiveram pautados por qualquer tendência exclusivista, totalizante ou ortodoxa. Pelo contrário, Jorge de Lima foi literalmente um cristão, no sentido de buscar uma vivência autêntica da filosofia proposta por Jesus Cristo. Como é possível observar naquela determinada conduta que, enquanto médico, ele manteve por toda a vida, que foi o atendimento e acompanhamento diário, em seu consultório, a pacientes que não tinham condições de custear tais serviços. Por esta atitude, além de outras e daqueles episódios citados anteriormente, é possível depreender que o modo pelo qual Jorge de Lima foi cristão se aproxima daquela forma de religião à qual Gianni Vattimo²⁷⁷ se refere ao propor uma interpretação do cristianismo que se baseia justamente no ideais do amor e da caridade, da abertura e da alteridade, e, sobretudo, que persiste através dos tempos em função do fenômeno da secularização.²⁷⁸ Fenômeno este que, em Vattimo, decorre da noção de que não se pode pensar em Ocidente sem se pensar na herança cristã que o envolve. Para ele, a permanência do cristianismo ocorre pelo fato de que a exegese bíblica deixou, em determinado momento, de ser uma exclusividade eclesial, tornando-se um exercício hermenêutico de libertação. Deste modo, ele recorre ao niilismo e ao pensamento heideggeriano, associando a “morte do Deus moral” e o “fim da

²⁷⁷ Nas obras em que se debruça sobre o cristianismo: *Acreditar em acreditar*, 1998; *Depois da cristandade: por um cristianismo não religioso*, 2004.

²⁷⁸ BALEEIRO, Cleber A. S. *O sentido da secularização em Vattimo*. Correlato v. 8, n. 15 (2009). Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/972>>, p. 83-84.

metafísica”, para compor sua noção de retorno à religião. Para Vattimo, a encarnação de Deus, em Cristo, é uma *Kénosis*, um esvaziamento, “o rebaixamento de Deus, o desmentir dos traços ‘naturais’ da divindade”.²⁷⁹ Neste sentido, a hipótese antropológica apresentada por René Girard (1923-2015), em *A Violência e o Sagrado* (1991), é também observada por Vattimo. Grosso modo, a noção do “sagrado natural” em Girard está relacionada ao modo violento pelo qual as sociedades primitivas enfrentavam os conflitos sociais em sua origem, através de uma “lógica vitimária”. Segundo o francês, a sensação de que a ordem social havia sido reestabelecida, era experimentada, por estes grupos, através do sacrifício e expiação de uma vítima que, ao receber atributos sagrados e ser posteriormente cultuada coletivamente, gerava uma retomada da convivência entre os grupos após um conflito.²⁸⁰ Girard aponta, no entanto, uma dissemelhança entre esta lógica violenta e a mensagem cristã, visto que o Evangelho versa sobre um Deus-amor, que se opõe indiscutivelmente a qualquer espécie de silenciamento ou violência. Sendo assim, o episódio da crucificação demonstra, justamente, o ápice de tal disparidade:

A crucificação não teria sido fruto da justiça divina por causa da “queda original” e sim o sinal da presença de vestígios naturais do sagrado na mentalidade judaica daquela época, incapaz de escutar a mensagem de acolhida do diferente trazida por Jesus.²⁸¹

Além disso, Vattimo²⁸² observa que um dos fundamentos do cristianismo, além da Encarnação e da *Kénosis*, está no princípio da caridade (*caritas*). Pois, justamente, Jesus Cristo transmitiu uma mensagem de acolhida ao outro, através do amor e da caridade, e revelou ao mundo que a “religiosidade não consiste no sacrifício, mas em amar a Deus e ao próximo”²⁸³. Desta forma, através dos conceitos divulgados por Cristo e dos posteriores fundamentos estabelecidos pela religião cristã, ocorreu o rompimento daquela lógica violenta e vitimária da religião primitiva, e iniciou-se no Ocidente o processo da secularização democrática.²⁸⁴

²⁷⁹ VATTIMO, 1992, p. 47.

²⁸⁰ BARREIRA, Marcelo. Cristianismo, secularização e caridade: a Filosofia da Religião pós-metafísica de Gianni Vattimo. *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, jul./dez. 2017, p. 118-130. Disponível em:

<<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22043/12014>>, p. 120.

²⁸¹ BARREIRA, 2017, p. 120.

²⁸² VATTIMO, 1998, p. 45.

²⁸³ GIRARD & VATTIMO, 2010 apud Barreira, 2017, p. 121.

²⁸⁴ *Ibidem*.

Neste sentido, faz-se oportuno citar novamente o pensamento do espiritualista Henri Bergson, que, em sua obra *As duas fontes da moral e da religião* (1932), também observou o princípio da caridade cristã e, por sua vez, o relacionou ao misticismo. Pelo que foi possível observar, o conceito de caridade em Vattimo se aproxima das ideias que Henri Bergson desenvolve acerca dos místicos cristãos, que, segundo o espiritualista, são aquelas pessoas responsáveis por fazer com que a humanidade permaneça e avance através, justamente, do amor e da doação de si.²⁸⁵ Cita-se novamente aqui a conduta que Jorge de Lima manteve em relação aos pacientes que não tinham a possibilidade de custear serviços médicos, para reafirmar a tendência mística inerente à personalidade do poeta. Segundo Bergson, o misticismo pode ser manifestado em diversos níveis, de modo que o misticismo aqui atribuído a Jorge de Lima e às fotomontagens, parte da observação de vestígios transcendentais (e fortemente cristãos) na vida e demais obras deste grande poeta, sem pretender afirmar erroneamente que ele foi um místico puro. Pois:

[...] é preciso considerarmos sobretudo que o misticismo puro é uma essência rara, que o encontramos mais das vezes no estado diluído, que nem por isso ele comunica menos à massa a que se mistura a sua cor e o seu perfume [...].²⁸⁶

O misticismo presente em *A pintura em pânico* parece ser uma dessas diluições, pelo fato de que as composições promovem uma intuição suprassensível (ou pelo menos enigmática) e, justamente por isso, convocam uma interpretação que desça até o nível que Panofsky chamou de “o mundo dos valores ‘simbólicos’”²⁸⁷. Neste sentido, e para que as composições analisadas mais detidamente no próximo capítulo possam evidenciar qualquer coisa de seu conteúdo intrínseco, observaremos e relacionaremos brevemente alguns conceitos místicos que, por mais que tenham sofrido alterações de significado através dos tempos e das diversas correntes esotéricas que deles se servem, são perfeitamente assimiláveis em essência. *A pintura em pânico* é um livro de fotomontagens, técnica *sui-generis* do período das vanguardas, que, além de fazer analogia àquela consciência múltipla pós-moderna, pode ainda, sem qualquer prejuízo, ser compreendida à vista do conceito hermético do Todo, que no misticismo cristão é a Unidade. O hermetismo,

²⁸⁵ BARROSO, 2009, p. 204.

²⁸⁶ BERGSON, 1978, p. 182.

²⁸⁷ PANOFSKY, 2014, p. 64.

que permeia toda e qualquer corrente esotérica, pode ser definido como um conjunto de leis e princípios místicos e alquímicos que são atribuídos à figura de Hermes Trimegisto, que segundo os Três iniciados (1908), é o Grande Sol Central do Ocultismo e o Mestre dos Mestres²⁸⁸. Hermes Trimegisto foi representado na sabedoria egípcia como o deus Thóth, que os gregos transformaram em Hermes e os romanos em Mercúrio. Segundo Plutarco (c. 46-120)²⁸⁹, Hermes descobriu a música e a escrita, e é pai de Isis. Cícero (106–43 a. C.)²⁹⁰ afirmou que existiram pelo menos cinco Hermes, dentre os quais um foi responsável por ensinar as letras e as leis para o povo egípcio. *O Caibalion* indica que, se Hermes existiu de fato como homem, viveu no Egito²⁹¹ e foi “o pai da Ciência Oculta, o fundador da Astrologia, o descobridor da Alquimia.”²⁹² Trimegisto significa três vezes sábio, e está relacionado ao desenvolvimento pleno dos aspectos físico, psíquico e espiritual que este sábio foi capaz de alcançar. Hermes é, ainda, na mitologia grega, o deus mensageiro, responsável por fazer a mediação entre o céu e a terra, entre Todo e partícula divina. Os escritos atribuídos a Hermes, que são o *Corpus Hermeticum* e a *Tábua de Esmeralda*²⁹³, começaram a circular entre os séculos I e II da Era Cristã e tratam-se de princípios grandiosos expressos em pequenas frases, através das quais ele buscou explicar o funcionamento do Universo e de tudo o que existe²⁹⁴. Ainda segundo o *Caibalion – Estudo da Filosofia Hermética do Antigo Egito e da Grécia*²⁹⁵, o primeiro princípio hermético, o do Mentalismo, do modo como foi estabelecido por Hermes, revela:

²⁸⁸ Três iniciados. *O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 2018, p. 8.

²⁸⁹ Cf. Plutarco. *Isis e Osíris*. Disponível em: <http://libroesoterico.com/biblioteca/ESPECIALES2/De-ISIS-y-OSIRIS-Plutarco.pdf>, p. 3.

²⁹⁰ Cf. Cícero. *Sobre a natureza dos deuses*, III, XXII. Disponível em: <https://oll.libertyfund.org/titles/cicero-on-the-nature-of-the-gods>.

²⁹¹ “Supõe-se que Hermes viveu pelo ano 2700 antes de Cristo, isto é, quando o Egito já estava sob o domínio dos Reis Pastores, Iksos, ou Irschu.” (Nota do Tradutor in CAIBALION, 2018, p. 14).

²⁹² *Ibidem*, p. 14.

²⁹³ Existem ainda outros escritos que são conhecidos apenas pelos iniciados. (*O Caibalion*, 2018, p. 14).

²⁹⁴ Cf. VIEIRA, Otávio Santana. *O hermetismo como elemento fundamental do ocidente*. Um paradoxo entre sua necessidade e sua rejeição. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8769/2/arquivo%20total.pdf>, p.31-35.

²⁹⁵ Esta obra é a tradução do século XX para os princípios - obra assinada pelo pseudônimo “os Três Iniciados”, que é uma tradução daqueles princípios para o inglês e conta com comentário dos autores.

O Todo é mente – o Universo é mental.²⁹⁶

Este princípio, que pode ser perfeitamente associado à teoria das ideias de Platão²⁹⁷, está relacionado a uma predefinição do mundo material no plano mental, pois os hermetistas entendem que tudo o que ocorre como ação existe anteriormente enquanto pensamento. Pois, do mesmo modo que uma máquina não poderia ser construída se antes não fosse projetada, nenhuma ação humana poderia se dar se não tivesse sido anteriormente pensada. E por mais que alguma ação pareça automática, não é possível que ela o seja, pois mesmo estas já haviam sido alguma vez, mesmo que por um lapso, intencionadas e pré-definidas através do plano mental. Plano este que o ser humano tende a não dar a devida importância e até menosprezar, por julgar que aquilo que ocorre enquanto pensamento não tem qualquer importância ou consequência sobre aquilo que julga ser a realidade ou o mundo físico. Entretanto, na antiga sabedoria egípcia, que provavelmente deu ao mundo o hermetismo, e também para as diversas correntes místicas tal como o budismo tibetano, o hinduísmo, o cristianismo, a teosofia, entre muitos outros, e até mesmo para a filosofia clássica, o pensamento ou plano mental é a matriz vibracional ou a origem de tudo que ocorre no plano físico, e o Todo é a consciência que abriga e permeia todas as outras consciências, de onde tudo parte e para onde tudo se volta:

O TODO (que, é a Realidade substancial que se oculta em todas as manifestações e aparências que conhecemos sob o nome de Universo Material, Fenômenos da Vida, Matéria, Energia, numa palavra, sob tudo o que tem aparência aos nossos sentidos materiais) é ESPÍRITO, é INCOGNOSCÍVEL e INDEFINÍVEL em si mesmo, mas pode ser considerado como uma MENTE VIVENTE INFINITA e UNIVERSAL.²⁹⁸

O Todo, neste sentido, além de ser a Realidade Substancial é, por isso mesmo, a consciência presente em cada ente. Mais especificamente, segundo o Hermetismo, o pensamento de cada ser humano é tanto ou mais importante que as próprias ações, e por isso podem ser mais prejudiciais ou decisivos que uma ação acidental. Pois, do ponto de vista místico, o ser humano, sua vida e suas ações são moldadas pelo padrão vibracional ao qual ele faz parte, e que é definido, justamente, pelos seus

²⁹⁶ *O Caibalion*, 2018, p. 5.

²⁹⁷ Até porque Platão passou doze anos no Egito, onde entrou em contato com a sabedoria egípcia hermética. Cf. MASUURA, Oscar. *Timeu: a Cosmologia de Platão*, 2019, p. 12.

²⁹⁸ *O Caibalion*, 2018, p. 5.

pensamentos. Do mesmo modo que *O Caibalion*, o livro *A Voz do Silêncio* (1889)²⁹⁹, escrito por Helena Blavatsky³⁰⁰ (1831-1891), é também uma compilação de preceitos que indicam um suposto caminho àqueles que almejam um desenvolvimento espiritual direcionado. Tal livro se trata da primeira tradução ocidental do *Livro dos Preceitos de Ouro*, que é uma obra iniciática e de estudo interno dos místicos orientais. Ao que tudo indica, os preceitos que o integram foram assimilados por Blavatsky durante sua passagem pelo Tibet em 1854, e, segundo ela, foram literalmente memorizados, visto que a transcrição de tais Leis eram proibidas e que:

Os Preceitos originais estão gravados em finas folhas ou lâminas oblongas; as cópias são feitas, com muita frequência, em discos. Estes discos, ou chapas, são geralmente preservados nos altares dos templos que existem junto aos centros onde as Escolas chamadas de contemplativas, ou Mahayana (Yogacharya), estão estabelecidas.³⁰¹

Tal restrição de acesso e publicação destes preceitos se explica por um costume muito comum entre as doutrinas esotéricas que é o resguardo de suas Leis e preceitos místicos. Se diz que a preservação e restrição das chaves destes ensinamentos ocorre pela necessidade de preparo espiritual que aqueles que a buscam devem desenvolver para recebê-las, visto que tais chaves modificam estruturalmente o plano mental de quem as possui, de modo que o despreparo, ou desrespeito às etapas necessárias para tanto, resultam no uso indevido ou numa tendência à destruição ou negação de tais Verdades, pelo simples fato de que estas revelações convocam uma postura contrária ao egoísmo e que se pautam, justamente, pela caridade, fraternidade e doação de si. Neste sentido, Helena Blavatsky, ao se referir ao número reduzido dos preceitos tibetanos memorizados e traduzidos por ela, trinta e nove de noventa, observa que:

nem todos eles poderiam ser traduzidos para um mundo tão egoísta e tão apegado aos objetos dos sentidos que não está preparado, de modo algum, para receber do modo correto uma ética tão elevada. Porque, a menos que o homem persevere

²⁹⁹ BLAVATSKY, Helena. *A voz do silêncio*. Tradução de Fernando Pessoa. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1916.

³⁰⁰ Filósofa esotérica russa a quem se atribui grande parte do desenvolvimento do ocultismo moderno.

³⁰¹ BLAVATSKY, op. cit., p. 3.

seriamente na busca do autoconhecimento, ele jamais ouvirá com boa vontade conselhos desta natureza.³⁰²

O Caibalion também indica que:

as verdades originais ensinadas por ele [Hermes Trimegisto] foram conservadas intatas na sua pureza original, por um pequeno número de homens, que, recusando grande parte de estudantes e discípulos pouco desenvolvidos, seguiram o costume hermético e reservaram as suas verdades para os poucos que estavam preparados para compreendê-las e dirigi-las.³⁰³

Isto posto e retomando mais especificamente à questão do Todo hermético, observa-se a presença deste preceito – que pressupõe uma consciência universal ou a integração entre tudo o que há – em praticamente qualquer doutrina mística a que se lance um olhar mais atento. Neste sentido, em *A Voz do Silêncio*, enquanto se refere à alguma das “três portas” pelas quais o estudante deve passar se deseja obter êxito em seu caminho espiritual, Blavatsky indica:

Antes que te possas acercar da porta mais próxima tens de aprender a separar o teu corpo do teu espírito, e a viver no eterno. Para isto, tens de viver e respirar em tudo, como tudo que vês respira em ti; sentir-te existir em todas coisas, e todas as coisas em ti.

(...)

Não separarás o teu ser do Ser, e do resto, mas fundirás o oceano na gota de água, e a gota de água no oceano.³⁰⁴

O Ser ao qual se refere Blavatsky certamente está relacionado ao conceito de Ser transcendente, como origem universal de tudo o que existe. Este conceito de Ser está relacionado ao monismo, do qual também decorre o conceito de Um (Uno), que foi introduzido no ocidente por Parmênides (530 – 460 a. C.), tendo sido discutido através das mais variadas proposições por Pitágoras (c. 570 – 495 a. C.), Platão (427 – 347 a. C.), Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) e muitos outros. No contexto do Neoplatonismo do início da era cristã, foi Plotino (205 – 270) quem ampliou tal conceito de unidade, até então relacionada ao pensamento e ao ser, acrescentando a ideia, coincidentemente hermética, de que o Uno é o princípio e o fim de todas as coisas. Sob este prisma, o Todo hermético pode ser perfeitamente associado ao simbolismo do Um, que segundo Chevalier e Gheerbrant:

³⁰² BLAVATSKY, 1916, p. 4.

³⁰³ *O caibalion*, 2018, p. 9.

³⁰⁴ BLAVATSKY, op. cit., p. 15.

É também o Princípio. Apesar de não manifestado, é dele que emana toda manifestação e é a ele que ela retorna, esgotada a sua existência efêmera; é o princípio ativo; o criador. O Um é o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico.³⁰⁵

O princípio do Todo hermético, do mesmo modo que os demais, ecoou de maneira tão profunda através dos tempos que sua presença pode ser facilmente verificada quando se lança o olhar sobre os princípios gerais que regem as mais diversas tradições e religiões. No misticismo cristão alemão de Eckhart de Hochheim (1260-1327), que aliás foi inspirado pelo neoplatonismo de Plotino (c. 205-270), se diz que tudo está imerso em uma Unidade, e que o homem e tudo o mais que existe são parte desta indivisibilidade, de modo que, não fosse pela intuição divina, a qual fez com que o homem percebesse a complexidade da qual faz parte, que é Deus, o mundo e o homem não fariam sentido e nada seriam³⁰⁶. Do mesmo modo, na *Epístola aos Efésios*, do *Novo Testamento*, escrita por Paulo de Tarso (c. 5-67), observa-se o conceito do Todo na seguinte passagem:

Há um só corpo e um só Espírito, assim como a esperança para a qual vocês foram chamados é uma só; há um só Senhor, uma só fé, um só batismo, um só Deus e Pai de todos, que é sobre todos, por meio de todos e em todos.³⁰⁷

É de suma importância mencionar que não se pretende aqui propor uma definição do que seja o Todo, o Ser ou o Uno, visto se tratarem de substâncias extremamente complexas até para aqueles que se debruçaram minuciosamente sobre elas³⁰⁸. Portanto, recorre-se neste momento aquilo que talvez seja o traço fundamental entre os que se debruçaram sobre as definições de tais conceitos, que é a noção de que tudo o que existe é constituído e participa de uma unidade primordial. Neste sentido, no intuito de reafirmar a potencialidade transcendente de *A Pintura em Pânico*, transpondo a ideia de unidade para o microcosmo da fotomontagem, observa-se que o modo pelo qual se compõe uma fotomontagem está

³⁰⁵ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 918.

³⁰⁶ Cf. Eckhart, Meister. *Homem nobre*. tradução e comentários Osmar Schaefer e Agemir Bavaresco. - Pelotas: Educat, 2004. Disponível em: <<http://www.abavaresco.com.br/images/stories/meister.pdf>>.

³⁰⁷ Cf. Efésios 4.4-6.

³⁰⁸ Vide, por exemplo, como se desenvolve a discussão acerca de tais conceitos no capítulo *Mimesis a produção mimética de imagens*, do diálogo platônico *O Sofista*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/270798/mod_resource/content/1/platao_o_sofista.pdf>.

relacionado, de algum modo, ao princípio do Todo, pois, considerando que tudo o que existe é parte integrante de uma só Realidade Substancial, os elementos fragmentados que aparentemente não tem relação direta entre si, quando agrupados na composição acabam por fazer uma analogia ao conceito do Todo. Já que, inevitavelmente, cada fragmento acaba por remeter ao organismo ou objeto do qual foi desmembrado. Sabe-se que para compor as fotomontagens, Jorge de Lima desarticulou elementos para posteriormente os reunir de modo a formar as composições, que, aliás, parecem ter elas mesmas invocado a sua feitura. Isso porque as fotomontagens de *A Pintura em Pânico*, curiosamente, não parecem bizarras ou incoerentes, e, pelo contrário, parecem fazer mais sentido a cada novo contato. A desconstrução dos corpos, as mãos e cabeças humanas que surgem em meio as paisagens, a fusão com objetos diversos, a recorrência de Saturno, e as demais referências mitológicas e alquímicas, parecem uma tentativa de recompor um Todo esfacelado em meio ao caos. Jorge de Lima, de maneira surpreendente, conjuga vanguarda e sentimento religioso, reconcilia conflitos, justapõe oposições, utilizando-se, para isso, de “uma técnica moderna cujo fundamento, é justamente, a recomposição (conflituosa) do que foi separado.”³⁰⁹ Deste modo, as fotomontagens do poeta evocam, tanto pela técnica quanto pelo conteúdo, uma reconciliação de paradoxos³¹⁰, em que a conjugação de referências diversas acaba por constituir uma metáfora da Unidade, da constituição de tudo através da mesma matéria. Além disso, despontam ainda, no percurso transcendente que Lima parece aludir através de *A Pintura em Pânico*, outras referências e conceitos místicos dos quais alguns serão demonstrados de maneira pormenorizada no próximo capítulo. Lembra-se, neste momento, que este capítulo intentou, seguindo as instruções de Panofsky³¹¹, investigar os aspectos históricos, filosóficos e contextuais desta grandiosa obra de arte do Modernismo brasileiro, partindo dos vestígios que a própria nos oferece sob a forma plástica pela qual se apresenta. Portanto, admitindo uma atitude humanista, que demanda um processo mental de caráter sintético e subjetivo, buscou-se refazer

³⁰⁹ SACCHETTIN, 2018, p. 67.

³¹⁰ “Tudo é Duplo, tudo tem polos; tudo o seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza, mas diferentes em grau; os extremos se tocam; todas as verdades são meias-verdades; todos os paradoxos podem ser reconciliados.” (*O Caibalion*, 2018, p. 25).

³¹¹ PANOFSKY, 2014, p. 29.

ações e recriar criações mentalmente³¹², de modo a estabelecer uma aproximação justificada da hipótese que se apresenta, justamente a de que *A Pintura em Pânico* (1943) está permeada de conceitos místicos e simbólicos. Ressalta-se ainda, segundo Panofsky, que a percepção de uma nova evidência histórica sempre implicará no encaixe desta à concepção geral dominante, acrescentando-lhe ou corroborando em algo, ou, ainda, poderá a nova conjuntura acarretar uma sutil mudança na concepção geral, lançando novas luzes sobre o que já era conhecido.³¹³ Não se pretende com isto afirmar que a proposição aqui iniciada seja o exclusivo modo pelo qual as fotomontagens de Jorge de Lima possam ser interpretadas.. Entretanto, é necessário indicar que os aspectos transcendentais que envolvem a obra limiana são dignos de reconhecimento, por serem resultado do espírito investigativo e erudito do poeta, ocupando papel central em sua obra, em especial pelo tanto que a densidade de sua obra acrescenta à nossa História da Arte, e, sobretudo, por ter sido ele um verdadeiro humanista, que fez de suas obras testemunhos históricos da transição, ou até mesmo do fim, de um tempo. Isto posto, faz-se indispensável citar, conforme fez Panofsky, a carta de Marsílio Ficino (1433-1499), que foi também um místico, inovador e grande erudito, a Giacomo Bracciolini, na qual ele muito simbolicamente nos diz:

A história é necessária, não apenas para tornar a vida agradável, mas também para lhe dar uma significação moral. O que é mortal em si mesmo consegue imortalidade através da história; o que é ausente torna-se presente; velhas coisas rejuvenescem; e um jovem logo iguala a maturidade dos velhos. Se um homem de setenta anos é considerado sábio devido à sua experiência, quão mais sábio é aquele cuja vida abrange o espaço de mil ou três mil anos! Pois, na verdade, pode-se dizer que um homem *viveu* tantos milênios quantos os abarcados pelo alcance de seu conhecimento de história.³¹⁴

³¹² Ibidem, p. 32.

³¹³ Ibidem, p.28.

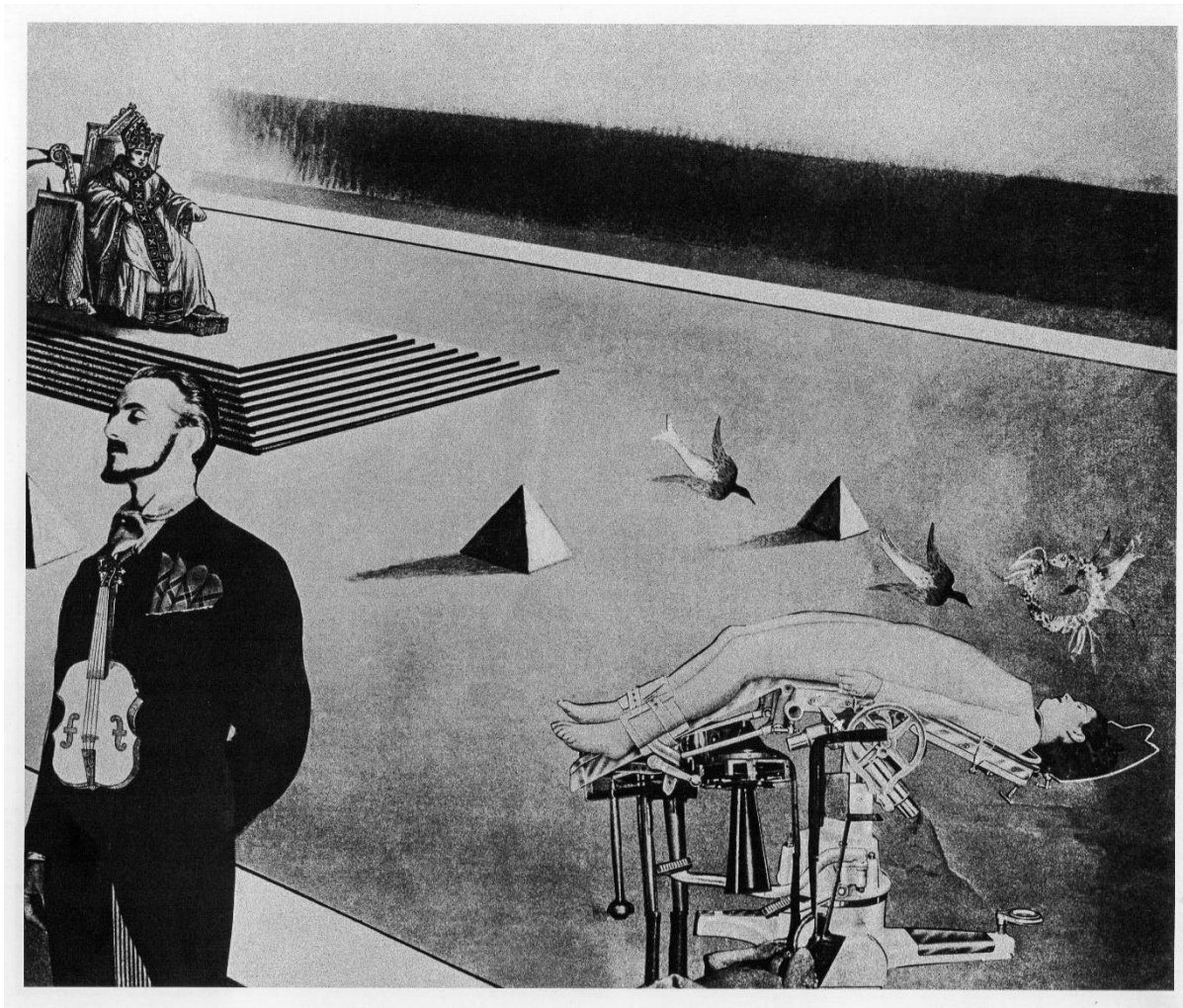
³¹⁴ Ibidem, p.45-46.

Capítulo 3 – Vestígios Vislumbrados

NOTA PRÉVIA

A escolha das três fotomontagens analisadas a seguir justifica-se pela recorrência, em Jorge de Lima, da temática que as envolvem, o que foi observado a partir da aproximação com o universo do poeta, e do contato e envolvimento com a sua obra poética e literária. Deste modo, e como foi visto no capítulo anterior, percebeu-se que temas como a relação entre música, ciência, poesia e espírito, bem como o contexto histórico e social da época, permearam, inevitavelmente, as criações do alagoano. Sendo assim, e diante da impossibilidade temporal de se analisar as 41 (quarenta e uma) composições, foram definidas 3 (três) que expressam devidamente a referida temática.

3.1 A poesia abandona a ciência a sua própria sorte



(Fig.24) *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*. In: *A pintura em pânico*, 1943.

Esta análise parte da indagação ensejada por Sacchettin³¹⁵ sobre a possibilidade de haver, na fotomontagem que acompanha o dístico *A poesia abandona a ciência a sua própria sorte* (Fig. 24), uma relação que expressa o conceito de Trindade. Assim, toma-se a formulação da autora de que a figura nua sobre o complexo leito é a representação da ciência, a masculina com o instrumento de cordas, a personificação da poesia, e a de características sacerdotais “a religião como sendo o terceiro elemento dessa equação que envolve poesia e ciência”³¹⁶. Para tanto, observar-se-á através da *Interpretação psicológica do dogma da trindade*, de

³¹⁵ SACCHETTIN, 2018, p. 26.

³¹⁶ Ibidem, p. 26.

C. G. Jung, alguns aspectos pertinentes à origem do conceito de Trindade, para assim empreender uma interpretação adequada sobre o funcionamento deste conceito numa relação estabelecida no interior de uma fotomontagem realizada na primeira metade do século XX, em plena Segunda Guerra, por um artista de tendências místicas e humanistas. A propósito, a observação de ideias filosóficas e míticas que permeiam o conceito de Trindade se faz necessária pelo fato de que, ao tomar a indagação de Sacchettin³¹⁷, admite-se que ocorre, na fotomontagem, alusão a este princípio. Além do mais, o cristianismo de Jorge de Lima reforça tal proposição, bem como a tendência humanista do poeta evidencia a intencionalidade da carga simbólica das fotomontagens. Com efeito, entende-se, aqui, que tais tendências, bem como os próprios conceitos arquetípicos que permeiam as fotomontagens, se tornam evidentes tanto pela intenção e aptidão técnica quanto por uma inevitável força inconsciente que se revela, justamente, através de tais configurações simbólicas.

Toma-se então o conceito de inconsciente em Jung³¹⁸, que o entende como um componente da psiquê que, de modo geral, não se manifesta voluntariamente ou sob o estado de vigília, sendo o “inconsciente pessoal” aquilo que tem origem em experiências ou aquisições pessoais e o “inconsciente coletivo” o que precede a consciência de maneira inata, estando relacionado a conteúdos universais e não individuais. Para Jung, associados a estas camadas, estão os arquétipos, que são uma espécie de modelos mentais partilhados que a humanidade traz consigo e que, guardada as devidas proporções, serão reiteradamente manifestados através de suas configurações originais³¹⁹. Sabe-se que a ideia de arquétipo pode ser observada pelo menos desde Platão, que atribuiu expressivo valor metafísico às “ideias das coisas” por entender que o mundo manifestado é apenas uma imitação ou cópia daquilo que se tem, justamente, como modelo³²⁰. O conceito de Jung acerca do arquétipo tem origem, segundo ele, em Santo Agostinho – muito embora seja possível encontrar o termo em escritos atribuídos a Hermes Trimegisto e Dionísio

³¹⁷ “A tríade (ou trindade?...) dos personagens é replicada nas três pirâmides...” (2018, p. 26).

³¹⁸ JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000, p.15.

³¹⁹ JUNG, 2000.

³²⁰ “(...) essas idéias se encontram na natureza à maneira de paradigmas; as coisas se lhes assemelham como simples cópias que são, consistindo a participação das idéias com relação às coisas em se assemelharem estas àquelas.” (*Parmênides*, VI, d, p. 29).

Areopagita – e que, ainda que a filosofia medieval tenha, de modo geral, recebido influências do platonismo, é possível encontrar na Escolástica um entendimento que se aproxima da noção aristotélica “de que os arquétipos são imagens naturais gravadas no espírito humano, e com base nas quais este forma os seus juízos”.³²¹ Entendendo, então, a Trindade como um arquétipo, Jung³²² observa pelo menos três sistemas, muito mais antigos que o cristão, que, do mesmo modo, traziam sistemas ternários em seus fundamentos. A primeira tríade verificada é a de Anu, Abel e Ea, na qual Anu é uma espécie de senhor do céu e rei dos deuses, Ea a personificação do saber e pai da atividade prática, que é Bel. O que Jung enfatiza sobre este e os outros sistemas de tríades da Babilônia, que datam de aproximadamente 2.300 a.C., é que se trata das mais antigas formulações teológicas de que temos conhecimento³²³. A segunda tríade verificada é a de Ísis, Osíris e Hórus, do Antigo Egito, que está intimamente ligada à crença no Além e aos rituais de morte e ressurreição que eram celebrados por estes povos. Estes rituais tinham como fundamento a união mística que se estabelecia entre o deus solar Rá e Osíris, e pode-se dizer que, de modo geral, a teologia egípcia exprime aquilo que os padres gregos chamaram de *homoousia*³²⁴, uma unidade de essência entre o deus como o pai e o deus como filho, onde este, no caso egípcio, era representado pela pessoa do rei.³²⁵ Por último, Jung situa as especulações matemático-filosóficas do pensamento grego entre as fontes pré-cristãs da ideia da Trindade, já que, segundo ele, é possível verificar vestígios deste pensamento no *Evangelho de João* e, posteriormente, nos escritos dos Padres gregos, principalmente por se tratar a Trindade de um sistema numérico-simbólico.³²⁶ De acordo, então, com o sistema numérico partilhado pelos pitagóricos:

A unidade é o primeiro elemento do qual surgiram todos os outros números; é nela, portanto, que devem estar juntas todas as qualidades opostas dos números: o ímpar e o par; o

³²¹ JUNG, op.cit., p.15

³²² JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do dogma da trindade*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013, p.11.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Termo grego que se traduz como “a mesma essência”; Conceito cristológico estabelecido durante o Primeiro Concílio de Niceia (325) através do qual se considera que a substância vital Deus-pai é a mesma que existe em Deus-filho. Segundo o *Credo Niceno: Deus de Deus, luz de luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado não feito, consubstancial (homoousios) ao Pai*. PAPA PIO XII. *Carta Encíclica: Sempiternus Rex Christus*. Roma: Vaticano, 1951. Disponível em: http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091951_sempiternus-rex-christus.pdf

³²⁵ JUNG, 2003. p.11.

³²⁶ Ibidem, p.12.

dois é o primeiro par, o três é o primeiro ímpar e também *perfeito*, porque é no número três que aparece pela primeira vez um começo, um meio e um fim.³²⁷

Ao que tudo indica, esta formulação, bem como a questão da unidade, foi importantíssima para o desenvolvimento do conceito da Trindade, visto que a filosofia da Idade Média, influenciada diretamente pelo pensamento platônico e conseqüentemente pelo pitagórico, entendeu que o *uno* não é um número³²⁸. O dois é que seria o primeiro número, pois é a partir dele que ocorre uma divisão e uma multiplicação, possibilitando assim o processo de contagem. Com o advento do dois, surge o “outro” em relação ao *uno*, e o “outro” adquire um sentido de “estranho”, demonstrando uma espécie de oposição que pode inclusive ser entendida como o “mal” em relação ao “bem”³²⁹. E já que o *uno* não é numerável, o um, como número, surge juntamente com o dois, que o pressupõe, de modo que o um nada mais é que a redução e transformação do *uno* à condição numérica. “O ‘uno’ e o ‘outro’ formam um par de contrários, o que não acontece com o *um* e o *dois*, pois estes constituem simples números, e apenas se diferenciam por seu valor aritmético”³³⁰. Porém, o *uno* é a substância mesma da unidade e, portanto, tende ao isolamento em relação ao “outro”, do mesmo modo que o “outro” é sempre oposição ao *uno*. Disto resulta uma tensão que convoca inevitavelmente, por necessidade de superação, um terceiro elemento. O surgimento deste, dissolve a tensão e resgata a unidade perdida. Assim, a configuração ternária pode ser entendida como um desdobramento do *uno*:

O três é o *uno* que se tornou cognoscível e que, não havendo a resolução da antítese entre o “uno” e o “outro”, permaneceria num estado de absoluta indeterminação. Por isso, o três comparece como um verdadeiro sinônimo de desenvolvimento dentro do tempo, disso resultando um paralelo com a autorrevelação de Deus como *uno* absoluto, no desdobramento do três.³³¹

Deste modo, Jung observa que a ideia de Trindade, como a de unidade, precede, e muito, ao surgimento do Cristianismo, e se trata, portanto, de uma concepção preexistente, oriunda do inconsciente da humanidade, e que, por tal

³²⁷ Ibidem, p. 12.

³²⁸ Ibidem, p.12.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ JUNG, 2013, p. 13.

razão, está fadada a reaparecer sempre e por toda parte. Por esta perspectiva, a fórmula da *homoousia* pode ser caracterizada como uma reconstituição integral do arquétipo do Antigo Egito, onde ocorre a supressão do elemento feminino (mãe) e a exaltação da integralidade substancial entre pai e filho. Especificamente no que se refere à influência de Platão sobre o dogma cristão, Jung observa que, por mais haja uma irrefutável relação entre a fórmula platônica da Trindade e a Trindade cristã, estas colidem num ponto fundamental, já que a primeira é resultado de uma antítese, e a segunda pressupõe uma plenitude harmônica³³². Além disso, a relação “Pai”, “Filho” e “Espírito Santo”, não resulta logicamente do número três. No entanto, o desdobramento do *uno* é perfeitamente verificável nesta relação, o que, aliás, ocorre também na *Trimúrdi* indiana, em que há um desdobramento de Brahman, indivisível e absoluto, em seus três aspectos: Brahma, aquele que cria; Vishnu, aquele que mantém; e Shiva, aquele que transforma.³³³ Na Trindade cristã, entretanto, tal como na egípcia, identifica-se a vida enquanto entidade, como alma que independe do corpo, de modo que o Espírito Santo seria, justamente, a substância que procede do Pai e é vivida por Pai e Filho. De qualquer forma, segundo Jung, esta é uma ideia que não deriva da lógica mas que brota psicologicamente de uma “concepção originária irracional”, constituída por um arquétipo que obteve sua máxima representação na teologia real egípcia, onde ocorre a integração entre Deus-Pai (*Ka-Mutef* = aquele que gera) e o Filho.³³⁴ O *Ka* é o princípio vital em si, que existe em Deus e nos homens, sendo, tal como o Espírito Santo, uma hipostasiação da potência genética. Assim, a fórmula da Trindade cristã seria uma “representação verdadeiramente arcaica”³³⁵, e isto se torna ainda mais verdadeiro quando se observa um outro aspecto marcante, que é a comum exclusão da figura materna (a progenitora divina), que não faz parte da relação pai-filho-vida do Antigo Egito, nem da Santíssima Trindade, de modo que se pode observar a anterioridade, também, da fórmula patriarcal³³⁶, que, por sua vez, segundo Jung, trata-se de uma formulação arquetípica surgida num estágio cultural incapaz de reflexão sobre a questão do *uno* e seu desdobramento, onde não existia uma postura crítica em relação ao divino e,

³³² Ibidem.

³³³ VALMIKI. *Ramayana*. Tradução de Eleonora Meier, 2015, p.1002.

³³⁴ JUNG, 2013, p.197

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

portanto, se entendia que o Pai era a causa primeira (*prima causa*), o Criador (*auctor rerum*) e o autor das coisas (*autor rerum*).

Do uno deriva o outro, por via de divisão. Esta divisão não é necessariamente manifesta enquanto não se colocar criticamente, de uma forma ou de outra, alguém como *auctor rerum*. Ou melhor, enquanto uma cultura não refletir sobre esta unidade e não começar a criticar a obra através da qual a criação se revela. Fora de qualquer julgamento crítico e de qualquer conflito moral, o sentimento humano da unidade deixa também intocada a *patris auctoritas* (a autoridade do Pai).³³⁷

Jung observou esta condição de “unidade original do mundo do Pai” numa tribo africana, a qual entendia que tudo o que teria sido feito pelo Criador é bom e bonito, e mesmo quando se indagava a respeito de situações terríveis, como doenças ou ataques de animais ferozes, respondiam em tom de otimismo. Com o chegar da noite, entretanto, entendiam que o mundo passava ao domínio do maligno (*ayík*), e, por isso, preparavam rituais de magia para proteção dos homens contra o mal. Porém, uma vez que o sol nasce, para esta tribo, o otimismo retorna, sem qualquer contradição, questionamento ou criticismo³³⁸. Este seria, então, o mundo do Pai, que para Jung é o mesmo “do homem em seu estágio infantil”, já que, mesmo perante uma situação contraditória, não surgia a dúvida sobre Deus ser um *outro*, ou se sua obra poderia ser imperfeita, ou de que Ele próprio poderia não ter atendido plenamente aos requisitos de sua tarefa Divina³³⁹. “A clássica pergunta sobre a origem do mal ainda não existe na era do Pai”, e é somente com o Cristianismo que se começa a julgar o modo como Ele se revela através de suas obras³⁴⁰. É quando se percebe que a unidade, de bondade e poder, se choca com a imperfeição do mundo, que ocorre a quebra da unidade original. Quando surgem, pois, os questionamentos sobre a origem do mal, da imperfeição do mundo, das doenças e dos desastres, é que se inicia o processo de reflexão que levou, inevitavelmente, à substituição do mundo do Pai pelo mundo Filho³⁴¹.

³³⁷ JUNG, 2013, p. 199.

³³⁸ JUNG, op. cit., p.200.

³³⁹ JUNG, 2013, p. 201.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Ibidem.

Ao que tudo indica, o processo de crítica do mundo se iniciou com o pensamento grego, na época da gnose, da qual decorre justamente o Cristianismo. A figura gnóstica do Salvador realmente se assemelha à ideia que deu origem à doutrina do Cristo como redentor da humanidade. Aliás, faz-se oportuno mencionar que esta é uma ideia tão enraizada no inconsciente humano que pode ser observado em obras como o *Ramayana*, poema sagrado indiano que narra a trajetória do sétimo avatar de Vishnu, Rama, sobre a Terra, e que tem sua versão mais atual datada de aproximadamente 500 a.C, o que reforça a substância arquetípica e mística de tal símbolo. Entretanto, a ideia da encarnação humana do Divino, tal como compreendida pela cristologia através da *kenósis*, surgiu no Ocidente no momento em que ocorria o que Jung chamou de “um aumento de autonomia irreversível da consciência humana”, onde “o homem se desliga do mundo do Pai e começa o mundo do Filho”³⁴². Teria sido neste momento que se iniciou a narrativa e o culto em torno daquilo que foi feito pelo Homem enquanto Deus, pois através da vida do Homem-Deus poder-se-ia conhecer aquilo que jamais se conheceria mediante ao *uno*:

Com efeito, o Pai, em seu estado original, de uno, não era uma realidade determinada nem determinável, nem podia ser ou chamar-se “Pai”, no verdadeiro sentido do termo. Mas por sua encarnação no Filho torna-se Pai e, concomitantemente, determinado e determinável. Tornando-se Pai e Homem, revela o mistério de sua divindade na esfera do humano.³⁴³

O Espírito Santo é justamente uma destas revelações, já que é com ele que se dá, enfim, a consumação da Trindade, pois, para os discípulos, o Espírito Santo seria o que Jesus foi, conferindo-lhes, ainda, o poder de realizar obras até mesmo maiores que aquelas realizadas pelo Filho. Isto teria sido indicado pelo próprio Cristo, quando, ao avisar aos discípulos que havia chegado a hora de sua morte, estes, aflitos, o pedem que não parta, ao que ele os responde “digo-vos a verdade, que vos convém que eu vá; porque, se eu não for, o Consolador (*paráklētos*) não virá a vós; mas, quando eu for, vo-lo enviarei”³⁴⁴. Isto significa que o Espírito Santo somente se manifesta no mundo após a morte do Filho. Sendo assim, é através do Espírito Santo que se chega ao real desdobramento do *uno* que fora iniciado com a contraposição do Filho ao Pai. Ao descer como humano, o Pai coloca-se em oposição a si mesmo,

³⁴² Ibidem, p. 203.

³⁴³ JUNG, 2013, p. 203.

³⁴⁴ João 16, 5-11.

criando, com isso, uma realidade que pressupõe o *uno* e o outro, o que gera, inevitavelmente, uma tensão. Esta, por sua vez, é dissolvida quando se completa a tríade, através do Espírito Santo³⁴⁵. O termo traduzido como Consolador é o mesmo que Paráclito, e deve ser entendido como aquele que conforta, o que advoga e intercede, o que permanece ao lado do ser humano ao longo do caminho da vida e, sobretudo, nas eternas batalhas (internas e externas) entre o bem e o mal, o ser e o não-ser, luz e sombra, enfim, entre as polaridades que pertencem, invariavelmente, à condição humana³⁴⁶. Com a morte material de Jesus, o Espírito Santo teria sido transposto para todos, não havendo mais a necessidade da presença física do filho, pois a natureza divina do ser humano já teria sido provada através de sua vida. Observe-se que isto é um símbolo filosófico que busca demonstrar ao homem que é ele um ser divino, que carrega em si a verdadeira energia da criação, e que isto é, sobretudo, um dom gratuito, pois o Filho primordial teria permitido a aceitação de todas as “falhas” humanas. O Espírito Santo é, portanto, símbolo de salvação, é o amor de Cristo que libertou a todos por ter sentido, enquanto humano, o peso e o fardo desta condição. Assim, o Filho mostra ao Pai que o sofrimento humano é inevitável, alçando com isso a *salvação* de todos. O Espírito Santo, portanto, que assim como Filho é *homousious* ao Pai, “coroa a obra da salvação e a obra de autorrevelação de Deus”³⁴⁷. Ademais, segundo Jung, isto deixa evidente que o Espírito Santo, simboliza a consumação e plenitude da equação divina, já que “a Trindade é, sem dúvida alguma, uma forma superior da representação de Deus enquanto pura unidade, pois corresponde a um estágio de reflexão, isto é, a um estágio mais consciente da humanidade”³⁴⁸.

Através disto pode-se dizer que as três figuras da fotomontagem de Jorge de Lima formam, de fato, uma Trindade. Antes de tudo porque a composição apresenta, tal como na conceituação platônica, uma configuração simbólico-numérica que é a relação entre as três figuras humanas em destaque. Observe-se que esta relação é indicada pelo próprio dístico, “A poesia abandona a ciência a sua própria sorte”, uma

³⁴⁵ JUNG, 2013, p. 204-205.

³⁴⁶ PAPA FRANCISCO. *Regina Coeli*. Praça São Pedro, 15 de maio de 2016: Solenidade de Pentecostes. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/angelus/2016/documents/papa-francesco_regina-coeli_20160515.html>.

³⁴⁷ JUNG, 2013, p. 205

³⁴⁸ Ibidem, p. 206.

vez que um abandono somente pode se dar em função de uma relação. O dístico, porém, indica apenas a relação entre poesia e ciência, onde a primeira é representada pela figura com o instrumento de cordas, e a segunda pela figura humana nua sobre a estranha máquina. O terceiro elemento que integra a relação trata-se da figura com características sacerdotais que observa a cena sobre uma plataforma. Considerando que Jorge de Lima foi poeta, médico e místico, a equação se torna um tanto mais evidente, pois, se é a Trindade um arquétipo, e se é o inconsciente humano que retém as estruturas arquetípicas universais, logo se percebe que Jorge de Lima, como é natural na arte e na filosofia, representa a si ao representar um mundo. A propósito, o desdobramento do *uno*, que é também o do Pai, parece ocorrer da seguinte forma na fotomontagem: o *uno*, representado pela figura sacerdotal, simboliza a própria religião, enquanto sistema simbólico que tem como finalidade genuína a religação do ser humano com sua potência divina. Entretanto, como se viu, o *uno*, ou o Mundo do Pai, somente se sustenta enquanto o homem não é capaz de questionar a natureza das coisas, o que, por sua vez, é inerente à filosofia e, portanto, à ciência. Assim, o *outro* em relação ao *uno*, que deriva do questionamento, é logicamente a ciência, representada pela figura desnuda sobre a estranha máquina. Percebe-se assim, tal como no desdobramento platônico entre o *uno* e o *outro*, que a tensão entre religião e ciência se encontra aí representada. A indicação, porém, de que fora a ciência abandonada pela poesia, e não pela religião, atenua a tensão iniciada com a oposição lógica. Deste modo, entende-se que o terceiro elemento, aquele que completa a Trindade, é a poesia. Entretanto, a relação permanece emblemática, surgem novos questionamentos a cada vez que se olha para a composição. Observar-se-ão, portanto, alguns detalhes simbólicos presentes em cada uma das representações.

A figura sacerdotal veste alva, estola, casula e mitra, que são trajes litúrgicos que diferem das vestes sacerdotais comuns, pelo fato de que aquelas são usadas apenas nas celebrações da Missa ou durante a realização dos Sacramentos. São João de Patmos narra no *Apocalipse* que ao ser “arreatado no Espírito no dia do Senhor”³⁴⁹, e escutar uma grande voz com timbre de trombetas que lhe afirmava ser “o Alfa e o Ômega, o primeiro e o derradeiro”, virou-se para ver quem lhe falava e

³⁴⁹ *Apocalipse*, 1: 9-13.

deparou-se com sete castiçais de ouro e, entre eles, “um semelhante ao Filho do homem vestido longa túnica até os pés”. Diante disto, os sacerdotes da Igreja Católica, que, durante a celebração da Santa Missa, representam o próprio Cristo, utilizam uma túnica ou alva até os pés, símbolo da pureza, em analogia a ele. Estas vestes seguem o modelo da Toga romana e do Quitão grego, e a grande diferença entre elas é que a túnica é simples e pode ser utilizada por ministros não ordenados, enquanto a segunda possui bordados e é um paramento litúrgico de utilização dos ministros ordenados³⁵⁰. No caso da figura hierática da fotomontagem, vê-se, nitidamente, pelos bordados na barra, que está vestindo uma alva, e que, portanto, trata-se de uma figura eclesiástica de autoridade, talvez um bispo ou até mesmo um pontífice. Observe-se, também, a presença da estola, que se trata de uma longa faixa de tecido, geralmente em seda ou com trama dourada ou prateada, que é usada à volta do pescoço por todos os membros da hierarquia eclesiástica, na celebração da Santa Missa e noutros rituais. É vestida pela cabeça e, contornando o pescoço, estende-se pela parte da frente até embaixo³⁵¹. Simboliza a corda pela qual, tendo sido amarrado e arrastado pelo pescoço, Cristo, durante sua paixão, foi levado ao Sumo Sacerdote³⁵². Designa, assim, uma graça dupla concedida ao Sacerdote em seu serviço de ensinar e servir, já que sem a estola ele não pode realizar nenhuma celebração. Vê-se, ainda, que a figura veste uma casula, que é um paramento derivado da pênula romana, espécie de manto em forma de poncho utilizada por senadores, civis e eclesiásticos, vestida sobre a alva e estola. A partir do Séc. IV, no contexto da conversão de Constantino (312 d.C.), os clérigos passaram a se diferenciar dos outros cidadãos romanos, o que naturalmente refletiu-se na gradativa diferenciação das vestimentas, e, no Séc. VI, a casula passou a ser de uso exclusivo “dos homens de Deus”³⁵³. Ainda no Séc. IV, a casula passou a ser chamada “planeta”, em virtude do simbolismo cósmico contido na modelação deste paramento que, justamente, por ser redondo, permitia girar em torno do corpo, de modo que, segundo Rábano Mauro (780-856), “o sacerdote que reza o faz, de fato,

³⁵⁰ VALE, Renilda Santos do. *Memória da fé: a coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Museologia) UFBA: Salvador, 2016. p. 21.

³⁵¹ Ibidem, p. 145.

³⁵² WOODFIN, Warren T. *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford University Press, 2012, p. 104.

³⁵³ GIANNINI, Fernanda Camargo. In: *Vestes sagradas: catálogo de exposição*. São Paulo: Arte Integrada, 2011., p. 8.

para todo o universo”³⁵⁴. Até o Séc. XIX, a casula era utilizada em diversas ocasiões, mas, após este período, passou a ser reservada exclusivamente para o ritual da Santa Missa e outras celebrações ritualísticas. É também a casula símbolo da caridade, e se diz que representa o manto com o qual o Cristo Sofredor foi coberto, lembrando ao sacerdote, quando a coloca, que se trata da veste da Verdade com a qual ele deve se revestir como servidor de Cristo³⁵⁵. E segundo Chevalier e Gheerbrant³⁵⁶:

Toda vestimenta circular que tem uma abertura na parte de cima evoca a cúpula, a tenda, a cabana ou choça redondas, que tem um orifício no teto à guisa de chaminé. Nessas peças de vestuário pode-se ver um *simbolismo ascensional e celeste*; o sacerdote que enverga uma casula ou qualquer dessas capas, *encontra-se ritualmente no centro do universo, identificado com o eixo do mundo, a capa de asperges representando a tenda celeste, a cabeça ultrapassando-o e situando-se no Além, onde está Deus, de quem ele é, na terra, o representante*.

A mitra, também utilizada pela figura sacerdotal da fotomontagem, é, por sua vez, uma espécie de cobertura para cabeça, de formato pentagonal, com uma fenda ao meio, e duas faixas (ínfulas) na parte posterior que se estendem até as costas. Derivada do *camelaucum*, originado por volta do Séc. X, foi de uso exclusivo dos papas e cardeais até o Séc. XI, quando seu uso foi estendido aos bispos e abades³⁵⁷. É, portanto, uma insígnia exclusiva do Prelado, daqueles que possuem uma posição superior dentro da hierarquia eclesiástica³⁵⁸. Segundo o *Pontifical Romano*, o Bispo ordenante principal deve impor a mitra ao Ordenado dizendo: “Recebe a mitra, e brilhe em ti o esplendor da santidade, para que, ao aparecer o príncipe dos pastores, mereças receber a coroa imperecível da glória”³⁵⁹. Vê-se, ainda, posicionado ao lado do sacerdote, o báculo, que é “símbolo da fé, da qual o bispo é o intérprete. Sua forma de gancho, semicírculo ou círculo aberta significa o poder celeste aberto sobre a terra, a comunicação dos bens divinos, o poder de criar e recriar os seres”³⁶⁰. Por

³⁵⁴ CRIVELLI, Jean-Claude. Les vêtements liturgiques de l'Eglise. In: *la revue Célébrer*. n° 269, 1996, p 4-7. Disponível em: <<https://liturgie.catholique.fr/accueil/espace-et-acteurs/art-de-celebrer/1849-les-vetements-liturgiques-eglise/>>, p. .

³⁵⁵ VALE, op. cit., p. 28; GIANNINI, op. cit., p. 8.

³⁵⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 183-184.

³⁵⁷ SEIXAS, Miguel Metelo de. *Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da igreja católica*. Lusíada. História. Lisboa. II Serie, n. 1 (2004), p. 59.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ *Constituição Apostólica. ORDENAÇÃO DO BISPO, DOS PRESBÍTEROS E DIÁCONOS*, p.63. Disponível em: <<http://www.liturgia.pt/pontificais/Ordenacoes.pdf>>.

³⁶⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 113.

fim, o trono simboliza, universalmente, o suporte da glória, tanto humana como divina. Relaciona-se com a Ciência Divina e, por isso, é tomado como uma redução do universo, principalmente quando sua decoração apresenta elementos cósmicos. Realiza, portanto, uma função simbólica que atesta a presença da ideia de autoridade e de sua procedência divina, é um legítimo símbolo do direito divino dos soberanos³⁶¹.

Sendo assim, chega-se à conclusão de que a figura sacerdotal trata-se de um pontífice, aquele responsável por estabelecer uma ponte entre o céu e a terra, e é o próprio representante de Cristo no mundo terreno. Note-se, aliás, que a figura da fotomontagem de Jorge de Lima pode ser associada ao quinto arcano maior do Tarô, que é, justamente, *O Papa* (Fig. 25). Note-se que, na lâmina, a figura carrega uma cruz



(Fig.25) *O papa* (Tarot de Marselha).

Disponível em: <https://www.alamy.com/tarot-card-the-pope-image5072465.html>

³⁶¹ Ibidem, p. 911.

papal, que simboliza o poder criador sobre os três mundos: divino, físico e psíquico³⁶². No caso da fotomontagem, porém, vê-se o báculo, que não está sendo carregado, mas encontra-se apoiado na lateral do trono, o que pode significar que neste caso há uma postura muito mais passiva em relação à que se percebe na representação do quinto arcano. Entretanto, há outra semelhança, que é a presença de duas figuras que estão de cada um dos lados da parte inferior da lâmina, onde uma faz um gesto em direção ao alto, e a outra, opostamente, parece apontar para baixo. Trata-se aí de uma representação das polaridades, ativa e passiva: um recebe a doutrina do alto e o outro tem a função de difundi-la³⁶³. Do mesmo modo, na fotomontagem, há as outras duas figuras dispostas em cada uma das extremidades da composição, que são as representações da poesia e da ciência, e que formam a emblemática Trindade limiana que aqui se vislumbra. A propósito, no Tarô, O Papa simboliza aquele que sabe e que transmite seu conhecimento, pois, justamente, representa a comunicação do saber. Através de sua autoridade, proclama aos discípulos e iniciados: “ide e ensinai a todas as nações”. O Mestre dos Arcanos é, ainda, no Tarô Belga, Baco, aquele que “representa a causa que leva o homem ao caminho do progresso predestinado”³⁶⁴.

Isto posto, note-se que, na fotomontagem, há uma estrutura com degraus, sobre a qual está disposto o pontífice entronizado, a qual remete à ideia de *bema*, que no léxico grego significa algo como “a tribuna do orador, plataforma ao ar livre com acesso por meio de degraus, utilizada como assento oficial para o julgador”³⁶⁵. Na Grécia Antiga, justamente, chamava-se *bema* uma espécie de plataforma elevada sobre a qual estava disposta um assento reservado exclusivamente ao juiz dos Jogos Olímpicos, de onde se podia observar adequadamente as competições, e onde os vencedores eram homenageados recebendo uma coroa de louros³⁶⁶. Deste contexto derivou o conceito escatológico de *bema* como o Tribunal de Cristo, que seria um local de recompensa, onde Cristo recompensará a todos. Difere, portanto, do outro

³⁶² Ibidem, 2015, p. 682.

³⁶³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 113..

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ THAYER, Joseph Henry. *Greek-English Lexicon of the New Testament*. Associated Publishers & Authors, 1889, p. 101.

³⁶⁶ SALE-HARRISON, Leonard. *Judgment Seat of Christ*. New York: Hepzibah house, Sale-Harisson Publications, 1938., p. 8.

termo grego bíblico para tribunal, *critērion*, traduzido como “o local onde será feito o julgamento”. Assim, o Tribunal de Cristo (*bema*), segundo a interpretação escatológica, não está, de modo algum, relacionado ao julgamento final, sendo, pelo contrário, um local de homenagem e recompensa divina pelas obras humanas³⁶⁷.

A próxima figura a ser observada é a que simboliza a ciência, a qual, despida e sem possuir gênero está, aparentemente, desacordada, e encontra-se presa à uma espécie de mesa que se assemelha às utilizadas em sessões de tratamento médico ou de tortura³⁶⁸. A nudez, historicamente, carrega um sentido simbólico ambíguo, já que ao mesmo tempo em que se relaciona com sensualidade e tentação, pode ser entendida como símbolo daquilo que é verdadeiro, que não se oculta ou que é puro³⁶⁹. Na verdade, até mesmo na tradição bíblica, a nudez primordial de Adão e Eva simboliza um estágio no qual tudo está manifesto – onde não há ocultamento –, de modo que a vergonha e a necessidade de cobrir-se representa um estágio onde a simplicidade e a clareza da relação entre homem e Deus já se houberam perdido, de modo que a Queda se traduz como uma “queda de nível”, do nível do Princípio para o da manifestação³⁷⁰. Em seu aspecto mais amplo, porém, o simbolismo da nudez tende mesmo a manifestar-se em dois sentidos: o da pureza e o da lascividade, aquele relacionado à inteireza moral, e o segundo à provocação que tende a desarmar o espírito para exaltar os sentidos e a matéria³⁷¹. Tradicionalmente, há também um sentido de retorno ao estado primordial, e de abolição entre o abismo que há entre o homem e o mundo que o cerca, o que possibilitaria a passagem, de um ao outro, das energias naturais que os integram³⁷². Noção de onde provavelmente decorre a nudez dos rituais de magia, bem como a do batismo no cristianismo primitivo³⁷³, e a dos guerreiros celtas em combate³⁷⁴. Em sentido gnóstico, a nudez é vista como um ideal a ser atingido, por representar justamente a alma que se despoja das vestimentas e do próprio corpo³⁷⁵. É a essa nudez da alma

³⁶⁷ Ibidem, p. 9-10.

³⁶⁸ SACCHETTIN, 2018, p. 25-26.

³⁶⁹ BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Edwino Royer. São paulo: Paulus, 1999, p. 200

³⁷⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 644.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Água, sorpo e luz - Alquimia do batismo*. São Paulo: Edições Loyola, 1998, p. 74.

³⁷⁴ BECKER, 1999. p. 200.

³⁷⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 646.

que se refere o *Evangelho de Tomás*, um texto apócrifo composto de dizeres atribuídos a Jesus, e que possivelmente se trata de um fragmento de seus ensinamentos esotéricos:

21. Maria disse a Jesus, "Como são os teus discípulos?" Ele disse, "Eles são como crianças pequenas a viverem num campo que não é deles. Quando os donos do campo vêm, eles dirão, "Deem-nos o nosso campo de volta". Eles tiram as suas roupas em frente deles para o dar de volta a eles, e devolvem-lhes o seu campo. (...)

37. Os seus discípulos disseram, "Quando nos aparecerás, e quando te veremos?" Jesus disse, "Quando vocês se despirem sem ficarem envergonhados, e quando pegarem nas vossas roupas e as puserem debaixo dos vossos pés como crianças pequenas e as pisarem, então [vós] vereis o filho do que é vivo e não tereis medo".³⁷⁶

Ao que parece, esta é uma nudez que se relaciona com o estado primordial, através da qual o homem retorna à sua condição divinal³⁷⁷. Neste sentido, é interessante observar o que aponta Panofsky em *O movimento neoplatônico em Florença e no Norte da Itália (Bandinelli e Ticiano)*³⁷⁸, no qual o historiador analisa o modo pelo qual as ideias retomadas e difundidas por Marsílio Ficino através da *Academia Platônica de Florença* repercutiram simbolicamente através das obras do Quattrocento. Panofsky indica que Ficino estabeleceu uma tarefa tripla que consistia, em primeiro lugar, na difusão das ideias originais do platonismo e dos *Platonici*³⁷⁹; depois, na organização deste grandioso volume de informações em um sistema vivo que pudesse ser articulado com a herança cultural da época (Virgílio, Cícero, Santo Agostinho, Dante, a mitologia clássica, a astrologia, e a medicina); e, finalmente, harmonizar isto tudo com o Cristianismo³⁸⁰. Através disto, Panofsky (p.130-31) demonstra, ao observar *Amor Sagrado e Amor Profano* (Fig.26), de Ticiano (1490-1576), que a mulher representada nua neste quadro se parece muito com a personificação da *Felicità Eterna* descrita e explicada por Cesare Ripa, onde a nudez de uma mulher, em contraste com outra magnificamente vestida, representa

³⁷⁶ *Evangelho de Tomás*. Disponível em:

≤<https://sites.google.com/site/versaoportuguesa/home/antiga-literatura-espiritual/os-evangelhos-perdidos/o-evangelho-de-tomas>>.

³⁷⁷ O que está estritamente relacionado à androginia primordial.

³⁷⁸ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Tradução de Olinda Braga de Souza. Lisboa: Editorial Estampa, 1982, p. 119-152.

³⁷⁹ Plotino, Proclo, Porfírio, Jámblico, o Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, "Hermes Trimegisto" e "Orfeu". Ibidem, p. 120.

³⁸⁰ Ibidem.



(Fig.26) *Amor sagrado e amor profano*, Ticiano, 1514.

Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/08/05sacre.html>>

o desprezo por coisas terrenas, que justamente são representadas pela vestimenta da outra, que simboliza a *Felicità Breve*. Entretanto, no quadro de Ticiano, por se tratar de um autêntico e magnífico documento do humanismo neoplatônico, a nudez simboliza, além disso, o princípio da beleza universal e eterna que é, sobretudo, inteligível³⁸¹. É interessante perceber que, sem a devida observação dos aspectos contextuais, poder-se-ia pensar, em virtude da ambivalência inerente à nudez, que a jovem vestida é que representa o amor sagrado. Panofsky demonstra, além de outros aspectos, de que modo o simbolismo da nudez modificou-se ao longo do tempo, sempre através de um sentido ambíguo, até chegar à concepção da *Nuda Veritas* – que se tornou uma das personificações mais populares do Renascimento e do Barroco – como símbolo da verdade em seu sentido filosófico mais amplo³⁸². Através disto, e levando em consideração que a figura da imagem não possui sexo, observa-se que, na fotomontagem, a nudez da figura aprisionada sugere remeter, de alguma forma, aos conceitos de estágio primordial e de pureza, o que além de tudo remete a ideia do andrógino hermético que simboliza a plena condição humana. Entretanto, ainda que se perceba uma certa leveza no corpo, não se pode dizer que se trata simplesmente de uma representação do nu enquanto totalidade e plenitude,

³⁸¹ Ibidem, p. 132.

³⁸² PARNOSKY, 1982, p. 132-134.

já que o corpo é aprisionado por elementos que parecem simbolizar alguma coisa muito mais pesada que qualquer vestimenta.

A propósito, o mecanismo ao qual a figura humana está presa é composto por uma espécie de leito, sustentada por roldanas, manivelas, pedais e alavancas, sobre uma base semelhante às das mesas utilizadas em tratamentos médicos. As estruturas sobre as quais um corpo se deita, quando tomadas simbolicamente, remetem, ao momento de regeneração das energias através do sono, ao lugar de convivência matrimonial, bem como ao nascimento e à morte³⁸³. Uma cama em sentido gnóstico é tomada como o local onde se cumpre os atos fundamentais da existência, “o centro sagrado dos mistérios da vida, da vida em seu estado fundamental, não em seus graus mais elevados”³⁸⁴. Na tradição bíblica, além disso, o leito significa o próprio corpo restaurado, tal como ocorre no episódio de Cafarnaum, quando Jesus, ao curar um paraplégico, o diz: “Levanta-te, toma o teu leito, e vai para tua casa”³⁸⁵. Assim, o leito significa o corpo que fora fortalecido pela virtude divina, e, mais precisamente, o corpo do pecado que fora salvo e purificado pela graça³⁸⁶. Sabe-se, porém, que a mentalidade humana criou, vezes em nome em Deus, outras em nome da Ciência, suportes originados estruturalmente em leitos tradicionais que possuíram finalidades monstruosas. Nestes casos, a estrutura geralmente possui elementos que possibilitam a imobilização de quem é sobre ela colocado, tal como ocorre com a estrutura que se observa na fotomontagem. Neste sentido, aliás, note-se que a estrutura parece uma espécie de modelo industrial dos aparelhos de tortura da Inquisição medieval, ou, ainda, um leito médico, onde o corpo humano é alocado enquanto objeto de estudo e até mesmo experimentações. Através disto, percebe-se uma crítica tanto ao “progresso científico” desumanizado, em nome do qual a humanidade foi levada para a guerra, quanto como uma crítica simbólica ao Catolicismo institucional. Isto porque Jorge de Lima parece ter percebido a Igreja de maneira bastante realista, e o seu Cristianismo, relembra-se aqui, foi algo excepcionalmente individual, vivenciado pelo poeta mais como filosofia e apreciação do que como um sistema dogmático. Jorge de Lima foi um Cristão que, para além da fé, apreciou a Bíblia sobretudo pela matéria poética que

³⁸³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 543.

³⁸⁴ Ibidem, p. 543.

³⁸⁵ *Marcos 2*, 11.

³⁸⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit. p. 543.

lhe ofertavam as passagens, a inspiração que lhe causavam os versos de teor fantástico, bem como pela visualização da paisagem sobrenatural, e, sem dúvidas, pelo reconhecimento da substância arquetípica que os grandes escritos religiosos apresentam ao espírito humano. Apreciou, do mesmo modo, símbolos e ritos católicos tradicionais justamente enquanto práticas simbólicas e ritualísticas que continham em si uma beleza superior e poética. Neste sentido, ainda que se perceba uma exaltação do simbolismo cristão na fotomontagem, percebe-se também, de modo muito sutil e lúcido, uma crítica ao autoritarismo pérfido e fundamentalmente anticristão da Igreja Católica enquanto instituição.

Na fotomontagem, a figura masculina que representa a poesia está elegantemente vestida e traz consigo um instrumento de cordas friccionadas que possui características semelhantes às de exemplares anteriores ao século XVII, encontrados na família de violinos e violas de gamba. Sabe-se que a aproximação entre música e poesia é uma das marcas do Simbolismo enquanto movimento, onde os poetas buscaram a elevação da poesia à condição de música³⁸⁷. O que talvez se explique pelo fato de que estes poetas teriam percebido a Música como a mais subjetiva das Artes, portanto, a mais propícia ao atingimento do espírito. Com efeito, a música está no centro do que buscavam os simbolistas, o que se pode constatar tanto através dos recursos empregados no intuito de conferir uma certa ilusão sonora através dos poemas, quanto nas recorrentes citações aos instrumentos musicais.

Especificamente sobre os instrumentos de cordas, estes geralmente simbolizam relações interdimensionais, e as entre o céu e a terra. No Hinduísmo, Sarasvati, a deusa da sabedoria, da música e das artes, que é também a personificação da Palavra e do som criador, é representada com uma vina, e se diz que é justamente através das vibrações sonoras da vina que Narada Muni atravessa mundos e dimensões. Na tradição chinesa, o alaúde primitivo era tocado com o objetivo de acalmar os ventos e reduzir o excesso de yang. E Calisto II de Constantinopla disse que um tocador de cítara deveria ser tomado como exemplo, onde “a cítara é o coração, as cordas são os sentidos, o tocador a inteligência, e o arco

³⁸⁷ MATANGRANO, B.; ILLOUZ, J. N. Entrevista sobre o Simbolismo e o Decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. *Non Plus*, v. 5, n. 10, p. 273-279, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130956/127432>>. Acesso em: 03/06/2020., p.274.

a lembrança de Deus”³⁸⁸. A harpa, do mesmo modo, carrega um sentido tanto divino quanto terreno, sendo na Mitologia Nórdica por vezes representada como uma metáfora da própria vida, onde se compara a moldura de madeira e a tripa de lince aos instintos materiais, e as vibrações emitidas às aspirações espirituais, onde estas somente devem soar harmoniosas através da adequada regulação de todos os aspectos do ser, o que por sua vez significa o equilíbrio pessoal e o domínio de si.³⁸⁹ Por outro lado, a lira, que segundo os gregos foi inventada por Hermes e é o instrumento de Apolo e Orfeu, é o legítimo símbolo do poeta, sendo, ao mesmo tempo, o símbolo da harmonia cósmica, com o auxílio da qual Anfião teria construído os muros de Tebas³⁹⁰. No contexto da iconografia cristã, por volta do Sec. II, Clemente de Alexandria estabeleceu a lira como um dos símbolos que poderiam integrar os selos dos cristãos, de modo que, posteriormente, o instrumento passou evocar a polaridade ativa da união com Deus³⁹¹.

Considerando o instrumento da fotomontagem como um violino, é interessante observar que se trata este de um distinto integrante da família de cordas, o qual pode ser destacado tanto como componente de uma orquestra quanto como instrumento solo³⁹². Ao que tudo indica, foi desenvolvido na Itália em meados do século XVI através do aperfeiçoamento de instrumentos como a lira da braccio, a viella e a viola da braccio, e alcançou, logo na primeira metade do século XVII, um lugar de prevalência na música instrumental, desempenhando, por isso, particular relevância no desenvolvimento das estruturas barrocas formais, especificamente a sonata, o concerto e a sinfonia³⁹³. No século XVIII, o violino protagonizou a trajetória composicional do Ocidente através de grandes compositores e músicos que se dedicaram à exploração de seu timbre e expressividade, o que, muito provavelmente, foi fundamental para o desenvolvimento da dimensão solista do instrumento por Paganini (1782-1840). Destarte, a partir do romantismo, e depois no contexto dos novos conceitos harmônicos iniciados com o século XX, o violino

³⁸⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015. p. 552.

³⁸⁹ BECKER, 1999, p. 140.

³⁹⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² AUSONI, Alberto. La Musica. Milano: Madadori Electa, 2005, p. 84.

³⁹³ AUSONI, 2015.

alcançou maior equilíbrio entre sua natural tendência ao virtuosismo e sua potencialidade expressiva inovadora³⁹⁴.

Além disso, este encantador cordofone de arco pode ser observado em sentido esotérico de maneira análoga ao que disse Calisto II acerca da cítara. Aliás, há, na própria estrutura interior do violino, um pequeno cilindro de madeira posicionado entre os dois tampos denominado “alma”, e que, ao que tudo indica, tal nomenclatura se deu justamente em virtude da função de modulação vibracional proporcionada por este elemento³⁹⁵. Quanto à madeira utilizada para a confecção do corpo, esta deve possuir características que permitam uma adequada propagação do som agudo emitido pelo cordofone, e, para isto, leva-se em consideração propriedades como densidade, elasticidade e dureza³⁹⁶. As quatro cordas, por sua vez, geralmente de aço e afinadas em quintas (Sol, Ré, Lá e Mi), emitem, evidentemente, diferentes frequências. O arco, por fim, que possui fios de crina de cavalo, é o dispositivo através do qual a força impulsiva é exercida sobre as cordas, proporcionando o atrito que produz as vibrações e o som emitidos pelo conjunto³⁹⁷. Através disto, pode-se dizer que o corpo de madeira representa, por suas propriedades adequadas à propagação, o céu e a terra, entre os quais encontra-se aprisionada, em meio ao espaço oco, a alma. A atuação do arco sobre as cordas é como se fosse a atuação do espírito que busca a libertação da alma, que alquimicamente se dá através do processo quaternário, que estaria representado pela vibração das quatro cordas, e, por fim, o som produzido é o espírito que se projeta em direção ao divino. Isto posto, observa-se que o instrumento parece integrar o vestuário da figura masculina, de modo que se tem a impressão de que é a continuidade de uma gravata. Por outro lado, por estar posicionado ao torso e em contraste em relação ao restante da vestimenta, parece também aludir à estrutura óssea, como em uma chapa de radiografia. Deste modo, seria como se fizesse analogia a uma coluna vertebral, o que, a seu turno, indica que é este um componente essencial da constituição que se apresenta, no caso, a poesia, o que, de

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ BRITO, Armando A. S. & BRITO, Andrea S. S. Os Materiais & os Instrumentos Musicais. I - O Violino: A sublimação da madeira. In: *Ciência & Tecnologia dos Materiais*. Vol. 21, 3-4, 48-57, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/ctm/v21n3-4/v21n3-4a09.pdf> Acesso em 03/06/2020, p. 6.

³⁹⁶ Ibidem, p. 4.

³⁹⁷ Ibidem, p. 3.

modo ainda mais simbólico, poderia significar que é a música o que estrutura a poesia – a “sublime música”, diria Jorge de Lima –, e, do mesmo modo, é a poesia o que solidifica a música.

Além disso, esta representação limiana da poesia tem como base uma figura masculina, o que é um tanto incomum. De qualquer modo, esta é uma questão que demanda um despojamento material, uma vez que, em sentido místico, qualquer discussão que pretenda considerar a questão masculino-feminino em sentido biológico, justamente por isso, desligou-se do sentido original que envolve este princípio. Não obstante, pode-se dizer que, em sentido gnóstico, o masculino emite a força da vida, e está sujeito à morte. Entretanto, de modo complementar, o feminino carrega e anima a vida. Neste sentido, o simbolismo bíblico de Eva como proveniente de Adão pode significar que “o elemento espiritual está além do elemento vital”, e que o “vital é anterior ao espiritual”³⁹⁸. Espiritualmente, portanto, a dualidade é entre dádiva e receptividade, o que se distancia, em essência, da distinção sexual a qual tanto se enseja historicamente³⁹⁹. É adequado, portanto, levar-se em consideração que, em sentido oculto, esta é uma distinção que se baseia, mais que qualquer coisa, no Princípio da Polaridade, através do qual se diz que tudo é Duplo, tudo tem dois polos, todas as verdades são meias verdades, e todos os paradoxos são reconciliáveis⁴⁰⁰. Masculino e feminino são, segundo este princípio, graus diferentes de uma mesma natureza, tal como uma temperatura fria ou quente indicadas por um termômetro. Seria o mesmo que dizer, tal como Jung, que anima e animus precisam estar em equilíbrio para que possa ocorrer o processo de individuação e se chegue ao *self*, onde há, tal como no processo místico, uma integração entre alma e espírito, ou consciente e inconsciente⁴⁰¹. Assim, quando Jorge de Lima representa a poesia através de uma figura masculina que traz consigo um instrumento de cordas, tem-se algo tão profundamente simbólico que, mesmo diante de um esforço interpretativo, tende a permanecer misterioso. O que, aliás, parece ocorrer em razão de uma necessidade de intuição, no sentido bergsoniano

³⁹⁸ CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 589.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ *O caibalion*, 2018, p. 24.

⁴⁰¹ JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 261.

do termo, em que se faz necessário transcender os conceitos para que o espírito trabalhe adequadamente⁴⁰².

Quanto aos pássaros, também presentes na fotomontagem, deve-se observar que este simbolismo está diretamente ligado, tal como o instrumento de cordas, às relações entre o céu e a terra. O pássaro, quando tomado como símbolo celeste, se opõe a serpente como símbolo do mundo terreno. No Taoísmo, acredita-se que os Imortais adquirem a forma de pássaros, simbolizando a liberdade e a leveza que decorre da dissolução do peso terrestre. Do mesmo modo, vê-se que em diversas culturas a figura do pássaro representa a ideia de alma liberta do corpo, e alguns desenhos pré-históricos de homens em forma de pássaro foram interpretados neste sentido. De outro modo, o *Rig Veda* se refere à inteligência como “o mais rápido dos pássaros”, o que associa a imagem do pássaro às faculdades intelectuais⁴⁰³. E o canto dos pássaros, em muitas culturas, é entendido como uma linguagem mística, que pode ser dominada pelos iniciados ou por aqueles que, de alguma forma, a mereceram. É o que ocorre em *Siegfried* (1876), de Wagner, onde o herói, após derrotar o dragão Fafner e beber seu sangue, consegue compreender o canto do pássaro que lhe dizia para retirar o anel e o Tarnhelm da caverna⁴⁰⁴. Neste mesmo sentido, *A Linguagem dos Pássaros* (1177), de Attar de Nixapur (c.1145-c.1220), trata-se de uma representação do Caminho místico em busca do divino. E se diz que, na mística muçulmana, assim como em outras tradições, o desabrochar espiritual, o que a Alquimia chama de Albedo, é comparado ao momento em que o pássaro rompe sua casca. Ademais, na arte cristã primitiva, os pássaros simbolizam a salvação da alma, bem como a pomba representa o Espírito Santo, que simboliza a salvação da alma e a plena manifestação da natureza divina do homem⁴⁰⁵. Os pássaros que estão representados na fotomontagem possuem características semelhantes à espécie das andorinhas, que foram um símbolo de ressurreição na Idade Média, pelo seu costume de retornarem ao ninho após o inverno, motivo pelo qual se dizia que traziam consigo a luz. Além disso, existe uma lenda de que andorinhas teriam retirado com o bico os espinhos que feriam a cabeça de Jesus⁴⁰⁶. O motivo do pássaro, aliás, é

⁴⁰² BERGSON, 2006.

⁴⁰³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 686.

⁴⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 70.

⁴⁰⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 687.

⁴⁰⁶ BECKER, 1999, p. 21.

recorrente em Jorge de Lima, estando presente em outras fotomontagens⁴⁰⁷ de *A pintura em pânico*, bem como no quadro *Pássaro e Flores* (1941), e em diversos poemas, dentre os quais *Espírito Paráclito* (1938) é especialmente significativo para o contexto desta análise, uma vez que, quando se observa lado a lado poema e fotomontagem, especialmente mediante uma reflexão interpretativa, tal como aqui proposto, experimenta-se uma sensação de contiguidade entre as duas produções. No poema, lê-se:

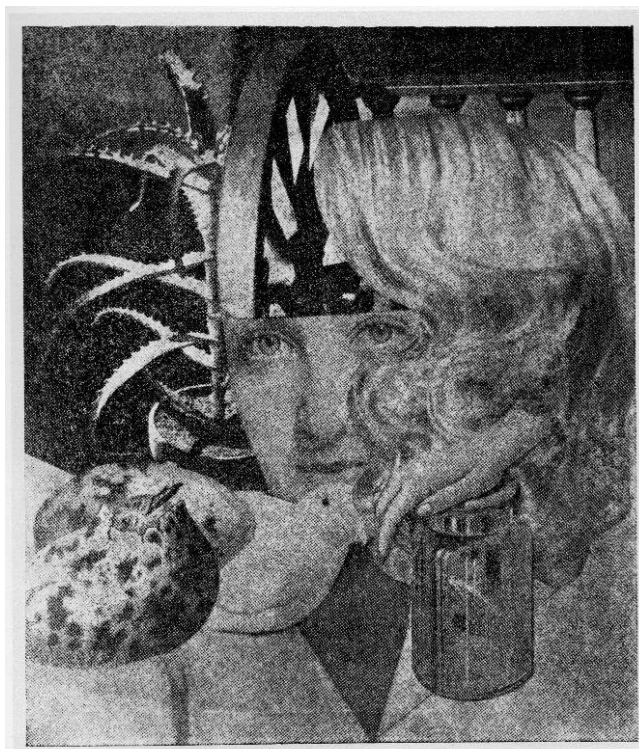
Queima-me Língua de Fogo!
 Sopra depois sobre as achas incendiadas
 e espalha-as pelo mundo
 para que tua chama se propague!
 Transforma-me em tuas brasas
 para que eu queime também como tu queimas,
 para que eu marque também como tu marcas!
 Esfacela-me com tua tempestade,
 Espírito violento e dulcíssimo,
 e recompõe-me quando quiseres
 e cega-me para que os prodígios de Deus se realizem,
 e ilumina-me para que tua glória se irradie!
 Espírito, tu que és a boca de todas as sentenças,
 toca-me para que meus irmãos desconhecidos e longínquos
 e estranhos,
 compreendam a minha fala para todos os ouvidos que
 criares!
 Exceder-me-ei em meus limites,
 crescerei em todas as distâncias, serei a palavra
 transcendente, a
 [profecia a revelação e as realidades!
 Devora-me, renova-me, ressurgeme em sua vontade
 criadora
 diante da morte e diante do nada!
 Aguça a minha intuição,
 descansa minhas pupilas,
 agita a minha lentidão,
 faze-me numeroso como tu,
 cobre todo o meu corpo de pálpebras que espreitem todas
 as
 [latitudes e longitudes
 e expectativas e anunciações e partos e concepções
 e gerações e séculos de séculos!
 Ressurgirei de todos os ventres
 e voarei no sentido da perpetuidade sobre as águas e sobre
 as
 [terras!
 Desata-me Espírito Paráclito! Corta os meus laços,

⁴⁰⁷ *A criação pelo vento* (Fig.7); *Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!* (Fig.27); *Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres* (Fig. 28); *Os seres conseguem desproporções, a floresta recua: eis os gestos* (Fig.6); *L'avertisseur de la catastrophe* (Fig.29); *As catacumbas marinhas contra o despotismo* (Fig.30).

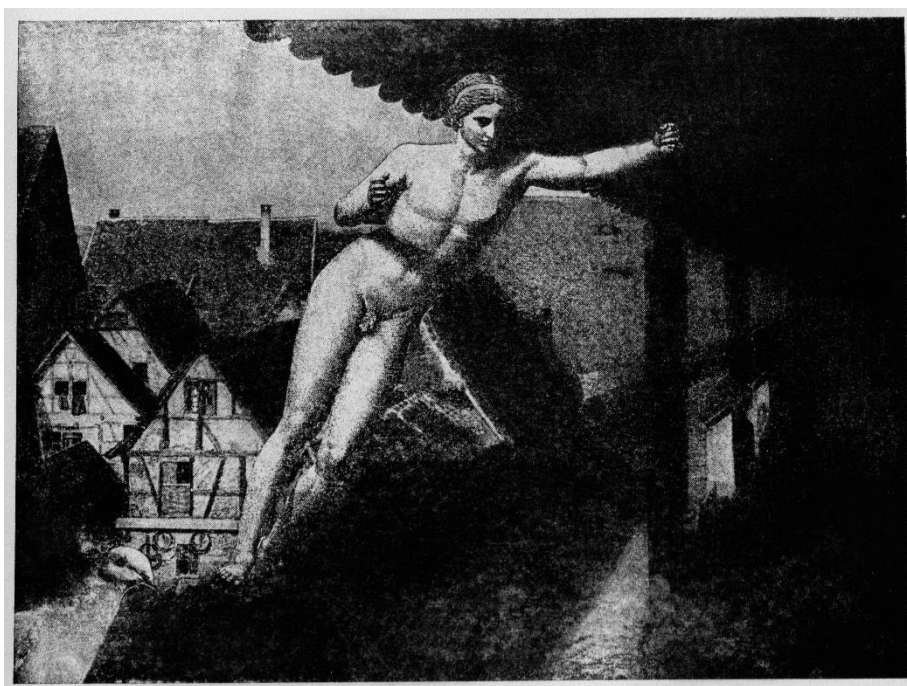
sopra a terra que há sobre minha sepultura!
 Enche-me de tua verdade e sagra-me teu moderno apóstolo!
 Amo como poeta a forma com que te apresentaste
 à assembleia do Cenáculo!
 E sinto a tua presença,
 a tua aproximação, a tua unção sobre a minha alma!
 Dá-me tua fecundidade sobrenatural,
 tua heroicidade e tua Luz!
 Unge-me teu sacerdote,
 teu soldado, teu vinho, teu pão,
 tua semente, tuas perspectivas!
 Espírito Paráclito, dedo da direita do Pai,
 soergue minhas pálpebras descidas e sopra sobre elas o teu
 hálito
 [e tua essência!
 Espírito Paráclito, amo-te, com meus cinco sentidos,
 com a minha imaginação,
 com a minha memória e com os outros dons poéticos e
 proféticos
 [reconstituidores
 que ultrapassam minha espessa matéria e meu espírito
 [translúcido!
 Sou teu ramo de oliveira que trazes dos dilúvios constantes
 da
 [humanidade
 e cujo óleo unguará os meus iguais e os desiguais de meu
 tamanho!
 Espírito Paráclito, tu que és o único pássaro que desce sobre
 mim
 [na minha noite untuosa,
 fura os meus olhos para eu veja mais,
 para que eu penetre a unidade que tu és,
 a liberdade que tu és,
 a multiplicidade que tu és,
 para eu subir de minha pequenez e me abater de ti!⁴⁰⁸

Como se vê, mais uma vez Jorge de Lima atravessa dimensões abstraindo tempo e espaço. Neste sentido, faz-se perfeitamente possível instituir relações entre texto e imagem, onde a primeira e mais evidente é a aproximação entre o Espírito, do poema, e os pássaros, da fotomontagem. Pois, assim como no poema, onde Jorge de Lima se dirige ao Espírito, como numa oração, utilizando primeira e segunda pessoa, pode-se dizer que a fotomontagem é uma representação de si perante o divino, ou mesmo da noção que se tem do mundo ao qual pertence perante um observador absoluto.

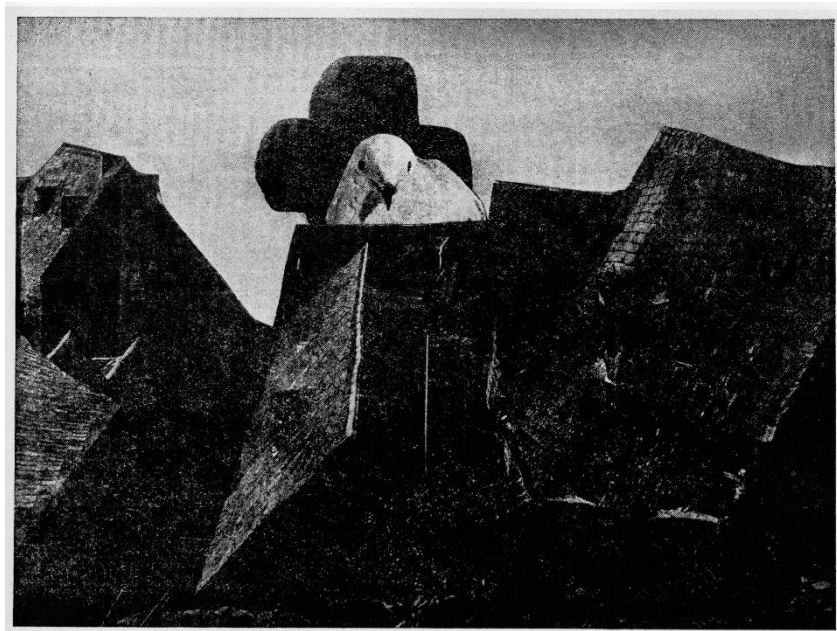
⁴⁰⁸ LIMA, 1938, p. 383.



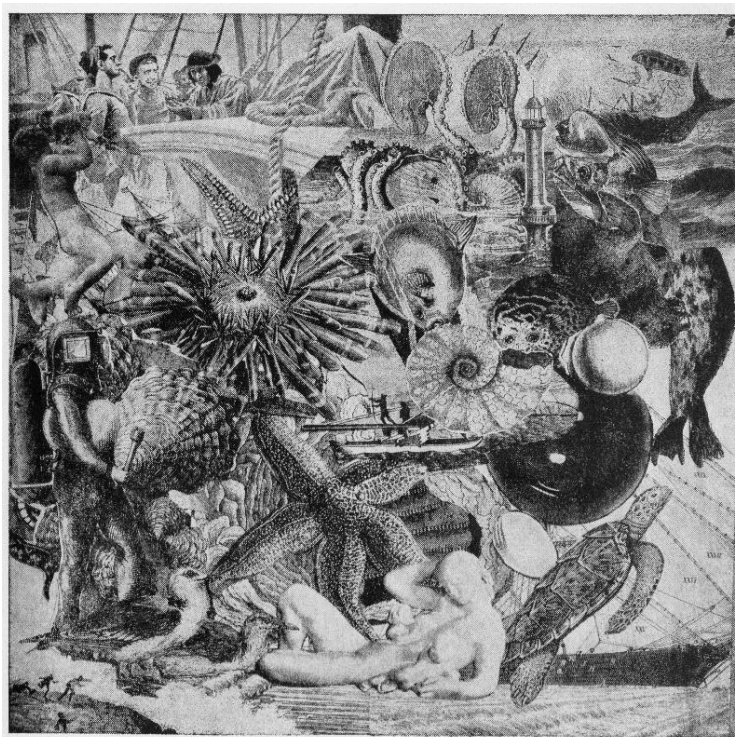
(Fig.27) *Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!*
In: A pintura em pânico, 1943.



(Fig.28) *Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres.*
In: A pintura em pânico, 1943.



(Fig.29) *L'avertisseur de la catastrophe (O anunciador da catástrofe).*
In: A pintura em pânico, 1943.



(Fig.30) *As catacumbas marinhas contra o despotismo.*
In: A pintura em pânico, 1943.

Quando, no poema, se lê: “Exceder-me-ei em meus limites, crescerei em todas as distâncias, serei a palavra transcendente, a profecia, a revelação e as realidades!”, isto parece significar, respectivamente, um desdobramento de Jorge de Lima, uma expansão de sua personalidade, enquanto poeta, religioso, místico, e médico, ou seja, justamente a Trindade percebida na fotomontagem composta por poesia, religião e ciência. Há de se observar que tal combinação entre religioso e místico entendida como um só aspecto no contexto da tríade, resulta da noção de que a religião exotérica⁴⁰⁹ é apenas a superfície de um conhecimento filosófico de caráter universal, portanto arquetípico, que tem como núcleo o misticismo e o conhecimento de si, ou seja, do Universo. A representação de si, portanto, seria uma representação do mundo, e tal como se observa uma crítica à sociedade moderna em colapso representada pela ciência aprisionada, vê-se que Jorge de Lima percebe a si mesmo como parte disto.

Os pássaros que convergem em direção a cabeça da figura nua, a representação da ciência, denotam que ocorre uma espécie de remissão, que pode ser comparada com o trecho “Devora-me, renova-me, ressurgeme em sua vontade criadora diante da morte e diante do nada!”, e ainda “Desata-me Espírito Paráclito! Corta meus laços, sopra a terra que há sobre minha sepultura! Enche-me de tua verdade e sagra-me teu moderno apóstolo!”. Pode-se dizer que é justamente esta sensação, de resgate-da-alma, que os pássaros sobre o corpo aprisionado transmitem.

Neste mesmo sentido, o próximo trecho pode ser relacionado com a figura masculina, representação da poesia, onde se lê: “Amo como poeta a forma como te apresentaste à assembleia do Cenáculo! E sinto a tua presença, a tua aproximação, a tua unção sobre a minha alma!”. Ora, mas se diz que foi justamente em forma de pomba que o Espírito Santo desceu, no dia de Pentecostes, sobre Maria e os apóstolos quando estes estavam reunidos no Cenáculo à sua espera, o que pode ser visto na magnífica iluminura do *Saltério de Ingeborg* (Fig.31). Representação esta, aliás, que, tal como na fotomontagem de Jorge de Lima, traz outras duas figuras

⁴⁰⁹ Aquela que está ao alcance dos não iniciados, que é divulgada de forma pública e oferecida àqueles que não estão familiarizados com a dimensão simbólica dos preceitos. Oposta, portanto, à religião esotérica.

aladas, que se diferenciam pelo fato de que no manuscrito medieval são anjos, e na fotomontagem são três pássaros.



(Fig.31) Pentecostes. In: *Saltério de Ingeborg*, séc. XII.

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingeborg_Psalter_02f_1200.jpg

Do mesmo modo, outro trecho do poema é relacionável à figura sacerdotal, o qual diz: “Dá-me tua fecundidade sobrenatural, tua heroicidade e tua Luz! Unge-me teu sacerdote, teu soldado, teu vinho, teu pão, tua semente, tuas perspectivas!”. Isto, analogamente, sugere que o pontífice da fotomontagem é justamente como o sacerdote ao qual se refere o poema, e suscita as seguintes indagações: Seriam os primeiros três atributos mencionados o poder de conceder, à ciência aprisionada, por intermédio do próprio Espírito, a libertação da alma? Seriam, o soldado a poesia, o vinho e o pão a ciência, e as perspectivas os pássaros e as pirâmides?

Além disso, quando se lê “Espírito Paráclito, dedo da direita do Pai, soergue minhas pálpebras descidas e sopra sobre elas o teu hálito e tua essência!”, e se observa que, na fotomontagem, poesia e ciência estão de olhos fechados, e em direção ao rosto desta voam dois pássaros, outra associação se estabelece. Assim também ocorre com o verso “Sou teu ramo de oliveira que trazes dos dilúvios constantes da humanidade e cujo óleo unguirá os iguais e desiguais de meu

tamanho!”, que sugere uma relação com o episódio do dilúvio narrado no *Gênesis* (8, 6-11), segundo o qual Noé teria enviado uma pomba para verificar se as águas haviam baixado, ao que a mesma retorna com um ramo de oliveira no bico, o que no simbolismo bíblico representa reconciliação e paz entre Deus e os homens. Além do mais, na Grécia Antiga, o azeite derivado desta planta era conhecido por suas propriedades cicatrizantes e por ser utilizado em lâmpadas, o que conseqüentemente estava associado à luz, e, portanto, à purificação⁴¹⁰. Isto torna-se particularmente significativo quando, novamente, se observa o pássaro que, com uma espécie de coroa de flores, sobrevoa a cabeça da figura desnuda que representa a ciência.

No contexto greco-romano, a coroa de flores foi um ornamento das grandes circunstâncias da vida, utilizada principalmente por pessoas consagradas aos deuses, e como condecoração aos atletas. Por este mesmo princípio, os mortos eram também coroados, para que se atraísse a proteção divina, e, como símbolo do eterno ciclo da vida, através do qual se considera que a morte é um recomeço. Esta ideia de coroa, da Antiguidade, foi absorvida pelo cristianismo e ressignificada, como o sinal da salvação alcançada, motivo pelo qual se utilizam coroas de flores nos ritos funerários e em túmulos. Por esta mesma lógica, na Idade Média e na Era Moderna, os reis e vencedores foram frequentemente representados com coroas de louros, e, no contexto do Humanismo, este foi também um distintivo dos grandes artistas, poetas e sábios⁴¹¹. Ao que tudo indica, este costume tem origem no mito de Apolo e Dafne, os quais teriam sido atingidos pelas flechas de Cupido, ele como a do amor e ela com a da rejeição, o que, por sua vez, ocasionou a fuga da ninfa perante o desejo do deus. Sabe-se, porém, que Apolo a alcança, e que ela, aflita, clama ao pai que a transforma num loureiro. Teria sido neste momento que Apolo a consagra como árvore sagrada e decreta que suas folhas seriam o ornamento dele próprio e dos grandes conquistadores⁴¹².

Em sentido esotérico, a ideia da coroa se relaciona com o que Helena Blavatsky⁴¹³ chamou de *Logos impessoal*, que deriva diretamente do platonismo e

⁴¹⁰ BECKER, 1999, p. 204.

⁴¹¹ BECKER, 1999, p. 74-75; CHEVALIER; GHEERBRANT, p.289.

⁴¹² BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia - A idade da fábula* (Histórias de deuses e heróis). Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002, p. 51-54.

⁴¹³ BLAVATSKY, 1888, p. 57.

seria algo como “a primeira manifestação”, ou uma representação daquilo que seria o “dois” em relação ao “uno”. Também a *Kether*, da tradição cabalística, que se traduz como coroa, é a mais alta *Sefirá* da *Atziluth*, a tríade superior da *Árvore da Vida*, e representa a própria essência, o vórtice de força da substância primordial, através do qual se manifestam as outras dimensões e de onde emanam todas as potencialidades mobilizadas pelas outras *Sefirás*⁴¹⁴. E é neste mesmo sentido que se diz que “o iniciado, torna-se livre e capaz de divagar sem embaraços, e celebra os mistérios, com uma coroa na cabeça”⁴¹⁵. Deste modo, então, a coroa representaria uma espécie de realidade através da qual se faz possível a compreensão daquilo que paira entre o humano e o *Uno*, incognoscível e indefinível. Nos escritos judaicos e cristãos, a coroa está relacionada aos mais diversos simbolismos, que preservam, porém, os sentidos de honra, grandeza, vitória e transcendência escatológica. Foi, aliás, por este viés que o cristianismo primitivo transpôs a coroa dos atletas vitoriosos para o sentido de coroa da vida espiritual, uma vez que tal como no preparo para uma competição, o caminho do cristão demanda disciplina, dedicação e fidelidade, e, portanto, trata-se de um esforço sustentado (1 Co 9, 24-25)⁴¹⁶ (Tg 1, 12)⁴¹⁷. Tal atitude diligente seria estabelecida em vista da promessa escatológica da salvação narrada em *Apocalipse* (2, 10), onde se lê: “Não temas as cousas que tens de sofrer. Eis que o diabo está para lançar em prisão alguns de vós, para serdes posto à prova, e tereis tribulações de dez dias. Sê fiel até à morte, e dar-te-ei a coroa da vida”.

Isto posto, observa-se novamente que a representação da ciência, a figura desnuda sobre o leito maquinário, parece estar prestes a receber do bico de um dos pássaros uma coroa de flores. Poderia parecer contraditório que uma figura que aparentemente expressa uma dominação material esteja representada em alusão à “obra da salvação”. Porém, diante das nuances percebidas durante o exercício iconológico, parece bastante provável que seja exatamente este o sentido. De qualquer forma, há ainda um outro elemento da fotomontagem que deve ser

⁴¹⁴ BLAVATSKY, 1980, p. 131.

⁴¹⁵ PLUTARCO apud CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 291.

⁴¹⁶ *Não sabeis vós que os que correm no estádio, todos, na verdade, correm, mas um só leva o prêmio? Correi de tal maneira que o alcanceis. E todo aquele que luta de tudo se abstém; eles o fazem para alcançar uma coroa corruptível; nós, porém, uma incorruptível.*

⁴¹⁷ *Feliz é o homem que persevera na provação, porque depois de aprovado receberá a coroa da vida que Deus prometeu aos que o amam.*

observado antes que se encaminhe para a síntese desta análise, que são as pirâmides dispostas ao centro da composição.

O simbolismo da pirâmide remete diretamente, e não poderia ser diferente, ao Egito Antigo, isto porque os magníficos túmulos dos faraós, dos quais a *Necrópole de Gizé* é a maior representação, são a aplicação arquitetônica mais expressiva deste sólido geométrico que está longe de ter seu significado místico, tal como fora desenvolvido por estes povos, completamente desvendado. De qualquer modo, algumas Ordens esotéricas modernas concordam, através da tese de Charles Piazzi Smythe (1819-1900), que as medidas da Grande Pirâmide são as mesmas do mítico Templo de Salomão⁴¹⁸. Uma dentre as muitas interpretações do simbolismo egípcio relaciona as pirâmides com os raios de sol, tal como são vistos quando atravessam alguma nuvem, motivo pelo qual são consideradas como um símbolo de ascensão⁴¹⁹. É no contexto da Alquimia Medieval, porém, que se percebe uma particular correspondência com as pirâmides dispostas ao centro da fotomontagem.

Os alquimistas, bem como os renascentistas, retomaram o problema da *quadratura do círculo* que fora proposto na Antiguidade, através do qual os geômetras buscaram a construção de um quadrado cuja área fosse a mesma de um círculo de raio dado, de modo que $l^2 = \pi r^2$. Isto, no entanto, mostrou-se impossível geometricamente pelo fato de π ser um número irracional transcendente. Os alquimistas, porém, perceberam que as quatro faces triangulares da pirâmide de base quadrada, ao serem unidas pelo cume, formam um círculo, o que significaria uma reunião dos quatro elementos resultando no éter, e isto seria uma representação da dialética entre o céu e a terra, entre o espírito e a matéria⁴²⁰. Arquetipicamente, aliás, segundo Jung, o tema básico da *quadratura do círculo* é “o pressentimento de um centro da personalidade, por assim dizer um lugar central no interior da alma, com o qual tudo se relaciona e que ordena todas as coisas, representando ao mesmo tempo uma fonte de energia”.⁴²¹ Isto parece ainda mais significativo no contexto limiano quando se compara a fotomontagem e o poema *XIII, do Canto Quarto – As Aparições de Invenção de Orfeu* (1952), no qual se lê:

A tristeza era tanta, tanta a mágoa

⁴¹⁸ BLAVTSKY, 1888, p. 145.

⁴¹⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 720.

⁴²⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 721.

⁴²¹ JUNG, 2000, p. 634.

que seu anjo da guarda resolvera
lutar com ele, lutar para lutar,
que o interesse da vida perecera.

Ave e serpente, círculo e pirâmide
os olhos em fuzil e os doces olhos,
os laços, os vãos livres e as escamas.

Que doida simetria nesses ódios!
Que forças transcendentais aros e ângulos
alguém quis que lutassem nesse dia!

Ave e serpente, círculo e pirâmide:

Que divina constante simetria
nessa luta soturna, nessa liça
em que Deus reconstrói o eterno cisne!⁴²²

Aqui, observa-se que a “Ave” e o “círculo” são a mesma coisa, bem como “serpente” e “pirâmide”. Na fotomontagem, as aves, tal como no poema, estão representadas expressamente, e uma delas traz mesmo um círculo. Seguindo esta lógica, pode-se dizer que as serpentes do poema, são as pirâmides da composição. Alquimicamente, ave e serpente representam dois polos, céu e terra, matéria e espírito, e, como se viu, a relação círculo e pirâmide expressa a mesma ideia. Deste modo, pode-se dizer, então, que, na fotomontagem, as pirâmides representam a serpente, mais precisamente a integração entre espírito e matéria a qual se busca na Alquimia. As “forças transcendentais” de “aros e ângulos”, e a luta que “alguém quis” que ocorresse “nesse dia”, parece ser justamente o que a fotomontagem expressa quando contrapõe a poesia elegantemente vestida e a ciência desnuda, figurando um abandono indicado pelo dístico. Entretanto, pode-se dizer que a “divina e constante simetria” denuncia a intangibilidade do abandono. É como se o poeta soubesse que existe, de fato, uma ordem reinante, através da qual tudo se faz cíclico, e que ainda que se tenha abandonado uma parte de si, ou o mundo tenha se tornado excessivamente mecânico, isso é, inevitavelmente, um processo constante e simétrico, que pode ser visto também na relação entre ave e serpente, ou, como queira, entre círculo e pirâmide. Disto surgem mais indagações: Seria a “luta soturna” a oposição entre consciente e inconsciente, luz e sombra, poesia e ciência? Estaria a reconstrução divina do “eterno cisne” representada pela salvação da

⁴²² LIMA, 1958. p. 629.

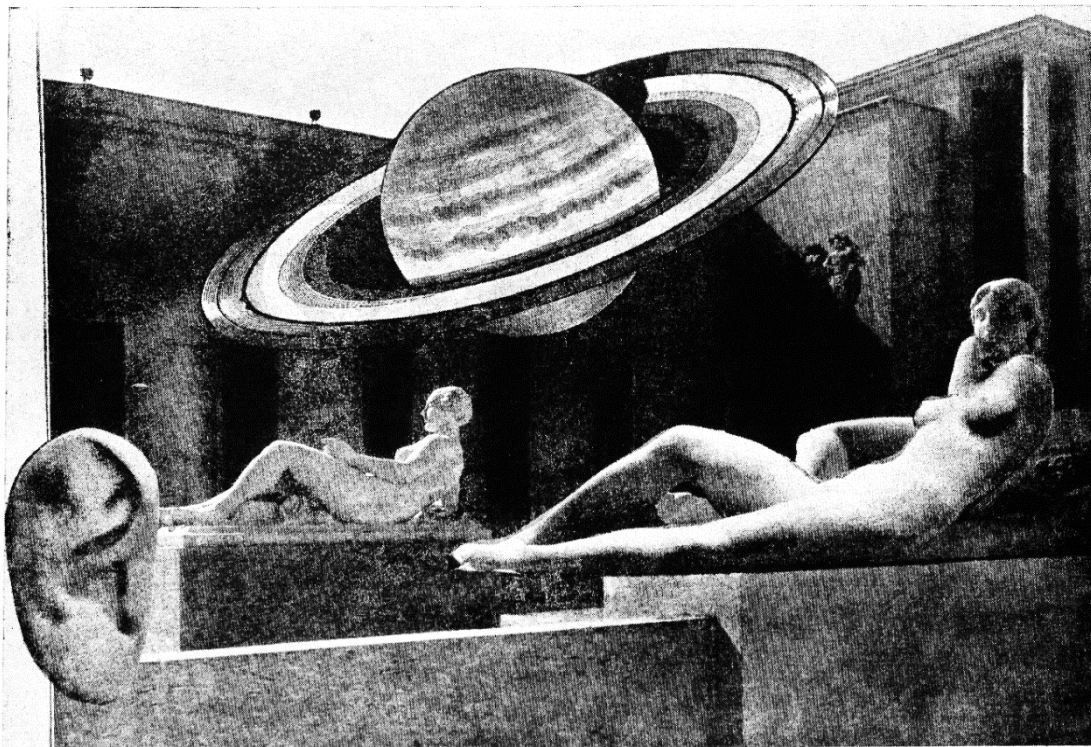
ciência através da “coroa da vida”? Seja como for, o que se pode dizer é que a observação de detalhes que talvez não sejam normalmente considerados quando se analisa uma fotomontagem, possibilitou aqui uma aproximação que se ocupou da composição como um verdadeiro documento da dialética entre consciente e inconsciente. Isto significa que os elementos não foram tomados como simplesmente selecionados ao acaso, e que, ainda que não se possa negar que tenham sido, isto não significou um impedimento à observação dos elementos que figuram o próprio mundo da obra. Pelo contrário, considerou-se a fotomontagem como um documento da aspiração simbolista de Jorge de Lima enquanto um artista de tendências humanistas, e, do mesmo modo, como uma legítima produção de uma personalidade notadamente mística.

Pelos parágrafos precedentes, portanto, pode-se dizer que a fotomontagem expressa uma legítima Trindade, e que através dos vestígios em que nos detivemos a observar, apresentou-se uma possibilidade um tanto verossímil, que, como se viu, perfaz-se numa narrativa que demanda um despojamento material através do qual se pode dizer que o pontífice representa do *vortex* da substância divina de onde emana a energia cósmica vital. Ele observa a cena passivamente, como se o que visse não fosse qualquer novidade, precisamente porque o que ocorre é apenas um momento comum do processo cíclico, alquímico, cósmico e divino, portanto inevitável, pelo qual a humanidade está destinada a atravessar. Assim, o pontífice, através do profuso simbolismo de suas vestes, é também uma representação do conhecimento esotérico, e, tal como o quinto arcano do Tarô, a fonte dos *Mistérios*, que se revela aos que se dispuseram a compreendê-la, ou seja, aos iniciados. Isto, porém, trata-se do exercício de determinação mais árduo dentre todos os que possam se apresentar ao espírito humano, e deve-se observar que foi justamente através da busca pelo aperfeiçoamento de si mesmo e do mundo que o homem desenvolveu a ciência. Esta, porém, se representa aprisionada por seus próprios feitos, representando a negação, e a vã tentativa de destruição da *Ordem Universal*. Contudo, contrariando a narrativa de uma ordem divina punitiva, e exaltando a *Kénosis*, e, portanto, o “Mundo do Filho” e o desdobramento do *Uno*, observa-se uma ciência que recebe a “coroa da vida”, a libertação da alma, a dissolução do peso por seus erros e recompensa pelo seu esforço. Aqui se percebe que o cristianismo de Jorge de Lima parece se ter desenvolvido através de uma visão de plena compaixão,

algo na linha do “amor místico” descrito por Bergson. Ora, a ciência é essencialmente humana, e isto a faz precária, falha e imperfeita. Ela é o próprio *dois* em relação ao *Uno*, a própria humanização do divino, e a replicação da oposição do Filho ao Pai, de modo que esta sua condição primordial está expressa pela nudez. A nudez, que, aliás, demonstra que a própria essência humana e, portanto, divina, da ciência, permanece intacta, como um núcleo que resguarda a verdade, o que se configura como uma autêntica *Nuda Veritas* moderna. Isto porque, ao que parece, uma suposta confiança na *Ordem*, ou, para usar um termo indiano, no *dharma*, fez que com que Jorge de Lima tenha percebido que, ainda que a ciência tenha possibilitado coisas terríveis, não poderia ser diferente, pois, em sentido místico, se entende que as coisas acontecem para que se cumpra uma suposta *Ordem*. Por outro lado, a crítica é também implícita, já que a condição aprisionada da ciência denota uma limitação auto imposta quando se tem como único objetivo o “progresso” material. A figura aprisionada por um leito mecanicamente ilógico, evidencia que o desenvolvimento de apenas um dos lados da *Polaridade* conduz à extinção da essência de si. Luz e sombra precisam existir para que haja equilíbrio, ou, como diria Jung, para que ocorra o processo de individuação, ou, ainda, conforme a doutrina Hermética, para que se reconciliem os paradoxos. Isto, porém, parece ter sido em algum momento negligenciado pela ciência, o que acabou por resultar na morte de seu polo humano. De qualquer forma, a morte da ciência parece significar a transmutação da alma, pois, ainda que o corpo permaneça preso à máquina, os pássaros e a coroa indicam a ascensão do espírito. Isto, aliás, faz ainda mais sentido quando se percebe que a plataforma sobre a qual se encontra o pontífice se reconhece como *bema*, o Tribunal de Cristo descrito no *Apocalipse*, de onde todos serão recompensados e homenageados. A nudez da ciência aprisionada, deve-se dizer, contrasta com a vestimenta elegante da poesia, que representa a inteireza adquirida através do caminho espiritual, bem como se opõem as imagens simbólicas da crueza do conhecimento científico, que demanda a exposição, e da necessidade lírica da sofisticação e da beleza, que exige revestimento. E tal como o Espírito Santo, que é o *três* e a dissolução do conflito entre o *dois* e o *uno*, a poesia é o que equilibra a equação, proporcionando a síntese perfeita, pois o divino aí está em exaltação, o que é representado pelo violino, que, como visto, simboliza uma relação interdimensional entre o céu e a terra, além de evocar a ideia da Lira, que é, a um só

tempo, o símbolo do poeta e a representação da polaridade ativa da relação com o divino. Note-se ainda que, por ser o violino um instrumento que traz em sua própria constituição física uma alusão aos aspectos físico, anímico e espiritual, pode-se dizer que isto significa que Jorge de Lima viu na música, tal como um autêntico simbolista, o aspecto essencial da poesia, sem o qual ela não seria o que é, tampouco teria o alcance que tem. A vestimenta elegante mas sem muitos detalhes, e uma das mãos posicionada atrás das costas como num gesto cavalheiresco, expressa um meio-termo entre a exposição e o ocultamento, e sugere uma conduta adequada perante o caminho espiritual, uma vez que o violino em contraste remete ainda à interioridade, e assim indica o conhecimento dos *mistérios*. Como se viu, o abandono indicado pelo dístico parece surgido de uma necessidade cíclica, ao mesmo tempo em que remete à necessária e inevitável morte de Jesus para que houvesse a descida do Espírito Santo, que “coroa a obra da salvação”. E, ainda, neste contexto, as pirâmides sugerem se estar diante de uma representação do processo alquímico espiritual, já que é justamente através de uma pirâmide que se resolve uma equação considerada impossível. Problema este, o da quadratura do círculo, que na pirâmide é solucionado através da elevação, dada pela união das quatro faces triangulares que simbolizam a fusão dos quatro elementos através da qual se chega ao éter, e, justamente por isso, simboliza a reunião da matéria em favor do espírito. Ao final, se vislumbra uma Trindade lógica e compassiva, que se desdobra da oposição entre ciência e religião e é sublimada pela poesia. A poesia, que para salvar a ciência, a abandona, para que a própria transcenda seus limites, e para que a mesma se reencontre, e, por si, retorne, e que, a cada retorno, se conheça um pouco mais humana, menos mecânica, e se pretenda cada vez mais íntegra, tal como a própria poesia, que é a raiz e o fruto da reconciliação dos opostos, a plena integração entre saber divino e pensamento humano, entre palavra e música, e entre espírito e matéria.

3.2. Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário



(Fig. 32) *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*. In: A pintura em pânico, 1943.

É de conhecimento que a astrologia, outrora elemento-chave para a articulação das chamadas Artes Clássicas, no sentido da metodologia de ensino herdada da Antiguidade Clássica e utilizada durante a Idade Média⁴²³, caiu em depreciação a partir do início da revolução científica moderna, passando a ser considerada como um reduto marginal de conhecimento. Por tal razão, grande parte dos textos astrológicos permaneceu por muito tempo encantada e desprezada nas bibliotecas. Não obstante, entre os séculos XIX e XX, floresceu na Europa um movimento de renovação dos estudos astrológicos, que propiciou o surgimento de obras clássicas da astrologia moderna, tal como o *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, que teve como principais autores Franz Cumont (1868-1947) e Franz Boll (1867-1924). As obras deste último foram especialmente importantes para os estudos iconológicos iniciados por Warburg (1866-1929) e posteriormente sistematizados por Panofsky (1892-1968). Em 1912, Warburg comunicou, durante a Conferência Internacional de História da Arte, em Roma, sua célebre análise astro-

⁴²³ As quais abrangem retórica, lógica, gramática, música, aritmética, geometria e astronomia.

iconológica dos afrescos do Palazzo Schifanoia de Ferrara intitulada *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, Ferrara*. Os afrescos, que são atribuídos a Francesco Del Cossa (1430-1477) e Cosimo Tura (1430-1495), foram feitos por volta de 1469-1470, tratando-se de alegorias das constelações dispostas ao longo da eclíptica, dos signos do zodíaco e dos meses do ano. Warburg esclarece que a temática astrológica lhe surgiu de uma indagação pessoal sobre o significado da influência da Antiguidade para a cultura artística do Renascimento. Através disso, percebeu, por volta de 1888, que pinturas como as de Botticelli e Filippino Lippi manifestavam uma espécie de reformulação estilística do corpo humano, através do movimento e das vestimentas, que se pautava, sobretudo, na poesia e nas artes plásticas da Antiguidade. Posteriormente, Warburg percebeu também que até mesmo o ímpeto expressivo e dramático do paganismo fabuloso de Dürer devia-se à chamada “fórmula de páthos”, que havia sido herdada da Grécia e lhe fora transmitida pelo norte da Itália.⁴²⁴ Da relação entre mitologia e estudo dos astros, decorreram inúmeras análises iconológicas que, frequentemente, possibilitaram interpretações sistemáticas e que, ao invés de esgotarem o conteúdo de uma obra de arte, contribuíram copiosamente para investigações de outra natureza.

Nesta pesquisa, as fotomontagens de Jorge de Lima são percebidas através de suas tendências humanistas e místicas, de modo que se pode dizer, através da observação de sua obra e de sua biografia, que o poeta foi um conhecedor de temáticas relacionadas à mitologia, religião, filosofia, arte, e, portanto, dos *mistérios*. Deste modo, e através dos mesmos recursos metodológicos contextualizados e utilizados nos capítulos anteriores, bem como na primeira análise que integra este capítulo, procura-se aqui, perscrutar o significado intrínseco da fotomontagem que recebe o dístico: *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário*. A fotomontagem (Fig.32) é composta em primeiro plano por duas figuras femininas desnudas dispostas sobre blocos retangulares situados lado a lado com relativa distância entre si. O primeiro bloco, situado na parte inferior da imagem, está em perspectiva, denotando que as duas figuras femininas têm a mesma proporção física. No canto inferior esquerdo, observa-se uma orelha humana que, por estar posicionada frente dos outros planos e ultrapassando a borda da imagem, parece

⁴²⁴ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande* – Escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 99.

sair do quadro. Na parte superior e ao centro, um corpo celeste com anéis está posicionado entre a parte construída e o céu. Em último plano, é vista uma construção retangular com algumas colunas e duas figuras quase indistinguíveis, possivelmente uma representação humana e outra antropomórfica. O poema-título posicionado abaixo da imagem faz menção expressa a Saturno, enfatizando mais uma vez este elemento que já se encontra em destaque na composição.



(Fig. 33) *Saturno*. Afresco da Casa dos Dioscuri de Pompeia. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/carolemage/23497733210/>>

Em uma dedicada análise da gravura de Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514), Klinbansky, Saxl e Panofsky analisaram amplamente a ideia da melancolia e sua relação com Saturno, verificando a trajetória dos valores simbólicos atribuídos ao astro na tradição literária e pictórica. Assim, observaram que na literatura é possível rastrear o tema desde a Antiguidade até a filosofia medieval, passando antes pelos contextos da astrologia árabe, da mitologia clássica e do neoplatonismo. No que tange à tradição pictórica, perceberam a prevalência de duas representações na Antiguidade: a de um tipo sacerdotal, em busto, geralmente posicionado sobre símbolos zodiacais ou em pé e de corpo inteiro (Fig.33); e um segundo tipo (Fig.34)



(Fig. 34) *Saturno*. Sepulcro de Cornutus. Jardins do Vaticano.
In: KLIBANSKY et al., p. 220.

em atitude pensativa, sentado e com a cabeça apoiada em uma das mãos.⁴²⁵ Em que pese as especificidades de cada localidade e as características estilísticas dos artistas deste período⁴²⁶, pode-se dizer que a Antiguidade legou à História da Arte o conceito da ambivalência Saturnina, por apresentar: I) um deus imponente e benéfico da terra e; II) um destruidor que contudo concede paz ao mundo dos mortos.⁴²⁷ Sabe-se que a partir do Medievo os artistas passaram a usufruir de uma maior liberdade criativa, justamente porque não se impôs, aos que ilustravam as numerosas obras literária deste período, um modelo pictórico ou estilístico a ser seguido e que, além disso, houve influência das tradições orientais, as quais costumavam representar seus deuses de modo mais assimilativo⁴²⁸. Posteriormente, as representações da idade média tardia passaram a incorporar elementos realistas, representando, por exemplo, Saturno como líder campesino, representante dos miseráveis e oprimidos, estabelecendo, deste modo, uma aproximação com os transtornos sociais deste período.⁴²⁹ Deve-se dizer que a influência oriental na Arte Medieval foi sublinhada

⁴²⁵ KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 199-200.

⁴²⁶ O que pode ser visto com mais detalhes no decorrer da análise de Panofsky e Saxl.

⁴²⁷ KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, op. cit., p. 200.

⁴²⁸ “Por ambas razones, la imaginación del artista medieval se vio libre para crear tipos verdaderamente nuevos, más próximos a la mente contemporánea”. Ibidem, p. 203.

⁴²⁹ Ibidem, p. 203-205.

pelos arranjos completamente novos e desprendidos dos modelos clássicos de representação dos deuses-astros, e que foi a partir disso que o ocidente entrou em contato com “diseños complicados que representaban pictóricamente la relación de los planetas con los hombres sometidos a su influencia”.⁴³⁰



(Fig.35) *Saturno e seus filhos*. Christine de Pisan, *Épître d'Othéa*. Início do séc. XV. Paris, Biblioteca Nacional, MS. fr. 606, fol. 6 v.
In: Klibansky et al: p. 231, 2004.

Deste modo, a suposta inevitabilidade de Saturno sobre aqueles submetidos à sua influência (Fig.35) passou a ser amplamente explorada através de textos astrológicos, sendo, conseqüentemente, readaptada para o contexto cristão no sentido de demonstrar a influência de um poder celestial sobre a vida terrena, tal como se pode ver nas representações de Cristo ascendendo aos céus, bem como nas do Juízo Final e nas de Pentecostes (Fig.36). Esta configuração contribuiu fortemente para as adaptações pictóricas do Saturno devorador dos filhos⁴³¹. Além disso, as ilustrações mitográficas de Saturno na Baixa Idade Média desempenharam uma função moralizante, de modo que a representação através de alegorias cumpria

⁴³⁰ Ibidem, p. 205.

⁴³¹ Ibidem, p. 207.



(Fig. 36) *A comunidade dos fiéis. Troparium y Sequentiarium*. Por volta de 1000. Bamberg, Biblioteca Nacional de Ratisbona, MS. liturg. 5, fol. 3
In: Klibansky et al: p. 231, 2004.

um objetivo quase catártico⁴³². Por fim, no contexto do humanismo italiano, percebe-se um retorno à representação original, em função da ruptura estilística forjada pelos artistas da Renascença, os quais entenderam não ser possível uma representação fidedigna de Saturno e das demais divindades sem que houvesse os resgates da tradição⁴³³. “Esta rehabilitación humanista de Saturno se logró alrededor de 1500 en uno de los centros más notables de la cultura italiana: en la ciudad que fuera cuna del anciano Bellini, del joven Giorgione y de Ticiano”.⁴³⁴ Foi neste contexto, inclusive, que se deu, através dos cadernos de Bellini e dos estudos arqueológicos de Giulio Campagnola, a combinação entre os elementos saturninos e a natureza melancólica, bem como a consolidação de Saturno como alegoria do tempo e, portanto, como o inevitável destruidor de todas as coisas.⁴³⁵ Sumariamente, as descrições e representações de Saturno decorrente dos textos astrológicos, mitológicos e literários antigos serviram de modelo para artistas de períodos posteriores, que adaptaram ou incorporaram elementos inerentes à sua época e contexto, legitimando assim, mais uma vez, a natureza universal e

⁴³² KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 2004.

⁴³³ Sabe-se que isto ocorreu por conta da influência de Marsílio Ficino e sua *Teologia Platônica*.

⁴³⁴ KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, op. cit., 208-209.

⁴³⁵ Ibidem, p. 209-211.

arquetípica do mito. Da união entre cultura pagã, oriental e cristã, descenderam as diversas sociedades místicas modernas, entre as quais a *Sociedade Teosófica*, fundada no final do séc. XIX por Helena Blavastky (1831-1891) e a *Fraternidade Rosacruz*, fundada no início do séc. XX por Max Heindel (1865-1919). A *Fraternidade Rosacruz*, que é uma das diversas correntes do Rosacrucianismo, tem por base a combinação entre astrologia, nestorianismo e cristianismo místico. Em *Conceito Rosacruz do Cosmo*⁴³⁶, Max Heindel demonstra que a influência astrológica de Saturno é geralmente percebida sob a ótica de sua influência obstrutiva e purgadora da realidade em relação à evolução do espírito humano, e, por isso, está relacionada à características humanas como perseverança, castidade, habilidade mecânica, justiça, e tudo o que envolve conquistas materiais, sendo, portanto, um elemento:

Que se apresenta como o ceifador das coisas que foram plantadas no corpo, e como tal, aparece frequentemente na vida para nos castigar pelos erros cometidos; não vandalisticamente, mas de forma que nós possamos aprender as lições de como agir corretamente.⁴³⁷

O símbolo astrológico de Saturno é composto pela cruz, que representa a matéria, acima do semicírculo, que simboliza o espírito, representando, assim, o predomínio da mente cerebral sobre o pensamento transcendente. “Saturno é, de todo modo, um símbolo da lei da limitação que molda a vida, ou a expressão localizada no tempo e espaço da vida universal” (CIRLOT, 2001, p.279). Saturno contrasta esotericamente com o Sol, sendo este associado à vida e ao movimento, e aquele à obstrução, densidade, decrepitude e decadência. Não por acaso, uma de suas principais representações o relaciona com Cronos, o tempo cronológico, dizendo-se, através da mitologia, que Saturno devorava seus filhos por receio de ser superado, o que de certa forma denota a prevalência da maturidade sobre a infância, configurando-se, ao mesmo tempo, como símbolo do obstáculo que os demais deuses deveriam superar a fim de que se cumprisse o destino. “O nome de Grande Maléfico [na astrologia] lhe é conferido a justo título, pois ele simboliza todo tipo de obstáculo, as paradas, a carência, o azar, a impotência, a paralisia”.⁴³⁸

⁴³⁶ HEINDEL, Max. **Conceito Rosacruz do Cosmos**. 1909.

⁴³⁷ HEINDEL, 1909, p. 87.

⁴³⁸CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 806



(Fig.37) *Saturno e seus filhos*. Por volta de 1470. Museus Estatais em Berlim – Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano.
In: Klibansky et al: p. 233, 2004.



(Fig.38) *Saturno e seus signos zodiacais*. *Von den XII Zeichen des Gestirns*, 1470. Biblioteca Central de Zurique, MS. C.54 (719), fol. 25 v.
In: Klibansky et al: p. 227, 2004.

Na fotomontagem que recebe o dístico “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário”, está evidente que o planeta exerce um grande peso sobre as duas figuras femininas dispostas abaixo do astro. A composição segue a configuração derivada da combinação dos elementos orientais e medievais, onde é enfatizado o fardo inevitável do planeta sobre aqueles subjugados a ele, aproximando-se, em sua possibilidade astrológica, das antigas representações que figuram tal conceito (Fig.37). Neste sentido, ainda é possível interpretar as figuras femininas como uma representação dos signos de Capricórnio e Aquário, por estarem dispostas, do mesmo modo, abaixo do planeta (Fig.38). Fosse este o caso, dever-se-ia observar que o primeiro é um tipo imperioso e persistente, além de simbolizar a lenta elevação das grandes forças, de modo que se diz que tudo o que é grandioso e resistente ao tempo está sob a influência de Capricórnio⁴³⁹. Por outro lado, Aquário é tido como símbolo da nascente espiritual, estando relacionado ao que germina e se prepara para o futuro, e ao que envolve coletividades e reformulações⁴⁴⁰. Através disto, pode-se interpretar ainda que ocorre, na fotomontagem, uma representação do próprio Nazismo enquanto regime autoritário e impositivo que se autointitulava o portador da renovação e da restauração da Alemanha e que, tal como uma autêntica ditadura, buscava perpetuar-se. Acerca disto, aliás, não se pode deixar de mencionar que também Hitler fora profundamente influenciado pelo *revival* esotérico ocorrido entre fins do Séc. XIX e início do XX, a tal ponto que o Nazismo está relacionado integralmente à doutrina oculto-racista desenvolvida por Guido Von List (1848-1919) e Jörg Lanz von Liebenfels (1874-1954), da qual também originou-se a *Sociedade Ariosofica*, de Herbert Reichstein (1892-1844)⁴⁴¹. Este, que por sua vez, ao final dos anos vinte, publicou uma serie de horóscopos cabalísticos – da Alemanha, de Hitler e do *Partido Nazista* –, nos quais indicava que o país estava, naquele momento, sob uma forte influência de Saturno, e de energias emitidas através de Magia Negra. Reichstein se convenceu, pelo mesmo princípio racista, que Hitler e o NSDAP eram uma corporificação divina destinada a promover ressurgimento da “cultura alemã” e,

⁴³⁹ Ibidem, p. 68.

⁴⁴⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 68.

⁴⁴¹ GOODRICK-CLARKE, Nicholas. *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany 1890-1935*. Londres: The Aquarian Press, 1985, p.174.

assim, restaurar o país⁴⁴². Deste modo, pode-se interpretar que a fotomontagem pode aludir a este contexto, o que levanta a possibilidade de se estar representando, através das figuras femininas, a angustiante condição pela qual passaram as mulheres alemãs nesse período, que acabaram por se tornar uma espécie de matriz geradora do tenebroso programa de ressurgimento e pureza da “raça”⁴⁴³. Além disso, a nudez das figuras também sugere o simbolismo da nudez ritualística, a qual é tida como um portal que permite uma adequada interação das energias físicas e espirituais⁴⁴⁴. Neste caso, deve-se observar que algumas correntes esotéricas se utilizam da nudez e de práticas sexuais para o alcance de objetivos individualistas. Através disto, pode-se interpretar que as figuras femininas posicionada entre os blocos retangulares e o astro simbolizam a canalização de forças inferiores e superiores, que os nazistas, certamente, procuraram utilizar na implementação de sua catastrófica agenda. De qualquer forma, a representação de Saturno como um astro imponente não deixa dúvidas quanto à identificação do astro e das forças que dele derivam com o período bélico que se experimentava. E a paz, a paz branca, a qual se refere o dístico, pode ser interpretada como o fim da guerra que, ao que parece, somente poderia ser concedido por Saturno, já que é ele o pai do tempo, o causador da angústia e o símbolo da melancolia.

Isto posto, note-se que a orelha humana, posicionada no canto inferior da composição, emite uma impressão sonora e física, como se a imagem estivesse permeada de som, música, ou apenas emitindo uma contínua vibração, a qual parece originar-se do planeta ou ressonar em consonância com este. Em uma acepção física, o fenômeno sonoro consiste em uma sucessão de energias e vibração transmitidas pelo ar e recebidas pela membrana auditiva humana. Contemporaneamente também se entende que a vibração é o elemento formador das partículas primordiais dos átomos (os quarks), que se diferem unicamente pela variação dos padrões vibracionais emitidos⁴⁴⁵. Conceito este, aliás, que fora anteriormente expresso por diversas tradições que atribuem a origem e a manutenção da matéria a fenômenos sonoros, tal como se pode ver na abertura do *Evangelho de João*, que

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ A exemplo da Cruz de Honra das Mães Alemãs.

⁴⁴⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 645.

⁴⁴⁵ A chamada *Teoria das Cordas*, pode ser vista detalhadamente em: KAKU, Michio. *Hiperespaço: Uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

diz que “no princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus”, ou através do conceito do *Om*, que, na tradição hindu, é o som primordial do universo, o qual tudo cria e a partir do qual se desenvolve a manifestação e a imagem do Verbo⁴⁴⁶. Além disso, existe um conceito, o qual é atribuído a Pitágoras, através do qual se entende que todas as proporções observadas na natureza são, na verdade, música, e que, portanto, os movimentos celestes produzem uma harmonia, a chamada *Música das Esferas*⁴⁴⁷. Isso porque teria Pitágoras percebido, ao encontrar a relação numérica entre as notas musicais através do monocórdio, que as notas que emitiam os sons mais agradáveis aos ouvidos eram aquelas obtidas através da divisão da corda por números inteiros⁴⁴⁸, o que fora compreendido pelos pitagóricos como o mais perfeito acordo entre números e natureza, de modo que não poderia tal perfeição estar restrita aos sons naturais, mas, antes, tudo o que fosse o cosmos (que por isso mesmo, etimologicamente, significa “ordem”) consistiria em números representando uma harmonia⁴⁴⁹. Este conceito foi retomado por muitos pensadores ao longo do tempo, mas teria sido através de Cícero, em seu *O Sonho de Cipião* (51 a.C.), definitivamente estabelecido. Ao décimo oitavo parágrafo do texto romano, observa-se o seguinte diálogo:

(...) digo: “Quê? este som, tanto e tão doce, que é que enche meus ouvidos?” Ele diz: “Este é aquele que unido por intervalos desiguais, mas contudo em determinada proporção distintos racionalmente, realiza-se por impulso e movimento de seus próprios círculos e temperando agudos com graves harmoniosamente realiza várias sinfonias; de fato tamanhos movimentos não se podem impelir em silêncio, e a natureza sustenta que os extremos soem gravemente de uma parte, de outra agudamente. Por isso aquele sumo curso estelífero do céu, cuja conversão é mais concitada, move-se com som agudo e excitado, e este da Lua e ínfimo com som muitíssimo grave; pois a Terra, nona esfera, permanecendo imóvel está fixa sempre em um só assento, tendo encerrado um lugar no meio do mundo. Esses oito cursos em que a força de dois é a mesma, sete realizam sons distintos por intervalos, número que é como que o nó de todas as coisas; algo que os homens doutos, tendo imitado com cordas e cantos, abriram para si a volta a este lugar,

⁴⁴⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 657.

⁴⁴⁷ JAMES, Jamie. *The Music of Spheres: music, science and the natural order of the universe*. New York: Grove Press, 1993, p.3; BRONOWSKI, Jacob. *A escalada do homem*. São Paulo: Martins e Fontes, 1992, p. 155-157.

⁴⁴⁸ JAMES, 1993; BRONOWSKI, 1992.

⁴⁴⁹ JAMES, 1993; BRONOWSKI, 1992.

como outros que com engenhos superiores cultivaram na vida humana dos divinos estudos⁴⁵⁰.

Intimamente relacionado a isso, se entende astrologicamente que os astros emitem vibrações contínuas e individuais, e que estas, ao interagirem entre si, acabam por criar configurações vibracionais conjuntas. Tais configurações, que são dadas em função da distância e da relação entre cada órbita planetária, afetam e influenciam fisicamente o entorno e, conseqüentemente, o campo magnético da Terra. Deste modo, então, é que a astrologia entende que se desencadeiam os fenômenos naturais e os eventos, que incidem, por sucessão, na configuração psicológica e emocional dos seres humanos⁴⁵¹. Neste sentido, a representação de uma orelha humana na fotomontagem evoca o aspecto vibracional e sonoro do planeta Saturno⁴⁵², expressando a atmosfera densa e melancólica inerente ao seu simbolismo. Mediante essa suposta incidência do astro, observa-se que o aspecto jovial das duas figuras remete ao aspecto temporal saturnino, de modo que se tem, por esta perspectiva, a impressão de uma maturidade imposta brutalmente pela guerra, ou de uma juventude que se perde para a morte. Acerca disto, note-se que os blocos retangulares sobre os quais estão dispostas as duas figuras remetem também a túmulos, e que o posicionamento um tanto enrijecido dos corpos entre estes e o astro expressam uma sensação de aprisionamento, o que se associa, novamente, ao aspecto sombrio e impiedoso do deus do tempo⁴⁵³. É como se o peso da trágica realidade da guerra pairasse sobre as cabeças das jovens, as quais, em meio ao bloqueio imposto pelo próprio tempo em que vivem – ou pelas forças que delas se utilizam – têm a juventude alicerçada por um constante estado de luto ou de morte à espreita. Os corpos sobre os blocos aludem, ainda, à escultura clássica, não se ignorando que Hitler foi um obcecado pela Antiguidade Clássica, tanto que há quem diga que concebia seus feitos como uma gigantesca produção artística, orquestrada por um suposto desejo inicial de extrapolar esteticamente a arquitetura

⁴⁵⁰ CÍCERO. *O sonho de Cipião no "De Re Publica"*. Tradução de Juvino Alves Maia. Florianópolis: UFSC, 2020. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32856/1/Scientia%20Traductionis10_artigo20.pdf>

⁴⁵¹ HEINDEL, 1909, p. 86.

⁴⁵² É interessante, a despeito disto, a audição de *Saturn*, o 5º movimento da *The Planets Suite Op. 32* (1916) de Gustav Holst.

⁴⁵³ CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2015, p.185

greco-romana⁴⁵⁴ e a *Rienzi*⁴⁵⁵ (1840), de Wagner. Neste sentido, note-se que a construção retangular, que ocupa quase a totalidade do plano de fundo, possui características semelhantes às da Arquitetura Nazista (Fig.39), o que evidencia se estar representando simbolicamente elementos deste contexto, natural à época. Note-se que a construção ocupa quase a totalidade da composição, a não ser por uma pequena fração, na parte superior, que evidencia um espaço aberto, através do qual se percebe uma possível incidência de luz natural. Saturno está localizado entre o céu e a construção, o que simboliza sua atuação multidimensional e, como se viu, uma influência perante questões físicas e metafísicas. Isto, para além do que foi exposto, pode ser percebido enquanto um vestígio arquetípico, portanto inconsciente, da faceta mística de Jorge de Lima, uma vez que a representação de um elo potencial entre céu e terra, ou entre existência terrena e forças transcendentais, simbolizado pelo astro, é justamente uma das principais características da obra do poeta.



(Fig.39) Portal do jardim da Chancelaria do Terceiro Reich.

Disponível em: <https://www.warhistoryonline.com/war-articles/the-new-reich-chancellery-a-look-in-hitlers-center-of-power.html>

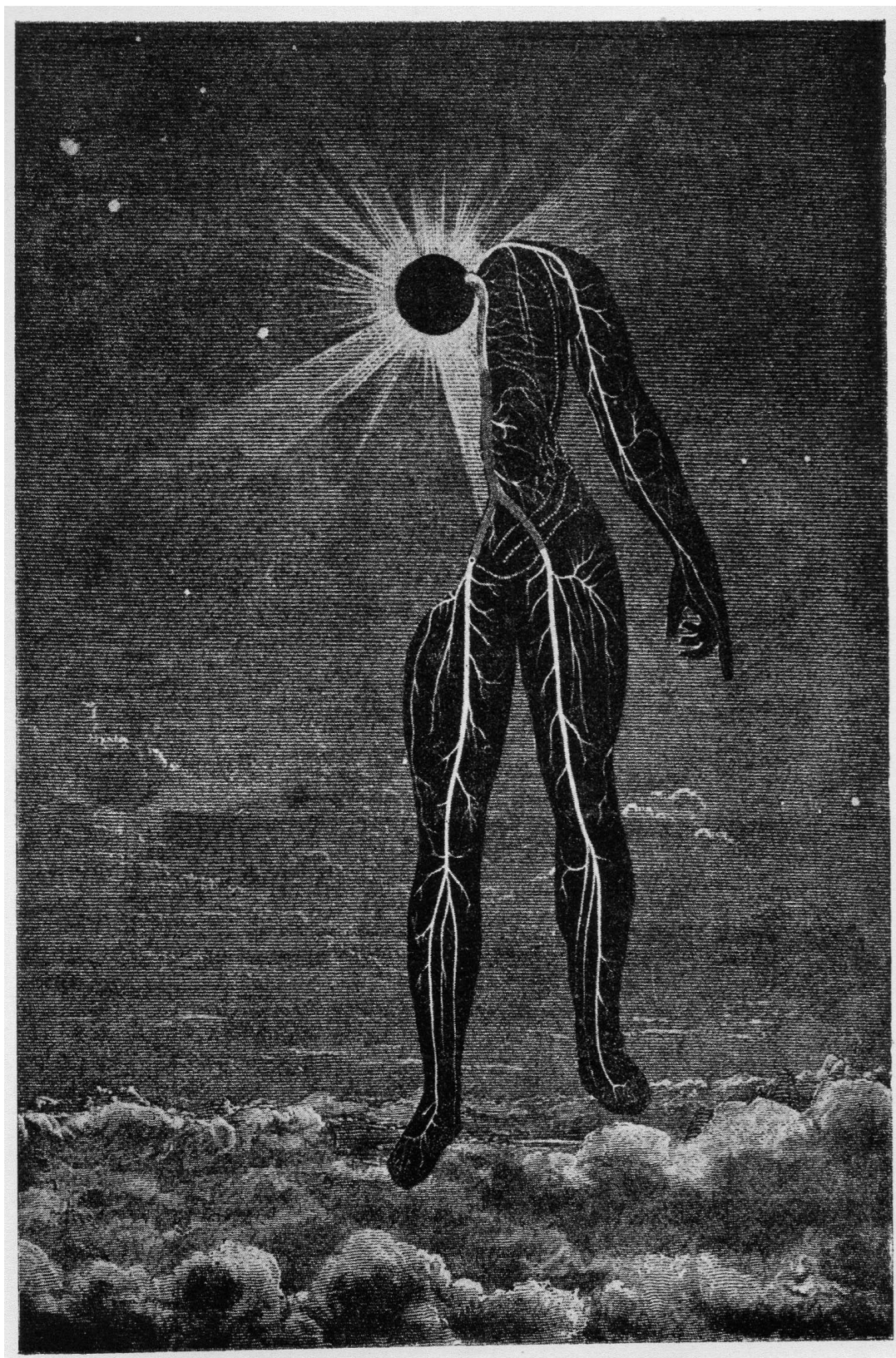
⁴⁵⁴ KURTZ, Adriana Schryver. Holocausto judeu e estética nazista: Hitler e a arquitetura da destruição. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. VI, n.2 e 3, p. 139-158, 1999, p. 139-141.

⁴⁵⁵ VAGET, 2003, p. 101-111.

Nota-se ainda um detalhe que pode ser visto ao fundo, do lado direito da imagem. Uma figura de difícil distinção, parcialmente encoberta pela sombra ocasionada pela presença de Saturno, e que parece denotar a forma de um corpo humano de pequena estatura, talvez uma criança ou uma figura antropomórfica. Na imagem original consultada, também não foi possível reconhecer com clareza os aspectos da figura, mas pode-se interpretar que o artista optou por dificultar uma exata identificação destes elementos enigmáticos. Através disto, observa-se que o simbolismo astrológico de Saturno está também relacionado à ideia de obstáculo a ser superado, e ainda daquilo que se apresenta à consciência de modo obscuro e indefinido, mas que, invariavelmente, convoca uma transformação que somente pode ser alcançada através da identificação, e harmonização, do que Jung chamou de sombra. Neste sentido, note-se que o elemento indefinido ao fundo está parcialmente encoberto pela sombra, passando a impressão de que o movimento natural do Sol e do Tempo acabará por omiti-la integralmente. Caso se considere tratar-se de uma figura infantil, poder-se-ia interpretá-la como a representação de uma infância que cessa em meio à guerra, estando prestes a ser dissolvida, já que sequer é possível identificá-la com precisão. Neste sentido, experimenta-se ainda uma sensação de fugacidade, já que a sombra sugere que, em algum momento, os elementos ao fundo estarão totalmente encobertos, tal como convoca a implacável incidência do rigoroso e infalível Saturno. Ao tempo em que possa sugerir uma imagem antropomórfica, poder-se-ia interpretá-la como a representação de uma contradição interna, suscitada, pela guerra, nos espíritos que a presenciaram a uma certa distância. Tal contradição seria aquela que advém da indagação sobre a irracionalidade percebida nos genocidas, portanto na própria humanidade, que ao levar a cabo a destruição a justificava como a mediadora da verdade. Seriam estes humanos ou irracionais? Indagação esta que não demora a levar ao questionamento de si mesmo enquanto ser humano, e, fosse este o caso, observar-se-ia uma alusão, na figura antropomórfica, ao próprio caminho espiritual, exigido e bloqueado por Saturno, no qual o ser humano, através de um trabalho árduo e constante, busca o aperfeiçoamento de um lado que é puramente instintivo, e sobre o qual – e a guerra é a maior prova disso – originalmente não se tem domínio. Por fim, faz-se oportuno lembrar que, como diria Heidegger, a própria obra de arte que funda um mundo, e isto porque é ela que se apresenta como uma possibilidade outra em meio aos

eventos e à História. Sendo assim, note-se que esta é apenas uma das possíveis aberturas da fotomontagem que acompanha o dístico “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sob um Saturno diário”, que, muito longe de intentar definir esta simbólica composição em caráter absoluto, buscou, antes de tudo, compreendê-la como vestígio da infinitude poética por excelência que é o próprio mundo da obra.

3.3 *E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)*



(Fig. 40) *E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)*. In: *A pintura em pânico*, 1943

*Estando o poeta recostado sobre as bordas do lago,
 eis que ficou semelhante a um veleiro adernado;
 mas visto de outro ângulo era esquisito cisne.
 Não o cisne acostumado a nadar nas superfícies,
 porém um cisne dos profundos oceanos
 e capaz de voar até onde o ar é puro.
 O seu olhar penetra o espaço e devora a matéria,
 enxerga na escuridão como as aves noturnas.
 Vede que o seu pescoço é uma serpente sagrada
 sem começo e sem fim, quando se recurva em círculo
 ou distendido sobe como uma flecha
 em busca de Mira-Celi.
 A deusa fecha-o em seu corpo.
 É um contacto íntimo sobreposto em eclipse.
 Os lábios de Mira-Celi sorvem o bico da ave
 e as asas alvinitentes do veleiro enfunado
 fecham-se, estremecendo sobre o ventre da musa.
 A grande maré se eleva: é como um mar de espuma,
 de onde surgem arco-íris sobre países novos.
 A natureza está úbere:
 houve uma transmutação das formas.
 Mira-Celi restaurou a expansão de seu ser.*

(43, Jorge de Lima)

E as primeiras fecundações (contra todas as ordens) é o dístico que acompanha a terceira fotomontagem de *A pintura em pânico* (Fig.40). Na composição, uma figura do sistema circulatório humano, seccionado lateralmente na altura do torso e sem a cabeça, aponta para baixo, funde-se ao que parece ser o Sol e paira acima de uma porção de nuvens sobre um fundo celeste. Deve-se observar que o corpo humano é uma das bases compositivas do livro, de tal forma que apenas duas fotomontagens das quarenta e uma não o representam ou lhe façam alusão⁴⁵⁶. São também poucas as vezes em que o corpo é representado integralmente e, em sua maioria, se observa algum tipo de despedaçamento, obliteração ou fusão com outras figuras⁴⁵⁷. Como se viu, a fragmentação no contexto de uma obra de aspecto surrealista e composta em meio à Segunda Guerra parece funcionar como uma espécie de materialização da condição de uma consciência sensível. Por outro lado, a fotomontagem pode ser percebida como uma técnica onde se busca a reconstrução a partir do caos, ou a reconstituição do Todo através das partes. A propósito, a mutilação em Jorge de

⁴⁵⁶ SACCHETTIN, 2018, p. 63.

⁴⁵⁷ Ibidem.

Lima⁴⁵⁸ parece estar relacionada ao papel do Cristo como “Reconstituídor”⁴⁵⁹, encarregado de operar uma “restauração dos corpos” que parece simbolizar a restituição de algo perdido. No poema *Os mutilados*⁴⁶⁰ se lê:

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 que
não mataram os irmãos
nem vieram de guerrear,
e renasceram inteiros
na Luz, pela paz do mundo.
A Reconstituição já
entregou a cada um
a mão decepada, o pé
destruído pela tocha,
e a visão já renasceu
Os mutilados são muitos,
são inúmeros os que
decapitados, sem pés
sem mãos, viram, caminharam,
e apontaram o Caminho.

Observando-se o poema descendendo ao mundo dos valores simbólicos, se nota que Jorge de Lima evoca a mutilação como uma condição adquirida por aqueles que se sujeitaram à limitação física em função do desenvolvimento espiritual. Por este viés, não é difícil associar “são inúmeros os que decapitados...” e a ausência de cabeça da figura da fotomontagem. Entretanto, deve-se adensar um pouco a percepção para que se estabeleça a relação entre o gesto indicativo para baixo e o verso “e apontaram o Caminho”. Isso porque, à primeira vista, se pode achar que, quando a representação da ideia de Caminho é tomada num sentido religioso ou filosófico, o gesto indicativo deva estar necessariamente voltado para cima, tal como no *São João Batista* (Fig.41) de Leonardo da Vinci. Observe-se, porém, que a

⁴⁵⁸ Especialmente a partir de *O Anjo* (1934) e *Tempo e Eternidade* (1935).

⁴⁵⁹ CERVELIN, Diego. *Uma poética do despedaçamento* [uma invenção de Jorge de Lima]. Tese (Doutorado em Literatura). UFSC: Florianópolis, 2016, p.18.

⁴⁶⁰ LIMA, 1958, p. 392.



(Fig. 41) *São João Batista*, Leonardo da Vinci, 1513.

Disponível em: <https://deniseludwig.blogspot.com/2013/06/arte-em-pinturas-de-sao-joao-batista.html>

extraordinária sensibilidade e o conhecimento esotérico do Mestre viabilizaram uma graciosa representação de aspectos precisamente místicos no que tange ao Cristianismo e à Filosofia Clássica, remetendo, portanto, ao Hermetismo. Note-se que o Santo, em *chiaoroscuro*, é um tipo andrógino e apresenta uma expressão

enigmática, tanto quanto a própria figura de João Batista, e, enquanto leva a mão esquerda num gesto indicativo apoiado sobre o peito, aponta com a direita para cima. A observação apenas deste primeiro detalhe já denota qualquer semelhança com *O Princípio de Correspondência*: “O que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima”⁴⁶¹. Deve-se observar que “correspondente” é aquilo que se manifesta de maneira semelhante, sendo a semelhança distinta da igualdade, o que significa dizer que o que está em cima não é igual, mas análogo ao que está embaixo. No quadro de Leonardo da Vinci, além do gesto da mão esquerda e das vestes de pele de animal⁴⁶², o rosto levemente inclinado para baixo também pode ser interpretado como uma indicação do “embaixo”. Quer-se dizer com isso que o gesto indicativo para cima, quando representado em sentido simbólico e filosófico, deve necessariamente estar associado ao sentido oposto, o que não poderia ser diferente uma vez que as disciplinas esotéricas têm como princípio a harmonização dos opostos, o que, aliás, pode também ser visto no detalhe central da *Escola de Atenas* (Fig.42), de Rafael Sanzio, onde Platão, carregando seu *Timeu*, aponta para cima, e Aristóteles, com sua *Ética a Nicômaco*, faz um gesto com a palma da mão voltada para baixo⁴⁶³, o que se relaciona, evidentemente, aos pensamentos dos dois filósofos⁴⁶⁴, mas também ao princípio hermético citado acima, uma vez que é bastante óbvio que Rafael era conhecedor da *Teologia Platônica*⁴⁶⁵ de Marsílio Ficino. Um último exemplo para o qual se chama atenção está na magnífica *Última Ceia* (Fig.43) de Salvador Dali, onde Cristo é um ser translúcido que com a mão esquerda faz um gesto voltado para si, e com a direita aponta para o alto. A semelhança do Cristo com o *São João Batista* de Leonardo da Vinci é notável, e não se pode olvidar que o Mestre foi uma das grandes inspirações de Dalí, e que *Última Ceia* foi pintada durante a fase de sua obra conhecida como

⁴⁶¹ Segundo princípio Hermético tal como disposto no *O Caibalion*, 1978, p.21.

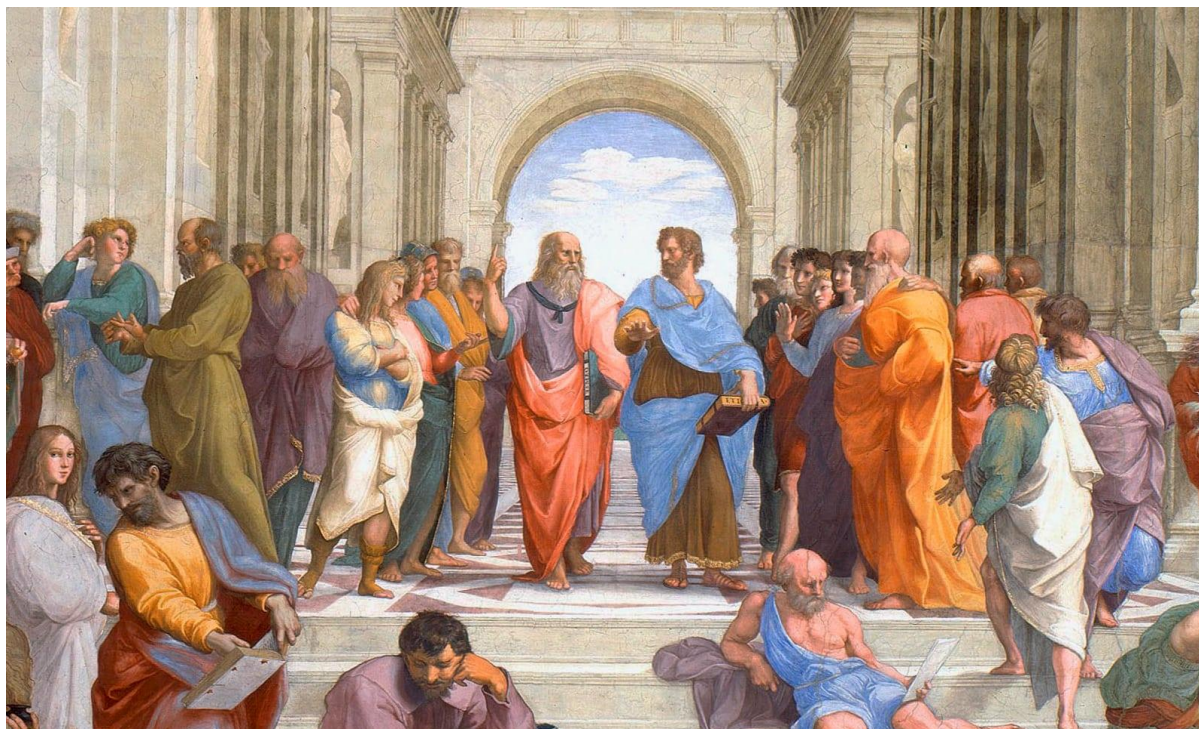
⁴⁶² Que puderam ser observadas a partir da mais recente restauração da tela. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-louvre-has-restored-st-john-baptist-180961037/>>.

⁴⁶³ HAAS, R. Raphael's School of Athens: A Theorem in a Painting? *Journal of Humanistic Mathematics*, Volume 2, n.2, p. 2-26, 2012, p.8.

⁴⁶⁴ “At the center of the picture are Plato (pointing up to his ideals in heaven) and Aristotle (gesturing down to the real world here on earth)”. Ibidem.

⁴⁶⁵ Publicada em 1482.

Misticismo Nuclear, na qual ele buscou justamente a integração entre suas referências⁴⁶⁶, o Cristianismo e a Física Moderna.



(Fig. 42) *Escola de Atenas*, Rafael Sanzio, 1509-1511.

Disponível em: <<https://voyager1.net/wp-content/uploads/2017/09/Escola-de-Atenas-de-Rafael.jpg>>



⁴⁶⁶ Velázquez, Goya, El Greco, Furero, Leonardo da Vinci e Michelângelo.

(Fig. 43) *A última ceia*, Salvador Dalí, 1955.

Disponível em: <<https://www.catawiki.es/l/6702999-salvador-dali-le-sacrement-de-la-derniere-cene-sacrament-la-ultima-cena>>

Através disto, ressalta-se que Jorge de Lima, tendo sido influenciado por semelhantes aspectos arquetípicos e filosóficos, foi também um conhecedor dos valores simbólicos no mais amplo sentido desse termo, e que, portanto, o gesto indicativo para baixo na fotomontagem pode ser perfeitamente relacionado ao verso “e indicaram o Caminho” do poema. Além do mais, note-se que o lado direito da figura está seccionado, e que ocorre uma integração através da aorta com o que parece ser o Sol. Observe-se, porém, que, por mais que o sistema circulatório esteja mais evidente que o nervoso, é bastante nítido que ocorre uma modificação de tonalidade da artéria na altura do peito, o que sugere que o poeta buscou representar uma fusão entre a aorta torácica e a medula espinhal, justamente porque é evidente se tratar de uma representação dos sistemas circulatório e nervoso. Assim, a impressão que se tem é de que o círculo preto é a origem simultaneamente de uma cabeça e um coração, que estão prestes a germinar, tendo em vista que a aorta se inicia no coração e a medula no cérebro. Neste sentido, deve-se observar o significado análogo que se atribui à medula espinhal e ao coração no contexto das ciências ocultas, em especial através do conceito indiano de *Sushumna*, através do qual todos os outros podem ser compreendidos. Para isso é necessário observar que a tradição hindu designa por *Prana* uma energia biológica vital que seria emitida pelo Sol e compartilhada por todos os seres, a qual circula pelos corpos através de correntes condutoras chamadas *Nadis*⁴⁶⁷. Segundo esta tradição, um corpo possui uma grandiosa quantidade de *Nadis*, dentre as quais três se inter cruzam, originando um alinhamento de vórtices energéticos que são conhecidos como *Chakras*. As três *Nadis* principais, que os antigos Raj Yogis⁴⁶⁸ e os Tântricos distinguiram como sagradas, são: *Ida*, *Pingala* e *Sushumna*. *Ida* e *Pingala* são as energias positiva e negativa, solar e lunar, masculina e feminina, consistindo em “duplos tubos de ar” que percorrem a coluna vertebral num movimento

⁴⁶⁷ *Nadi* é precisamente tudo o que pode ser considerado como um centro condutor de força vital ou nervosa do corpo, tal como veias, artérias, plexos, gânglio, nervos, e os condutores não-físicos.

⁴⁶⁸ Blavatsky, 2004, p. 185, adverte que estes não devem ser confundidos com os iogues contemporâneos.

espiralado que energiza a medula espinhal, que é por onde corre Sushumna⁴⁶⁹. *Ida* e *Pingala* correspondem à divisão do Sistema Nervoso Autônomo em simpático e parassimpático, os quais agem de modo antagônico e em função da coordenação harmônica do sistema visceral, que é o que gera o equilíbrio. O movimento das duas *Nadis* complementares é descendente, de modo que se iniciam na altura da narina e se estendem até a base da coluna vertebral. O encontro destas duas energias na altura do plexo sacral é o que gera o impulso da *Nadi* principal. O movimento de *Sushumna* é ascendente, ela é o canal que se eleva da base da coluna até o alto da cabeça, sendo, portanto, o canal fundamental de *Prana*, através do qual flui *Kundaliní*, que por sua vez é o “poder do fogo”, que corresponde à força primitiva que reside em toda a matéria orgânica e inorgânica⁴⁷⁰ e que quando desperta percorre todos os *Chakras* proporcionando a visão do Todo e o desapego da matéria. O despertar de *Kundaliní* pressupõe um altíssimo grau de desenvolvimento espiritual, sendo muito difícil de ser alcançado. Trata-se de um poder latente, do qual se diz que é a própria imagem de Deus no homem. De qualquer forma, tendo em vista que o tema da serpente ígnea demandaria uma grande explanação, chama-se atenção novamente para *Sushumna*, que é o principal canal de energia vital do corpo humano, o qual somente flui através da integração das duas polaridades do ser, que segundo os Tântricos ocorre de igual modo no coração.

Com isto se quer dizer que a integração entre sistema nervoso e circulatório percebida na fotomontagem se relaciona profundamente com as ideias de natureza e potência divina do ser humano, até porque, no caso específico desta fotomontagem, ainda mais quando comparada ao poema, a ideia de mutilação é tomada como uma condição inerente ao caminho espiritual. Contudo, ainda que se possa aproximar a incompletude do corpo à ideia de mutilação evocada no poema, o próprio dístico indica que se trata de uma fecundação, e o primeiro dístico que acompanhou esta fotomontagem foi justamente “Germinação”. Deste modo, a proximidade entre *Os Mutilados* e “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)” poderia ser facilmente diluída, não fosse por um outro poema intitulado *O desespero diante da mutilação*, o qual tem por último verso:

Culpo os que me mutilaram na eternidade
e me obrigaram à reconstituição contra leis inexoráveis,

⁴⁶⁹ BLAVATSKY, 2004, p. 10.

⁴⁷⁰ Ibidem, p.35.

e com o seu primeiro e único duplo-suicídio,
 poderiam ter evitado a minha presença na vida.⁴⁷¹

Ao que parece, Jorge de Lima se refere a uma fecundação primordial obtida através da mutilação do próprio Todo, o que suscita a indagação sobre a possibilidade deste mutilar estar relacionado a uma espécie de divisão de uma condição primordial. Assim sendo, através da leitura do verso surgem questões como: Seria o suicídio a destruição de Adão e Eva? Seria, primeiro, único e duplo por que se refere à condição da androginia primordial? Seria a obrigação de se reconstituir “contra leis inexoráveis” a árdua disciplina requerida à simbólica reconstituição desta condição, que é o próprio Caminho? Neste sentido, observe-se que, na fotomontagem, o corpo que germina apresenta possíveis características andróginas, observadas aqui através do estreitamento da região lombar, que é comumente um aspecto feminino, e da fusão deste corpo ao Sol, que é um símbolo masculino. A fusão ou ocultamento dos sexos, aliás, pode ser vista em outras composições⁴⁷² de *A pintura em pânico*, e, ao que tudo indica, expressam basicamente o mesmo conceito da androginia primordial ou potencial. Segundo o Mito do Andrógino, narrado por Aristófanes⁴⁷³ durante seu elogio ao Amor (Eros), havia anteriormente três gêneros: masculino, feminino e andrógino. O terceiro era uma espécie de fusão do outros dois, e, enquanto aqueles eram provenientes do Sol e da Terra, este era de origem lunar, uma vez que a Lua tem também dois lados. Os andróginos eram muito mais fortes e vigorosos do que outros gêneros, porém eram também demasiadamente presunçosos, o que os levou a empreenderem uma escalada ao céu no intuito de desafiar os deuses. Por esta razão foram castigados por Zeus que decidiu cortá-los ao meio, para que se tornassem mais fracos e menos arrogantes e, como consequência disso, foram condenados a viver somente para encontrar sua metade perdida. É curioso observar, neste mesmo diálogo, a seguinte passagem: “[...] a cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda

⁴⁷¹ LIMA, 2006, p. 382.

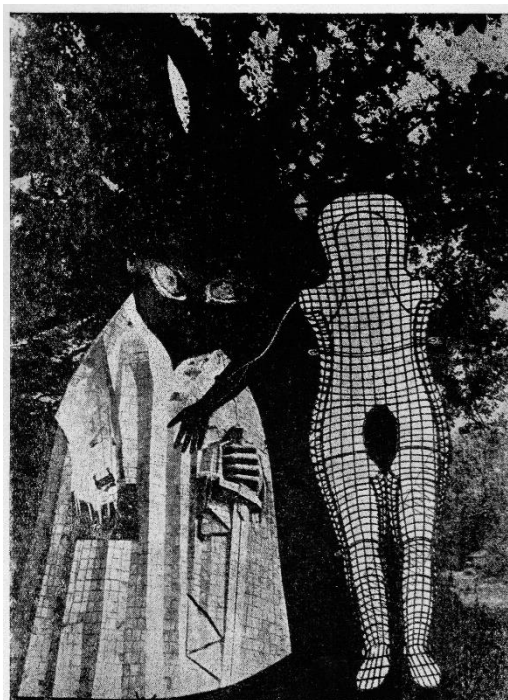
⁴⁷² Notadamente: *Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes* (Fig. 44); *Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos* (Fig.45); *Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres* (Fig. 28); *A ideia fixa* (Fig.46); *Eis o cálice de fel* (Fig.47); e *A poesia abandona a ciência a sua própria sorte* (Fig.10).

⁴⁷³ PLATÃO. *O banquete*, c.380 a.C. Versão eletrônica. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2003., c.380 a.C, p.20. Disponível em:
 <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protogoras2/links/O_banquete.pdf>.

do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem (...)”⁴⁷⁴. A ideia de mutilação no contexto deste mito

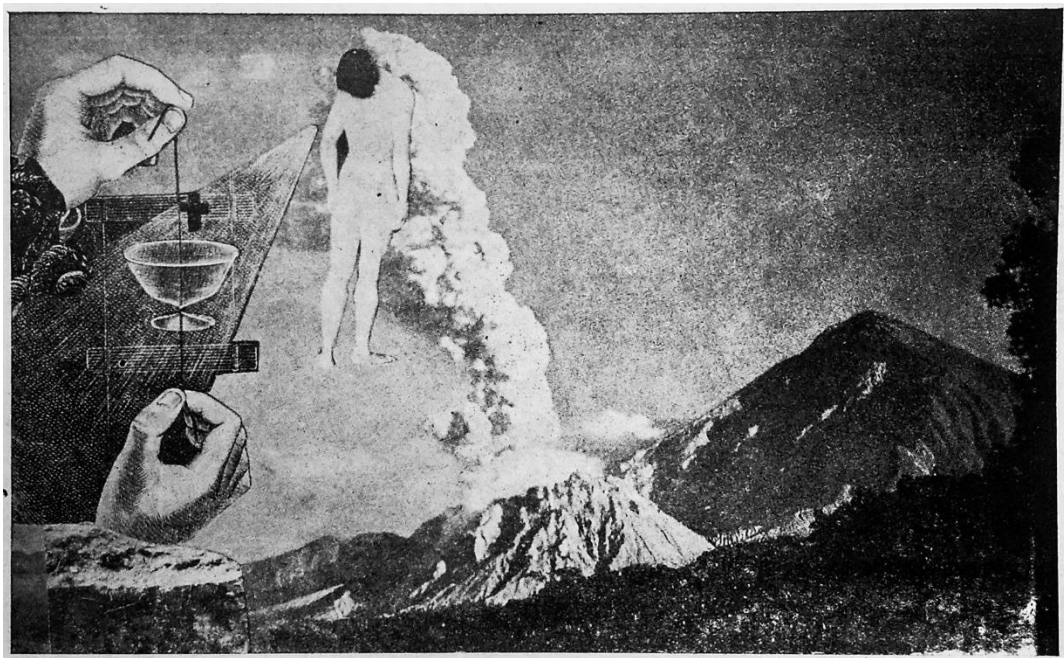


(Fig. 44) *Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes*, In: *A pintura em pânico*, 1943.

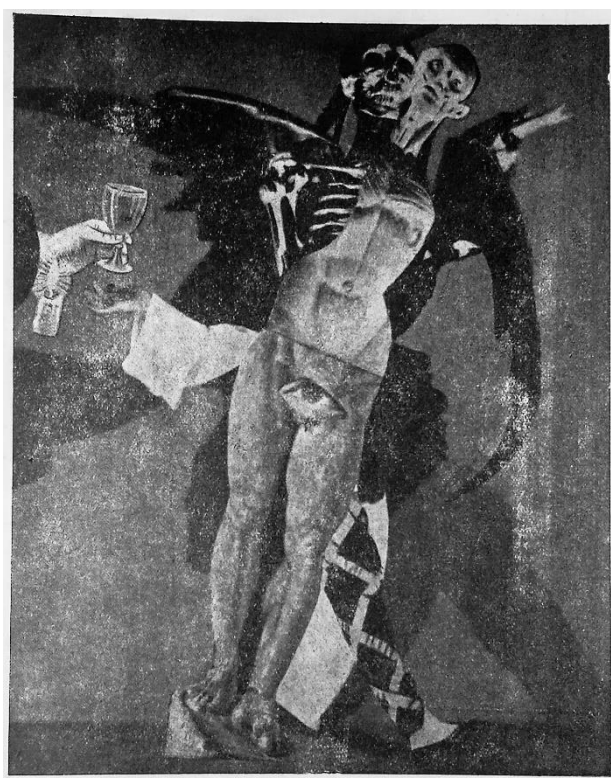


(Fig. 45) *Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos*.
In: *A pintura em pânico*, 1943

⁴⁷⁴ PLATÃO, p.21.



(Fig.46) *A ideia fixa*. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig.47) *Eis o cálice de fel*. In: *A pintura em pânico*, 1943

está, portanto, relacionada à perda de uma suposta condição primordial, e, por consequência, a uma inevitável busca pela reconstituição, o que, aliás, muito se assemelha à ideia evocada no último verso de *O desespero diante da mutilação*. Mas além disso, a observação de um outro trecho deste mesmo poema, quando comparado à fotomontagem, adensa ainda mais a possibilidade de se estar representando justamente a mutilação-fecundação primordial do ser andrógino. Eis o verso:

Os lados de meu corpo são prolongados por Eva que saiu do
meu primeiro sono e povoa o meu sonho por perpetuidade.

Assim como no poema, a figura da fotomontagem evoca um movimento em diástole lateral, de modo que o episódio de *Gênesis* pode ser facilmente associado também à composição. Segundo Mircea Eliade, em *Mefistófeles e o Andrógino*, foi Jacob Boehme (1575-1624), que, no século XVI, inseriu a ideia de que foi durante o sonho de Adão que a androginia primordial se perdeu⁴⁷⁵. Antes disso, porém, Nicolau de Cusa (1401-1464) definiu Deus através da *coincidentia oppositorum*, a conciliação dos opostos que, grosso modo, exprime a noção de que em Deus todas as oposições se harmonizam, pois sendo ele absoluto tudo nele é possível⁴⁷⁶. De qualquer forma, alguns textos apócrifos, tal como os *Atos de Pedro*, os *Atos de Filipe* e o *Evangelho de Tomé*, que evidenciam o teor essencialmente hermético do cristianismo primitivo, utilizam imagens paradoxais para descrever as transmutações ocasionadas pela vinda do Salvador, tal como “Tornando o exterior igual ao interior”, “Fazendo o alto igual o baixo”, “Tornando a direita como a esquerda”, além de outras tantas fórmulas deste gênero que são comumente aplicadas quando se pretende exemplificar a doutrina de Cristo⁴⁷⁷. Tais sentenças,

⁴⁷⁵ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.39.

⁴⁷⁶ 12. *Com efeito, as oposições só convêm às coisas que admitem excedente e excedido, e convêm-lhes de modo diferente, mas jamais ao máximo absoluto, porque está acima de toda oposição. Assim, porque o máximo em sentido absoluto é absolutamente em acto todas as coisas que podem ser, e é-o de tal maneira fora de qualquer oposição que o mínimo coincide com o máximo, ele está igualmente acima de qualquer afirmação e negação. E tudo o que se pode conceber que não é, não é mais do que é. Mas é isto de todo um modo tal que é tudo e é tudo de um modo tal que é nada. E é isto maximamente de um modo tal que o é minimamente. Não é, pois, diferente dizer "Deus que é a própria maximidade absoluta, é luz" e dizer "Deus é maximamente luz de um modo tal que é minimamente luz".* CUSA, Nicolau de. *A douta ignorância*. Tradução, introdução e notas de João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 10.

⁴⁷⁷ ELIADE, 1991, p. 46.



(Fig.48) *REBIS*. Disponível em:

<http://www.paulkiritsis.net/_blog/Down_The_Rabbit_Hole/post/The_Magnum_Opus_/>

ao que tudo indica, são geralmente usadas como um paralelo à androginia do homem e ao retorno à infância⁴⁷⁸. A propósito, o termo “androginia”, que deriva do grego *aner* (homem) e *gyné* (mulher), parece ter sido empregado pela primeira vez como palavra composta nos *Gênesis* e *Leviticus* do Judaísmo rabínico⁴⁷⁹. Segundo Latuf Isaias Mucci⁴⁸⁰, o termo funciona retoricamente como um oxímoro, que é especificamente a junção vocabular de termos paradoxais, efetuada no intuito de demonstrar que a conciliação dos contrários é perfeitamente possível e, às vezes, o único modo pelo qual uma verdade pode ser expressa⁴⁸¹. Noção esta, que se aproxima tanto da *coincidentia oppositorum* quanto do conceito alquímico de *Rebis* (Fig.48), o “ser nobre”, aquele que é composto por Sol e Lua, enxofre e mercúrio, e que é o verdadeiro Andrógino Hermético⁴⁸². Este que, por sua vez, é semelhante à conceituação de Marsílio Ficino sobre a criação da alma humana: Deus, por amor, inseriu no homem duas luzes, onde a primeira moldou-se à forma, e a segunda ficou destinada a impedir o esquecimento de sua origem divina. Entretanto, diz Ficino, “o nosso espírito caiu no corpo quando, deixada a luz divina, serviu-se apenas de sua

⁴⁷⁸ O estágio infantil é por vezes, em sentido esotérico, associado à androginia primordial.

⁴⁷⁹ MUCCI, Latuf Isaias. Androginia In: *E-Dicionário de Termos Literários*, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/androginia/>>.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² ELIADE, op. cit. p. 39.

luz e concebeu que ele estivesse contente de si mesmo.”⁴⁸³ É interessante notar que Ficino cita justamente Aristófanes e o fatídico episódio do Mito do Andrógino para depois descrever o modo pelo qual o homem alcançaria o retorno da condição original de sua alma:

Na verdade, em corpo adulto, e limpos os instrumentos dos sentidos, aos poucos volta a si, quando a doutrina para isto concorre. Onde se eleva o fulgor natural e procura a ordem das coisas naturais. Por esta investigação, percebe que é um arquiteto desta máquina imensa. E deseja vê-lo e possui-lo. Ele é visto num único esplendor divino. Por isso, a mente, pela busca da própria luz, é com veemência instigada a recuperar a luz divina. Na verdade, tal estímulo e desejo são o verdadeiro amor, por isso cobiça uma metade do homem e a outra metade dele mesmo, porque a luz natural, que é a metade do espírito, esforça-se por acender de novo no espírito aquela luz divina, a qual diz-se que é a outra metade dele mesmo, outrora desprezada⁴⁸⁴.

Assim se observa, e na verdade isso fora indicado por Panofsky⁴⁸⁵, que Ficino reúne platonismo e *coincidentia oppositorum* para compor seu sistema, o qual se sabe que influenciou diretamente os artistas do Renascimento e, por consequência, os direcionamentos artísticos posteriores. Neste sentido, Eliade observou que a androginia é na verdade um arquétipo que evidencia a insatisfação do homem com a condição humana, pela qual ele se sente rasgado e separado de alguma outra coisa poderosa e diferente de si, algo como uma nostalgia do paraíso perdido⁴⁸⁶. Deste modo, é interessante observar que já no século XIX o tema apareceu principalmente de dois modos: um através da aplicação positiva do sentido alquímico, que ganhou expressão através do Romantismo; e outro que esteve pautado pelo sentimento decadentista de *fin-de-siècle*⁴⁸⁷. No primeiro contexto, Honoré de Balzac publicou *Serafita* (1834), um romance filosófico, considerado iniciático em sentido esotérico, que trata do tema da androginia através das conceituações do espiritualismo de Emanuel Swedenborg⁴⁸⁸ (1688-1772), e Théophile Gautier publicou *Mademoiselle de Maupin* (1835), que é a história de uma jovem que assume uma personalidade

⁴⁸³ FICINO, Marsilio. *O Livro do Amor*. Tradução de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: UFRJ-PPGLC, 2017, p. 74.

⁴⁸⁴ FICINO, 2017, p. 75.

⁴⁸⁵ PANOFSKY, 1995, p. 121.

⁴⁸⁶ ELIADE, 1991, p. 47.

⁴⁸⁷ FLORES, 2017, p. 190

⁴⁸⁸ Os escritos deste foram considerados por Blavatsky como “ocultismo puro e simples”.

masculina e que consegue lidar relativamente bem com esta condição⁴⁸⁹. Por outro lado, o modo como os decadentistas representaram o andrógino esteve associado à imagem do adolescente virginal, que não é nem homem nem mulher, aludindo à experiência da homossexualidade como transgressão e aspiração por uma eterna juventude⁴⁹⁰. Talvez seja por isso que os escritos de Joséphin Peladan sobre o andrógino, publicados em 1891 e 1910⁴⁹¹, são considerados por Eliade como um documento da degradação do símbolo do andrógino primordial, uma vez que, ao contrário de Balzac e Gautier, os heróis daquele eram tipos sensuais⁴⁹². O que, segundo Eliade, faz com que a significação metafísica do “homem perfeito” se degrade, de modo que a partir da segunda metade do século XIX, o andrógino passa a ser confundido com o hermafroditismo mórbido e satânico, tal como pode ser visto em Aleister Crowley⁴⁹³. No século XX, o tema retoma seu sentido hermético, sendo especificamente através do Surrealismo que a imagem do “homem primordial” é inteiramente ressuscitada⁴⁹⁴. Apesar disso, Nadia Chouchat⁴⁹⁵ percebeu a representação do conceito alquímico da androginia em *O Grande Vidro* (1915-1923), de Marcel Duchamp, que segundo ela ocorre devido à sensação de busca pela totalidade que os elementos masculinos e femininos evocam na obra. Segundo Patrick Lepetit isto se deveu à *Théorie et symboles des alchimistes* (1891), de Albert Poisson (1868-1893), a qual muito provavelmente teria sido lida por Duchamp pelo fato de que o título integral do vidro⁴⁹⁶ corresponde precisamente à determinada passagem da obra do alquimista francês do século XIX⁴⁹⁷. De qualquer forma, é através do Surrealismo que a essência mitológica da androginia ressurgiu de modo proporcional à sua dimensão. Isso porque, além da relação pessoal de Breton com as disciplinas ocultas, o “feminino” pode ser considerado como a metáfora central do movimento⁴⁹⁸, o que pode ser perfeitamente percebido na fotomontagem que foi

⁴⁸⁹ FLORES, op. cit, p. 138.

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ *L'androgynie e De l'androgynie*.

⁴⁹² ELIADE, op. cit., p. 38.

⁴⁹³ ELIADE, 1991.

⁴⁹⁴ FLORES, 2017, p. 139.

⁴⁹⁵ LEPETIT, 2014, p. 111.

⁴⁹⁶ *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

⁴⁹⁷ LEPETIT, op. cit.

⁴⁹⁸ FER, Briony. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 171.



(Fig.49) Retrato de Germaine Berton no meio de surrealistas. Página 17 do n ° 1 da Revolução Surrealista, datada de 1 de dezembro de 1924

Disponível em:

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:En_page_17_du_n%C2%B01_de_La_R%C3%A9volution_surr%C3%A9aliste,_dat%C3%A9_du_1_d%C3%A9cembre_1924.jpg>

publicada no primeiro número de *La Révolution Surréaliste* (1924), onde se vê uma imagem centralizada de Germaine Berton⁴⁹⁹, em meio a fotografias dos surrealistas e seus mentores, e a seguinte citação de Baudelaire: “É a mulher que lança a maior sombra ou projeta a mais intensa luz em nossos sonhos”⁵⁰⁰ (Fig.49). Os surrealistas, como se sabe, reiteraram o lugar de sacralização da mulher, tal como fora feito na literatura romântica. Entretanto, no movimento bretoniano ela não está associada a uma escatologia, mas cumpre uma função superior de fazer a mediação entre o homem e o mundo, sendo ela a chave dos cosmos⁵⁰¹. Em *Arcano 17* (1944), que é uma das obras de maior teor alquímico de Breton, desdobra-se uma ideia de Amor que surge quando os envolvidos se ligam a ponto de terem sua própria

⁴⁹⁹ Uma anarquista que ficou conhecida por ter assassinado, em 1923, o secretário da *Liga de Ação Francesa*, Marius Plateau.

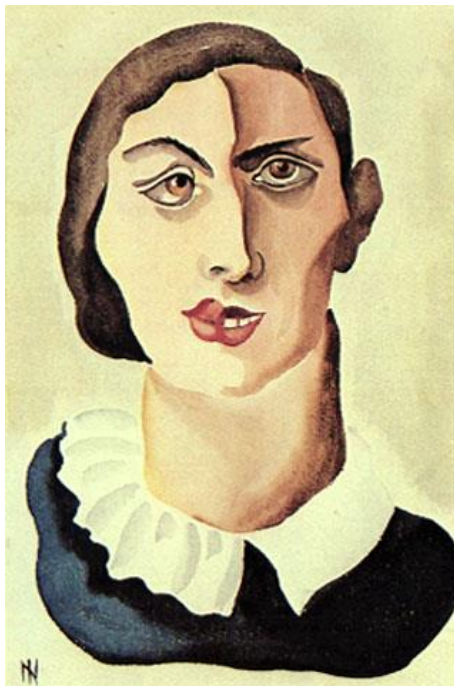
⁵⁰⁰ FER, op. cit. p. 177.

⁵⁰¹ FLORES, op. cit.

individualidade confundida, de modo que é possível perceber algumas alusões ao Mito do Andrógino, tal como no seguinte trecho:

Deixando-se de lado todas as ideias fraudulentas, insustentáveis de redenção, é precisamente pelo amor e somente por ele que se realiza no mais alto grau a fusão da existência e da essência, é somente ele que consegue conciliar de imediato, em plena harmonia e sem equívoco, essas duas noções, ao passo que fora dele elas permanecem sempre inquietas e hostis. (...) todo ser humano foi jogado na vida à procura de um ser do outro sexo, e de um só, que combine com ele sob todos os aspectos, a tal ponto que um sem o outro apareça como o produto de dissociação, de desmembramento de um único bloco de luz. Felizes, mais que todos, aqueles que conseguirem reconstituir esse bloco. A atração, por si só, não poderia ser um guia seguro.⁵⁰²

Isto posto, deve-se ainda observar que na obra de um surrealista brasileiro, Ismael Nery⁵⁰³, o qual se viu que exerceu particular influência na obra e no misticismo de Jorge de Lima, ocorre uma espécie de exaltação da androginia, e, do mesmo modo que em Breton, uma fusão das conceituações desde a Antiguidade até o Surrealismo. São vários os autorretratos em que Nery pinta-se femininamente, e



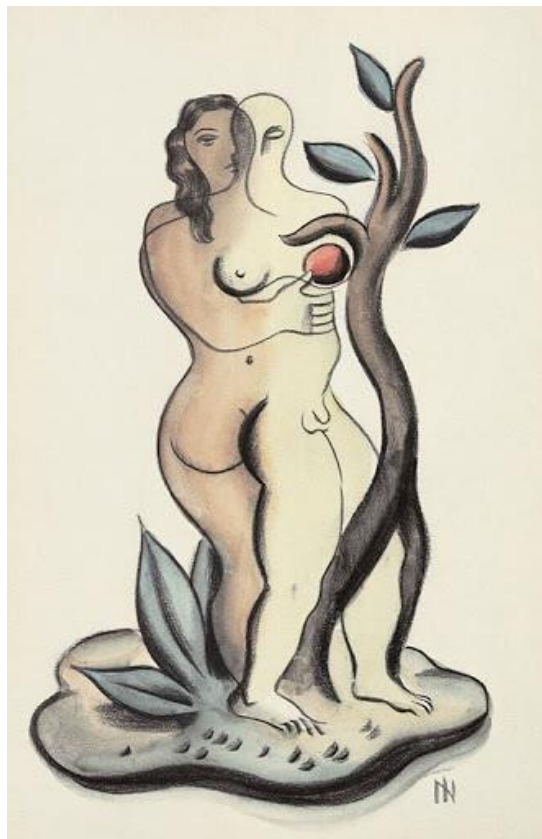
(Fig. 50) *Andrógino*, Ismael Nery, s.d.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1354/androgino>>

⁵⁰² BRETON, 1986, p. 15.

⁵⁰³ FLORES, 2017, p. 189.

uma aquarela tem como título, justamente, *Andrógino* (Fig.50). Um outro quadro, porém, apresenta semelhanças ainda mais significativas com a fotomontagem n.3. Trata-se de um *crayon* e aquarela sobre papel intitulado *Pecado Original* (Fig.51).



(Fig. 51) *Pecado original*, Ismael Nery, 1932.
Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/wp-content/uploads/2018/07/ABCA_Ismael_Nery.jpg>

Nele se observa o momento da destituição da androginia primordial, quando Adão e Eva são separados, e, tal como na fotomontagem de Jorge de Lima, se percebe um movimento para fora, em diástole. Entretanto, deve-se observar as diferenças temporais, uma vez que se pode dizer que na fotomontagem o que se vê é um instante antecedente ao do quadro. Parece que se trata mesmo de uma germinação primordial que antecede à Queda e dela é sabedor. Isso porque o corpo ainda não está inteiro e falta-lhe a cabeça, de modo que se pode dizer, como diriam os surrealistas, que é na ausência do controle da razão que ocorre a exaltação da intuição, e, portanto, da liberdade. Mas qual seria essa liberdade? A de escolher cair? Ou aquela que é também comum às obras de arte, das quais se diz que, uma vez lançadas pelo artista, fundam, elas próprias, mundos diversos àquele

primordialmente intencionado? Fosse este o caso, poder-se-ia pensar que a cena se passa exatamente no momento da criação, quando ainda sem coração e sem cabeça, o ser humano intuiu-se terreno, e almejou cair para vivenciar aquilo que ao seu próprio corpo aspirava. A mutilação, então, estaria na origem da própria constituição, e talvez seja por isso que Jorge de Lima fala dos mutilados que “apontaram o Caminho”, pois foram sobretudo estes, que ao iniciarem a Queda, imprimiram na alma a lembrança do Alto. Não fosse isso, permaneceria o homem, ainda mais, iludido em sua totalidade e presunçoso em sua essência. Não fosse a certeza de uma incompletude não haveria a necessidade do Amor, e, portanto, não haveria o desenvolvimento do conhecimento. Pois, de onde mais poderia surgir a filosofia ou a arte senão da sensação de incompletude com a qual o ser humano se depara mediante a auto indagação sobre uma condição pessoal qualquer? E, ainda que isso ocorra num primeiro momento de modo inconsciente e espontâneo, não se pode dizer que a relação que se estabelece entre o homem e o desenvolvimento de suas potencialidades consiga florescer senão através do pressentimento de que existe algo além do que se percebe de modo imediato. Seja como for, o que se quer dizer é que o gesto indicativo para baixo, na fotomontagem, quando percebido através do exercício interpretativo e comparado aos outros aspectos da obra de Jorge de Lima, parecem evidenciar uma certa confiança hermética na *Ordem*, pois o *Princípio de Correspondência*, para além de suas camadas simbólicas, evidencia uma essência incorruptível, a qual, por ser análoga ao que “está em cima”, não se pode perder. Além disso, a integração que ocorre entre medula espinhal e aorta sugerem, através do conceito de *Sushumna*, que é através da integração entre lógica a intuição, matéria e espírito, masculino e feminino, mercúrio e enxofre, Sol e Lua, que se obtém a plenitude. O que é o mesmo que dizer que a separação entre estes dois é um resultado da mutilação primordial, e que o retorno à esta condição é único modo pelo qual se obtém o conhecimento de si e em si. Para além disto, a integração com o Sol é perfeitamente correspondente à conceituação de Ficino⁵⁰⁴, segundo a qual o homem foi criado através da inserção de duas luzes, onde uma conduz o funcionamento do intelecto e a outra é a lembrança da origem divina. Ao final, se percebe uma representação positiva da imperfeita condição humana justamente

⁵⁰⁴ FICINO, 2017.

porque a mutilação iniciada ainda na origem teria sido o resultado da própria aspiração pela vida terrena, sem a qual não teria ocorrido a Queda. Por fim, se percebe uma representação da androginia, que simboliza a natureza elementar do ser humano, aquela onde a sombra corresponde à luz, onde o Alto corresponde ao Baixo, e que, tal como a *Lapis Philosophorum* dos alquimistas, nunca esteve em qualquer outro lugar a não ser no interior da pedra bruta.

Nunca fui senão uma coisa híbrida
 metade céu, metade terra,
 com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas.
 Até onde chega a doce abóbada divina não sei;
 mas sinto muitas vezes os pés pisarem as nuvens
 e a boca com um saibro de terra escura.
 Sou, portanto, decaído deste lume primitivo.
 Basta olhar para os meus desgostos
 para se reconhecer que uma estrela cadente
 se esfarela dentro de meu destino.
 Sou, como vês, um mestiço de Satanás
 e de Eva redimida.
 E onde podia descansar a fronte,
 queima-a lume estelar, iluminando minha nudez.
 Todavia, não me salveis, ó vós que inventais grandes
 reformas
 para melhorar o mundo.
 Prefiro ser este aleijão celeste,
 possuir estes farrapos de Rei-saudade
 e este fígado golpeado e estes olhos
 com seus pobres vidros mareados.
 Prefiro que não me salveis, grandes reformadores,
 nem vos compadeçais de meus andrajos,
 que outrora foram esplendente nudez,
 nem vos apiedais desta humilde torpe,
 que isto é um resto do meu orgulho que me perdeu.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ *Os banidos*. LIMA, 1958, p. 431.

ÔMEGA

A primeira metade do século XX foi marcada por um cenário desastroso, através do qual ruía a ilusão do progresso. Não houve entre os modelos totalitários aquele que pudesse escapar à perda de credibilidade, visto que o “auge” do desenvolvimento tecnológico e científico não significou o fortalecimento dos valores humanos, e, pelo contrário, buscou a validação de crenças predatórias e genocidas. Neste período, que para Benjamin comportou uma crise de inteligência, ou melhor, “do sentimento humanista de liberdade”, desenvolveu-se na Europa um movimento que não se define e que ainda perdura. O surrealismo trouxe consigo a nostalgia das civilizações pré-democráticas, propondo o despertar do espírito arquetípico do homem enquanto Universo que contém em si um Todo maravilhoso, e que, tal como o fogo dos alquimistas, consiste num precioso tesouro que não se revela a menos que seja alcançado. “EXIJO A OCULTAÇÃO PROFUNDA, VERDADEIRA, DO SURREALISMO”⁵⁰⁶, proclamava Breton em 1930, atribuindo ainda mais sentido à intuição expressada um ano antes por Benjamin, segundo o qual uma autêntica *história da literatura esotérica* deveria trazer em sua última página a radiografia do movimento bretoniano. Parece que o colapso do materialismo racionalista exigiu, tal como o *uno* convoca o *outro*, uma força de oposição, sua *polaridade*, a qual necessariamente deveria pautar-se pela resistência e pela potencialidade geradora da *síntese*, mas, sobretudo, pelo resgate do espiritual. E o que poderia ter tanta capacidade de resistência, de harmonização dos opostos, e de alcance do espírito? – A poesia!, diria Jorge de Lima. – A música!, diriam os simbolistas. Se o surrealismo foi também um movimento de revolta do espírito, parece que essa revolta foi forjada no primeiro verso consciente do *pensamento falado*. Se suas sementes foram plantadas no solo devastado pela guerra, seus frutos se alastraram através do sentimento de *correspondência* experimentado por um tempo onde não era mais possível confiar apenas na matéria ou cegamente na ciência, e a lembrança do Alto aflorou com a necessidade de multiplicidade e expansão perceptiva. Todo o globo experimentava os efeitos nocivos da ausência dos valores humanos, os quais se tornam incompreensíveis perante os autoritarismos totalitários. O surrealismo, por influência direta do Simbolismo, propôs, em meio a isso, a convocação do espírito

⁵⁰⁶ BRETON, 1985, p. 155.

pela forma mais adequada ao seu tempo, ou seja, através da formulação científica, a qual, curiosamente, fora também difundida no século XV através de Marsílio Ficino, para citar apenas um caso de outra época.

Não obstante, foi pelas bases destes mesmos preceitos e de outros, também repercutidos através de movimentos e manifestações internacionais que ensejaram a desarticulação de ideias restritivas e excludentes através da arte, portanto, com efeitos na sociedade ocidental, que se desenvolveu o Modernismo brasileiro, ocupando-se, a seu turno, das particularidades de um país marcado pela industrialização tardia e por costumes políticos deletérios remanescentes da cultura colonial. Os artistas e intelectuais brasileiros, vinculados, inevitavelmente, às mais influentes camadas da sociedade, moldaram e participaram ativamente do desenvolvimento e foram responsáveis pela propagação e continuidade da tendência modernista no país, com a *Revolução de 30* instaurando sua permanência institucional. De qualquer modo, as fotomontagens de Jorge de Lima configuraram um caso à parte no cenário artístico brasileiro do período, de modo que até mesmo Mário de Andrade as percebeu de maneira oscilante, talvez até por seus próprios ideais àquela altura voltados para um pretense nacionalismo, dentre outras questões particulares.

Jorge de Lima, por sua vez, ciente do que ocorria no cenário modernista brasileiro e, do mesmo modo, familiarizado com os acontecimentos internacionais, tanto no campo da literatura e da arte, quanto social e politicamente, em suma, consciente da *weltanschauung* de seu tempo, voltou-se de modo bastante original para a *polaridade* que lhe parecia mais adequada ao seu espírito, ou seja, para a poesia mística. Além disso, pode-se dizer que seu misticismo não se limitou ao campo da expressão, de modo que a atitude humanista e a tendência libertária parecem ter funcionado como uma expansão de seu temperamento cristão, o qual, por sua vez, lhe conferiu a profunda percepção simbólica que se materializa e não cessa de se manifestar através de suas obras. O não comprometimento artístico do poeta para com as tendências massificadas⁵⁰⁷ de sua época o proporcionou a conjugação de elementos aparentemente *opostos*, e foi responsável pela originalidade de sua obra. Jorge de Lima fundiu surrealismo e cristianismo, e isto,

⁵⁰⁷ As quais sempre existiram e sempre existirão, cabendo somente ao próprio sujeito tomá-los com suas ou posicionar-se além da margem, num campo onde cintila sob o Sol a bandeira *noir*.

não coincidentemente, produziu tamanha força poética que seus poemas e fotomontagens parecem, de fato, transportar quem os experimenta para uma dimensão outra, para um universo cujo os elementos simbólicos encontram eco na própria razão, evocando, do inconsciente, sensações e ideias arquetípicas, portanto arcaicas, e que, precisamente por isso, demonstram a capacidade e profundidade do alcance universal de sua obra, o que, aliás, fora precisamente pretendido pelo poeta. O *revival* espiritual moderno experimentado internacionalmente desde o final do século XIX, encontrou, portanto, expressão no Brasil na altura dos anos 30 também através da obra de Jorge de Lima, fenômeno este, aliás, que já havia sido experimentado por Ismael Nery uma década antes. O *essencialismo* deste último contribuiu, sem dúvidas, para o adensamento das ideias percorridas pelo alagoano, e a aproximação de conceitos entre o pensamento de Nery e Henri Bergson sugere que houve também uma preocupação de Jorge de Lima para com a problemática do tempo, o que demonstra a multiplicidade de suas preocupações, evidenciando seu temperamento intelectual e erudito. Não obstante, Jorge de Lima, tal como os surrealistas, mergulhava em si, em seus sonhos e em sua infância, para trazer à superfície o que de mais substancial e, portanto, universal residia em seu inconsciente. Foi ele, deve-se dizer, um autêntico simbolista, e também místico. Jorge de Lima foi, de fato, muitos. Foi imenso. Do tamanho de seu conhecimento de história e da grandeza de seu espírito verdadeiramente cristão. Cristianismo este, aliás, que como diria Vattimo, se baseia no amor e na caridade, e que se levanta por intermédio da consciência de que este é o modo mais adequado pelo qual se chega a Deus. Em Jorge de Lima, portanto, se percebe aquela diluição da qual falou Bergson: a do misticismo puro, que, por ser tão poderoso, não pode, mesmo quando diluído, deixar de espalhar sua cor e seu perfume. Perfume este, aliás, que exala perfeitamente através de *A pintura em pânico*, obra eminentemente hermética, inevitavelmente densa, graciosamente mística e surrealisticamente crítica. O livro parece mesmo um retrato da percepção limiana da condição humana, pois, além de materialização pessoal e inconsciente do caminho espiritual percorrido pelo poeta, sugere uma perspectiva arquetípica sobre o rumo para o qual havia se direcionado um tempo que findou⁵⁰⁸. Ao final, as três fotomontagens de *A pintura em pânico* se

⁵⁰⁸ Arquetípica porque muitos espíritos sensíveis também a perceberam.

revelaram três vezes místicas e três vezes simbólicas, uma vez que, ao serem contrapostas aos três níveis propostos por Panofsky, e tendo sido o exercício interpretativo realizado conforme as indicações do historiador alemão, foi como se, a cada nível, mais significados transcendentais convocassem, eles mesmos, um espelhamento, de modo que àquilo que fora intuído fora concedida a possibilidade de manifestação, a qual se deu através do *desdobramento* e por intermédio da *correspondência*, ofertando, por fim, tais composições, ao espírito que delas se ocupou, uma nova intuição: a de que não há Tempo que extinga o que foi plantado na essência, e por isso germina através das palavras e se perpetua através das imagens, ou, como diria Jorge de Lima, a de que não há Tempo que extinga “aquilo que nunca teve começo e nunca terá fim.”

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: NIKOS, Stangos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ADES, Dawn. **Photomontage**. New York: Pantheon Books, 1976.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradutor Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. **Pequena história da formação social brasileira**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

AMARAL JR., Amadeu. Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 9.jul.1938, pp. 5 e 12. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/23298>>. Acesso em: 25 fev. 2020

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMOROSO, Maria Betânia. **Retrato da amizade**. s.d. Disponível em: <https://www.academia.edu/4318883/O_retrato_da_amizade>.

ARENDT, Hannah. **Homens sombrios**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

AQUINO, Rubim Santos Leão de. **História das sociedades:** das sociedades modernas às sociedades atuais. Imperial Novomilenium, 2009.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. **Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima**. *Éspeculo*. Revista de estudios literarios. Universidade Complutense de Madrid, 2005. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jorlima.html>>.

AUSONI, Alberto. **La musica**. Milano: Modadori Electa, 2005.

BALEEIRO, Cleber A. S. O sentido da secularização em Vattimo. **Correlato**. v.8, n.15 (2009). Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/972>>.

BANDEIRA, Antônio Rangel. **Jorge de Lima, o roteiro de uma contradição**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. **Melancolia e Questões Estéticas - Giorgio De Chirico**. Tese de doutorado (Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo: 2011.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (ORG). SIMIONI, Ana Paula. **Modernismo do Brasil: Campo de disputas**. in: Sobre a arte brasileira: Da pré-história aos anos 1960. São Paulo: Sesc, 2015.

BARREIRA, Marcelo. Cristianismo, secularização e caridade: a Filosofia da Religião pós-metafísica de Gianni Vattimo. **Numen**: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, jul./dez. 2017, p. 118-130. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22043/12014>>.

BASTIDE, Roger. Jorge de Lima. **Poetas do Brasil**. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BATISTA, Juliana Vaz de Figueiredo Moreno. **Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado**. Dissertação (Mestrado em Artes Multimídia). Universidade de Belas Artes de Lisboa: 2014. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20356/2/ULFBA_TES_837.pdf>.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DIATAT>>.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Magia e Técnica, arte e política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**: Ensaio e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLAVATSKY, Helena P. **A Doutrina Secreta, síntese da Ciência, Religião e Filosofia. Vol. 1 - Cosmogênese.** Grupo Editorial Pensamento, 1980.

BLAVATSKY, Helena P. **A Doutrina Secreta, síntese da Ciência, Religião e Filosofia. Vol. 6 - Objeto dos mistérios e prática da Filosofia Oculta.** Grupo Editorial Pensamento, 2004.

BLAVATSKY, Helena P. **A voz do silêncio.** Tradução de Fernando Pessoa. Lisboa: Livraria Clássica Editora, [1889]1916.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BRETON, André. **Arcano 17.** Tradução de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo.** Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRITO, Armando A. S. & BRITO, Andrea S. S. Os Materiais & os Instrumentos Musicais. I - O Violino: A sublimação da madeira. In: **Ciência & Tecnologia dos Materiais.** Vol. 21, 3-4, 48-57, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/ctm/v21n3-4/v21n3-4a09.pdf>>. Acesso em 03/06/2020.

BRONOWSKI, Jacob. **A escalada do homem.** São Paulo: Martins e Fontes, 1992.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** - A idade da fábula (Histórias de deuses e heróis). Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.

BURLMAQUI, Jorge. Abstracção do espaço e do tempo. In: **A ordem**, edição 56. Rio de Janeiro, 1935.

CAMPBELL, J. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **Introdução à Obra poética de Jorge de Lima.** Rio de Janeiro: Getulio Costa, 1949.

CARPEAUX. **História da literatura ocidental.** Brasília: Senado Federal, 2008.

CAVALCANTI, Lauro (org.) **Quando o Brasil era moderno:** Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905 – 1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. O poeta trabalha: a engenharia noturna no Livro de Sonetos, de Jorge de Lima. UNINCOR: **Recorte** – Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura, v. 10, n. 1, 2013.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Orfismo e cristianismo na lírica final de Jorge de Lima. In: **Recorte** – Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura, v.7, n.1 (2010) ISSN 1807-8591. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/22>>.

CAVALCANTI, Povina. **Vida e obra de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

CEREJA, W. A Queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima. **Teresa**, n. 3, p. 97-125, 26 dez. 2002.

CERVELIN, Diego. **Uma poética do despedaçamento [uma invenção de Jorge de Lima]**. Tese (Doutorado em Literatura). UFSC: Florianópolis, 2016.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.

CÍCERO, Marco Túlio. **De Natura Deorum (On the Nature of the Gods)**. 45 a.C. Tradução para o inglês de Francis Brooks. Londres: Methuen, 1896. Disponível em: <<https://oll.libertyfund.org/titles/cicero-on-the-nature-of-the-gods>>.

CÍCERO, Marco Túlio. O sonho de Cipião (54 - 51 a.C.) Tradução de Juvino Alvez Maia Júnior. Florianópolis: **Revista Scientia Traductionis**, n.10, 2011. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=32856>>.

CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. Londres: Routledge, 2001.

COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e Anarquismo** “Bilhetes Surrealistas” de Le Libertaire. Rio de Janeiro: Imaginário, 1990.

COUTINHO, Afrânio. *Nota editorial*. In: LIMA, Jorge de. **Obra completa (org. de Afrânio Coutinho)**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

CRIVELLI, Jean-Claude. *Les vêtements liturgiques de l'Eglise*. In: **la revue Célébrer**. n° 269, 1996, p 4-7. Disponível em: <<https://liturgie.catholique.fr/accueil/espace-et-acteurs/art-de-celebrer/1849-les-vetements-liturgiques-eglise/>>.

CUSA, Nicolau de. **A douta ignorância**. Tradução, introdução e notas de João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DUPUIS, Jules François (Raoul Vaneigem). **História desenvolta do surrealismo**. Lisboa: Antígona, 1979.

EDUARDO CIRLOT, Juan. **Diccionario de símbolos**. Madrid: Ed. Ciudad Nueva, 1990.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino**. São Paulo: Martins Fontes, 1991

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EVANS, David. **Photomontage**. Grove Art Online, 2003. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000067233> Acesso em 07/06/2020

FABRIS, Annateresa Fabris (org.) **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. São Paulo: **Revista USP**, p. 143-151, 2002.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 2**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FER, Briony. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FERNANDES, Manuel Luís Bogalheiro Rocha. A Fotomontagem no Século XIX: da mecânica à narratologia. **Revista Rhetorikê**. No4. 37-76, maio de 2012. Disponível em: <<http://www.rhetorike.ubi.pt/04/pdf/Rhetorike-04-03-fernandes.pdf>>.

FERNANDES, P. I. B. Arte e revolução em Theodor Adorno e Herbert Marcuse. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, n. 13, p. 93-108, 11.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. Brasília: **Estudos de Literatura Contemporânea**, n. 33, 2009.

FICINO, Marsilio. **O Livro do Amor**. Tradução de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: UFRJ-PPGLC, 2017.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre o revival espiritual**. Campinas: Mercado de Letras, 2018.

GIANNINI, Fernanda Camargo. In: **Vestes sagradas: catálogo de exposição**. São Paulo: Arte Integrada, 2011.

GOODRICK-CLARKE, Nicholas. **The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany 1890-1935**. Londres: The Aquarian Press, 1985.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Lisboa: LTC, 2012.

GUÉRIN, Daniel. **O Anarquismo: da Doutrina a Ação**. Rio de Janeiro: Germinal, 1968.

HAAS, R. Raphael's School of Athens: A Theorem in a Painting? **Journal of Humanistic Mathematics**, Volume 2, n.2, p. 2-26, 2012.

HAUSER, Arnold. "A Era do Filme", in **História social da literatura e da arte**, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

HEINDEL, Max. **Conceito Rosacruz do Cosmos**. 1909.

HEINDEL, Max. **Simplified Scientific Astrology**. Oceanside: The Rosicrucian Fellowship, 1919.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. Tradução: Berilo Vargas, São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Três iniciados. **O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia**. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 2018.

JAMES, Jamie. **The Music of Spheres: music, science and the natural order of the universe**. New York: Grove Press, 1993.

JARDIM, Eduardo. **A Estética de Mário de Andrade**. In: FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre, Zouk, 2010.

JUNG, Carl Gustav et al. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do dogma da trindade**. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Tradução de Maria Luíza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1990.

KAKU, Michio. **Hiperespaço: Uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão**. Rocco, 2000.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. **Saturno y la melancolia**. Madrid: Alianza Editorial, 2004

KURTZ, Adriana Schryver. Holocausto judeu e estética nazista: Hitler e a arquitetura da destruição. **Comunicação & Política**, Rio de Janeiro, v. VI, n.2 e 3, p. 139-158, 1999.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Tempo: experiência e pensamento**. In: REVISTA USP, São Paulo, n.81, p. 6-17, março/maio 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13727>>.

LEPETIT, Patrick. **The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies**. Inner Traditions, 2014.

LIMA, Jorge de. A Mystica e a Poesia. In: **A Ordem**, setembro de 1935, p.233, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/367729/4461>>.

LIMA, Jorge de. **Anúnciação e encontro de Mira-Celi**. Prefácio de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico**. Fotomontagens. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010.

LIMA, Jorge de. **Obra completa** (org. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

LIMA, Jorge de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LIMA, Maria Tereza de. **Entrevista Dona Tereza Jorge de Lima (FILHA DO ESCRITOR)**. (37m46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=adNkdRjda00>>.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã - Surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LYOTARD, Jean-Francois. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 1986.

MAHÍQUES, Rafael García. Aby Warburg y la imagen astrológica: Los inicios de la Iconología. **Universitat Jaume I**: Millars. Espai i Història n. 19, 1996.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade (vol. 1)**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

MATANGRANO, B.; ILLOUZ, J. N. Entrevista sobre o Simbolismo e o Decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. **Non Plus**, v. 5, n. 10, p. 273-279, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130956/127432>>. Acesso em: 03/06/2020.

MENDES, Murilo. *Notas e comentarios aos poemas de Ismael Nery*. In: **A ordem**, edição 56. Rio de Janeiro, 1935.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico**. Fotomontagens. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 36-37.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. Coleção Críticas Poéticas. São Paulo: EDUSP, 1996.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Água, sorpo e luz - Alquimia do batismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. **Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MORAIS, Rosana de. **O essencialismo na história de Ismael Nery**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). UNESP, São Paulo: 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151253>>.

MUCCI, Latuf Isaias. Androginia In: **E-Dicionário de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/androginia/>>.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NAZARIO, Luiz. **Quadro Histórico do Surrealismo**. In: GUINSBURG, J.; LEINER, S. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth**. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ORWELL, George. **Homenagem à Catalunha**. Tradução: Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Tradução de Olinda Braga de Souza. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PASSOS, Raul. **A rosa do oculto, a cruz do revelado: evidências esotéricas na obra de Claude Debussy**. Disponível em: <https://www.academia.edu/38814037>

PAULINO, Ana Maria. **O poeta insólito**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1987.

PIO XII, Papa. **Sempiternus Rex**. Roma, 1951. Disponível em: http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091951_sempiternus-rex-christus.pdf. Acesso em: 03/06/2020

PLATÃO. **Diálogos Vol. VIII Parmênides** - Filebo. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará, 1974.

PLATÃO. **O banquete**, c.380 a.C. Versão eletrônica. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2003. Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf.

POMINI, Igor Pasquini. **Guerra civil e autogestão: A Revolução Espanhola**. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/estadoepoder/7sneq/docs/025.pdf>.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **A propriedade é um roubo**. Seleção e notas de Daniel Guérin; tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 2014.

READ, Herbert. **Arte e alienação: o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

READ, Herbert. **História da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ROCHAMONTE, Catarina. **Perspectivas para uma rearticulação entre filosofia e espiritualidade: mística e intuição em Bergson**. Tese (Doutorado em Filosofia) UFSCAR, São Carlos: 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8421/TeseCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

RODRIGUES, Edgar. **História do Movimento Anarquista no Brasil**. Piracicaba: Ateneu Diego Gimenez, 2010.

RODRIGUES, Simone. "Jorge de Lima, Fotomontagista". In: **A Pintura em Pânico: fotomontagens Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

SACCHETTIN, Priscila. **A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima**. Tese (Doutorado em História da Arte) Unicamp, Campinas: 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331878>>. Acesso em: 03/06/2020.

SALE-HARRISON, Leonard. **Judgment Seat of Christ**. New York: Hepzibah house, Sale-Harisson Publications, 1938.

SECCHIN, Antônio Carlos. Jorge de Lima: a clausura do divino. Rio de Janeiro: **Revista do CESP**, v. 31, n. 45, 2011.

SEIXAS, Miguel Metelo de. Os ornamentos exteriores na heráldica eclesiástica como representação da hierarquia da igreja católica. **Lusíada**. História. Lisboa. II Serie, n.1 (2004).

SILVA, Rosana Rodrigues da. Tempo e Eternidade: A poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, Volume 3 (2003) – 119-136. ISSN 1678-2054. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol3/vol3_te.pdf>.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

THAYER, Joseph Henry. **Greek-English Lexicon of the New Testament**. Associated Publishers & Authors, 1889.

VAGET, Hans Rudolf. **The political ramifications of Hitler's cult of Wagner**. Hamburg University Press, 2003.

VALE, Renilda Santos do. **Memória da fé: a coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia**. Dissertação (Mestrado em Museologia) UFBA: Salvador, 2016.

VALMIKI. **Ramayana**. Tradução de Eleonora Meier, 2015.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

VELLOSO, Mônica P. *A Ordem: uma revista de doutrina política e cultura católica*. In: **A igreja na república**. Brasília: UnB, 1978.

VELOSO, Ataíde Jose Mescolin. As Musas de Jorge de Lima. Rio de Janeiro: **Revista Augustus**, v. 14, n. 28, 2009. Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/rev_augustus_ed28_temalivre08.pdf>.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. **Uma brecha para o surrealismo:** percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande – Escritos, esboços e conferências.** Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WERNECK, Marisa Martins Furquim. **Henri Michaux, estrangeiro absoluto.** Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12371.pdf>>. Acesso em 19 de abril de 2019.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. Rio de Janeiro: **Caderno de Psicanálise**, CPRJ, v. 34, n. 27, 2012. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v34n27/a13.pdf>>.

WOODFIN, Warren T. **The Embodied Icon:** Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium. Oxford University Press, 2012.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil.** A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.