

Notas sobre aspectos místicos e simbólicos nas fotomontagens de Jorge de Lima

Lorena Machado Macêdo Oliveira¹

 0000-0001-5764-9327

Luciane Viana Barros Páscoa²

 0000-0001-7751-0189

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4691

Resumo

Em 1943, o poeta alagoano Jorge de Lima (1883-1953) publicou o livro de fotomontagens *A pintura em pânico*. As 41 composições que integram o livro possuem elementos que se relacionam com o Surrealismo em sentidos estético e conceitual. Uma das relações que pode ser estabelecida é dada pela observação de certos elementos de temáticas místicas. O texto propõe a apresentação de questões pontuais desta relação que foram investigadas e analisadas anteriormente.

Palavras-chave: Misticismo. Fotomontagem. Jorge de Lima. Iconologia.

¹ Mestre em Letras e Artes (PPGLA-UEA/FAPEAM).

² Doutora em História Cultural (PPGLA-UEA).

Nota de apresentação

O que pretendemos enfatizar é a presença de elementos, relacionados à temáticas místicas, nas fotomontagens de Jorge de Lima. Importa esclarecer que por volta dos anos 30 do século passado, o poeta integrou a “tríade de poetas místicos”, juntamente com Murilo Mendes (1901-1975) e Ismael Nery (1900-1934). Agrupamento esse, naturalmente uma classificação da crítica, que se deveu ao teor “hermético” que as obras deles passaram a expressar, principalmente a partir da morte de Ismael Nery. Ao que tudo indica, Jorge de Lima e Ismael Nery não chegaram a conviver diretamente, entretanto, a íntima amizade de ambos com Murilo Mendes propiciou a incomum relação entre os artistas. Em 1935, ano seguinte à morte de Nery, Lima e Mendes publicaram *Tempo e Eternidade*, e dedicaram a obra “a Ismael Nery, na eternidade”. Tal publicação simboliza a instauração da temática transcendente na obra de Jorge de Lima, o que não significa dizer, que anteriormente, sua poesia estivesse alheia a esse campo, uma vez que é possível rastrear uma influência profundamente cristã desde os seus primeiros *Alexandrinos*.

Consideramos que as fotomontagens, compostas no final da década de 30 e publicadas em 1943, possuem elementos que se relacionam com conceitos místicos, esotéricos, astrológicos ou ocultistas. Não admitimos, porém, que tais elementos foram necessariamente empregados de modo consciente, mas que a força simbólica que neles residem podem ser observadas, ou não, nas composições através de diferentes abordagens. No caso da análise desenvolvida da dissertação, optamos pelo método iconológico de Erwin Panofsky (1892-1968), o que nos permitiu um maior aprofundamento em temáticas que já nos interessavam enquanto pesquisadoras e historiadoras da arte. Neste sentido é que percebemos, também, a pertinência de nossa comunicação no XV Encontro de História da Arte – O valor da arte em disputa, uma vez que o evento propôs, dentre outras, a discussão acerca das disputas, interpretações e ressignificações que perpassam os “objetos artísticos, frutos do trabalho intelectual e/ou mecânico de artistas, artesãos ou de outros meios de produção automatizados, imbuídos de valor simbólico”³.

Contexto

Durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, o mundo ocidental, vivenciou um fenômeno de revivalismo espiritual. Tal fenômeno levou alguns artistas de vanguarda a

³ XV Encontro de História da Arte da UNICAMP - O valor da arte em disputa: mercado e instâncias de legitimação na História da Arte. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/inscricoes>. Acessado em: 03 jul. 2022.

estabelecerem um objetivo de desenvolvimento (ou despertar) de um novo homem, capaz de solucionar aquela crise espiritual ocasionada pelo cientificismo, pelo materialismo e pela “morte de Deus”. Segundo Flores⁴, o que ocorre quando há um *revival* é uma “atitude para com o passado”, ligada ao pensamento histórico. Diferentemente, porém, 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”⁵. 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.⁶

O *revival* espiritual que ocorreu nas primeiras décadas do século XX, e que emergiu como resposta ao suposto vazio anímico experimentado pela cultura moderna, obteve grande alcance na arte. Isso porque o *revival* tender a se manifestar como um fenômeno religioso, e a expressão artística, naturalmente, volta-se constantemente àquelas concepções míticas e religiosas acerca da humanidade e do cosmos.⁷ O revivalismo moderno, do Séc. XX foi inspirado por circunstâncias e aspectos bem específicas, que foram: 1) as obras dos místicos de séculos passados; 2) interpretações da bíblia, exploração das doutrinas das religiões orientais, da cabala, do ocultismo e do esoterismo; 3) as culturas africanas, pré-colombianas e oceânicas; 4) o cristianismo medieval e primitivo; 5) a teosofia e a antroposofia.⁸ Em meio à tal constatação, importa observar que entendemos o misticismo, em Jorge de Lima, como uma tendência que acompanhou o poeta desde a infância e que sempre permeou sua obra, entretanto, admitimos que foi a partir de *Tempo e Eternidade* (1935) que ocorreu a manifestação efetiva do chamado “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*

⁴ FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre o revival espiritual*. Campinas: Mercado de Letras, 2018.

⁵ Ibidem, p. 16.

⁶ ARGAN, 2010 apud FLORES, op.cit., p. 16.

⁷ Ibidem, p. 16-17.

⁸ FLORES, op.cit., p. 17.

(1943), de modo que esta obra é capaz de amalgamar símbolos litúrgicos, astrológicos, ocultos, esotéricos, alquímicos e, portanto, místicos. Assim entendemos, através do método iconológico, que o 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 supostamente estava a trilhar.

As análises iconológicas das fotomontagens foram empreendidas, portanto, levando em consideração – entre outros elementos particulares, tais como uma autobiografia, poemas, e outros dados documentais e históricos – as matérias e conceitos retomados pelo *revival*. É bem verdade que o exercício de pensar sobre o gesto do historiador da arte, proposto pelo XV EHA, fez com que percebêssemos, neste momento de revisitação da dissertação, que muitos dos nossos caminhos e acepções particulares enquanto pesquisadoras, encontram-se propagados através das análises. Entendemos que tal entrosamento é algo intrínseco ao nosso fazer, visto que precisamos lidar tanto com dados documentais e históricos, quanto com a nossa própria sensibilidade e visões de mundo. Assim, apresentamos então, um pequeno trecho de uma das análises constantes na dissertação, precisamente a que foi feita a partir da fotomontagem *E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)* [Figura 1].

E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)

E as primeiras fecundações (contra todas as ordens) é o dístico que acompanha a terceira fotomontagem de *A pintura em pânico*. 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 alusão⁹. 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 figuras¹⁰. 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

⁹ SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em História da Arte) Unicamp, Campinas: 2018, p. 63.

¹⁰ Ibidem.

propósito, a mutilação em Jorge de Lima¹¹ parece estar relacionada ao papel do Cristo como “Reconstituídor”¹², encarregado de operar uma “restauração dos corpos” que parece simbolizar a restituição de algo perdido. No poema *Os mutilados*¹³ 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 o poema e 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* [Figura 2] de Leonardo da Vinci.

¹¹ Especialmente a partir de *O Anjo* (1934) e *Tempo e Eternidade* (1935).

¹² CERVELIN, Diego. **Uma poética do despedaçamento** [uma invenção de Jorge de Lima]. Tese (Doutorado em Literatura). UFSC: Florianópolis, 2016, p.18.

¹³ LIMA, Jorge de. **Obra completa** (org. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 392.

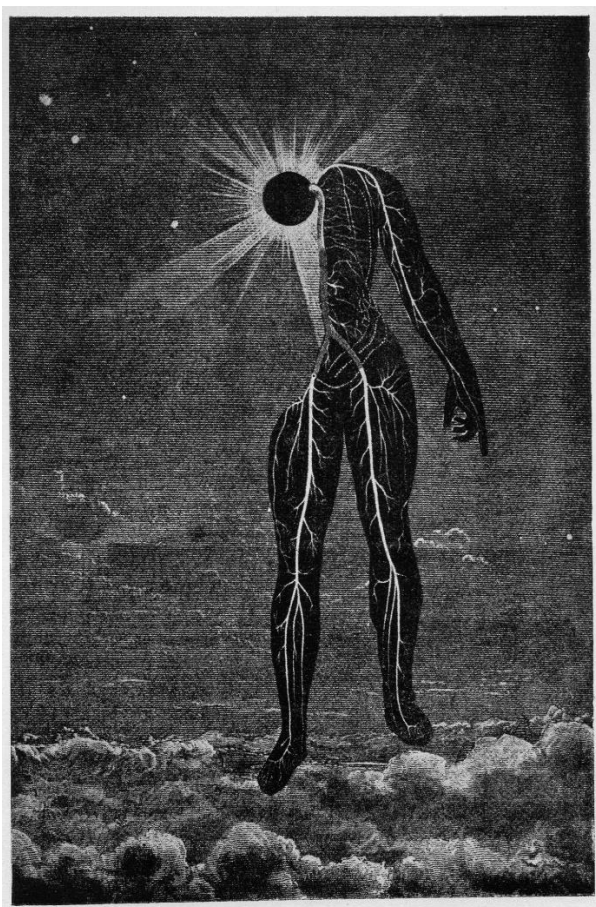


Figura 1:
Jorge de Lima. **E as primeiras fecundações (contra todas as ordens)**, 1943. *In: A pintura em pânico*, 1943.



Figura 2:
Leonardo da Vinci. **São João Batista**, 1513.
Óleo sobre madeira, 69 cm x 57 cm,
Museu do Louvre, Paris.

Observe-se, porém, que a 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”¹⁴. 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 animal¹⁵, 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* [Figura 3], 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 baixo¹⁶, o que se relaciona, evidentemente, aos pensamentos dos dois filósofos¹⁷, mas também ao princípio hermético citado acima, uma vez que é bastante óbvio que Rafael era conhecedor da *Teologia Platônica*¹⁸ de Marsílio Ficino. Um último exemplo para o qual se chama atenção está na magnífica *Última Ceia* [Figura 4] de Salvador Dalí, 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 Misticismo Nuclear, na qual ele buscou justamente a integração entre suas referências¹⁹, o Cristianismo e a Física Moderna.

¹⁴ Segundo princípio Hermético tal como disposto no *O Caibalion*, 1978, p. 21.

¹⁵ 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/>.

¹⁶ 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.

¹⁷ “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.

¹⁸ Publicada em 1482.

¹⁹ Velázquez, Goya, El Greco, Furero, Leonardo da Vinci e Michelângelo.



Figura 3:
Rafael Sanzio. **Escola de Atenas**, 1509-1511. Afresco,
Palácio Apostólico, Vaticano.



Figura 6.
Salvador Dalí. **A última ceia**, 1955. Oléo sobre tela, 2,67 m x 1,67 m,
Galeria Nacional de Arte, Washington.

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 tanto, 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*²⁰. 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 Yogis²¹ 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 espiralado que energiza a medula espinhal, que é por onde corre *Sushumna*²². *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,

²⁰ *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.

²¹ 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, p. 185, adverte que estes não devem ser confundidos com os iogues contemporâneos.

²² Ibid., p. 10.

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 inorgânica²³ 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 Tânttricos ocorre de igual modo no coração.

(...)

Faz-se necessário interromper aqui a transcrição da análise, devido ao espaço. Acreditamos, entretanto, que foi possível demonstrar os caminhos por onde foram desenvolvidas as análises iconológicas que evidenciam os aspectos místicos e simbólicos percebidos nas fotomontagens de Jorge de Lima. Importa esclarecer que o objetivo das análises não se aproxima de uma tentativa de desvendar os segredos das composições, mas, pelo contrário, propõe uma interpretação particular, dentre as tantas leituras possíveis. Admitimos que ao recorrermos ao método de Panofsky, corremos o risco de uma aproximação um tanto perigosa, capaz de evidenciar significações muito particulares da obra, ou constantes projeções, porém, entendemos que isso é natural enquanto se opera na História da Arte. Entendemos, aliás, que os modos particulares de se fazer História da Arte também encontram, em diversos momentos, campos de disputas que mais se assemelham a abismos, onde os métodos e ferramentas escolhidos por um ou outro pesquisador tornam-se alvos de ataques por motivos muitas vezes impertinentes. Momento propício para, novamente, saudar o evento e as discussões propostas, urgentemente necessárias.

Referências Bibliográficas

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.

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

²³ Ibid., p.35.

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

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

INICIADOS, Três. **O Caibalion**: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia. São Paulo: Pensamento, 2018.

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

OLIVEIRA, Lorena Machado Macêdo. **Simbologia e misticismo nas fotomontagens de Jorge Lima (1943)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SACCHETTIN, Priscila. **A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima**. Tese (Doutorado em História da Arte) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331878>. Acesso em: 28/02/2022.

The Louvre Has Restored "St. John the Baptist" | Smart News | Smithsonian Magazine. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-louvre-has-restored-st-john-baptist-180961037>. Acesso em: 28/02/2022