

INVENÇÃO DE ORFEU, COLAGEM POÉTICA E ONIRISMO EM JORGE DE LIMA¹

*[INVENÇÃO DE ORFEU, POETIC
COLLAGE AND ONIRISM IN JORGE
DE LIMA]*

LUCIANO MARCOS DIAS CAVALCANTI

Doutor em Teoria e História Literária pelo IEL/Unicamp; professor do Mestrado em Letras da Universidade do Vale do Rio Verde – UNINCOR, Três Corações, Minas Gerais, Brasil

[barov@terra.com.br]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Este texto pretende examinar o recurso da montagem e do onirismo, procedimentos estéticos provenientes do surrealismo, utilizados por Jorge de Lima na confecção de suas fotomontagens e em *Invenção de Orfeu*.

PALAVRAS-CHAVE

Montagem; Surrealismo; *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima.

ABSTRACT

This text aims at examining the resource of the poetical assembly and the onirism, aesthetic procedures from the Surrealism, used by Jorge de Lima in the confection of its collage and Invenção de Orfeu.

KEYWORDS

Assembly; Surrealism; Invenção de Orfeu; Jorge de Lima

Jorge de Lima é um poeta reconhecidamente múltiplo, praticou vários gêneros em sua atividade literária: poesia, romance e crítica literária. Além de sua atividade literária, também foi médico, vereador da Câmara do antigo Distrito Federal e professor de Literatura Brasileira na Universidade do Brasil. Somam-se a estas as suas atividades de pintor, escultor e operador de fotomontagens; uma faceta de grande importância, pois está intrinsecamente ligada a uma das técnicas fundamentais de sua obra poética final: a montagem e/ou colagem, procedimento artístico que o levou ao terreno da fantasia, do sonho e do insólito.

Em um processo análogo ao da colagem surrealista, no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de *fotomontagem*. O seu livro *Pintura em Pânico*, publicado em 1943 e prefaciado por Murilo Mendes, produziu grande interesse em alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e do próprio Murilo Mendes. O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, p. 9).

Murilo Mendes caracterizou o processo da feitura da fotomontagem como desforra contra a restrição e a ordem, também o associando à infância.

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo. Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à

idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo ao folhearem um álbum de família. (MENDES, 1987, p. 12).

Portanto, a construção da fotomontagem está associada à combinação de elementos escolhidos pelo poeta e não apenas à eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o fotomontagista tem em suas mãos uma técnica de forte criação imagética, a partir da união de elementos muitas vezes simples que, por causa de sua combinação, tornam-se inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estarmos em contato com uma imagem nova.

Otto Maria Carpeaux, em introdução à *Obra Poética* de Jorge de Lima, organizada por ele, disse que, quando “as palavras já não pareciam capazes de exprimir tudo aquilo que o poeta [Jorge de Lima] pretendeu dizer, recorreu ao recurso da fotomontagem” (CARPEAUX, 1949, p. VII). Acrescenta-se a essa perspectiva outra, a de Murilo Mendes, que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente. Para o poeta mineiro, as fotomontagens de Jorge de Lima representam “imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.” (MENDES, 1987, p. 12).

O uso da fotomontagem feito por Jorge de Lima o associa ao Surrealismo, perspectiva estética que também lhe fornece uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia: o onirismo. É visível no poeta a influência de significativos artistas surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, suas arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional com seus relógios maleáveis) e, como apontou Murilo Mendes, de *A Mulher de Cem Cabeças*, motivadora das montagens, e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação do mundo onírico na obra limiana.

É importante lembrar que as fotomontagens de *A pintura em Pânico*, publicadas em 1943, foram, em grande parte, compostas três ou quatro anos antes. Isso quer dizer que foram realizadas em plena *Segunda Guerra Mundial*. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso o início das crises depressi-

vas pelas quais o poeta passara no final dos anos 30. Não é difícil perceber essas intensas perturbações por que passam o poeta e o mundo nas várias fotomontagens do livro, assim como em algumas de suas legendas: “a paz das famílias”, “as coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”, “pois sempre desejávamos a paz, a paz dentro de um saturno diário”, “será revelado o final dos tempos”, “o anunciador da catástrofe” etc.

A presença do surrealismo, com seu pressuposto básico da repulsa ao realismo positivista, que, para Breton, significava um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável, empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos, é perfeitamente visível tanto nas fotomontagens quanto na lírica final de Jorge de Lima. Para se afastarem do “reino da lógica”, que nos governa através do racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para estes, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade.

O momento histórico pelo qual passa a poesia no Brasil também é visível na poesia de Jorge de Lima. Nos anos 40, há no país um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebido até mesmo na poesia de João Cabral de Melo Neto, que compôs o seu livro *Pedra do Sono e Considerações do Poeta Dormindo*. É nessa década que Jorge de Lima publica o seu livro de fotomontagens *Pintura em Pânico* (1943) e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, também de 1943, e o *Livro de Sonetos* (1948).

Será em *Invenção de Orfeu* (1952) que o poeta utilizará plenamente do recurso da montagem e do onirismo para elaboração de sua poesia. É exemplar a estância XXIII do Canto primeiro, em que o poeta apresenta a forma que pretende dar ao seu poema.

Ó dilatada criatura,
ó sonda perenemente,
porém falo do meu ser
todo poros, todo antenas,
informe poema biforme,
espesso, áspero, conjunto,

negando a vida linear,
herói de mãos amarradas
a galeras afundadas,
vate de ouvidos atados
aos caramujos e aos cais,
às luas semigastadas,
mãos raiadas de mil dedos,
ó sentidos simultâneos,
boca rasgada nos aços,
trombeta de carne e sangue,
arco de cordas, arco-íris,
respiração ventaniada,
gongo dos braços em cruz,
centopéia do Senhor,
amora plura sangrada,
cacho de faces nascendo,
unidade da Trindade,
coral de voz e do mar,
repetida anunciação,
febre de ilha, mas benigna,
ressurreição entre as águias,
mas em fim um céu sem dias,
unidade da Trindade,
esboço-me em ti meu poema,
maleita diante do mar,
febre de ilha, calor, frio,
dentes rangidos em seco,
mão tremendo no papel,
geografia, geografia,
mas nos barcos e nas velas,
unidade da Trindade. (LIMA, 1958, p. 645)

O poeta é caracterizado como uma espécie de explorador, capacitado por sua dimensão e seus sentidos, das entranhas profundas do ser. Esse poeta está amalgamado à própria forma do poema que juntos se caracterizam de maneira problemática, pois ambos não têm uma forma determinada: “biforme”, “espesso”, “áspero”, “conjunto”, negando “a vida linear”, com “as mãos amarradas” e os “ouvidos atados”, suas mãos têm “mil dedos” e seus sentidos são “simultâneos”. Essa multiplicidade de elementos

caracterizadores do poema parece demonstrar que o projeto poético de Jorge de Lima se dá a partir de uma busca utópica, na medida em que concentra uma enormidade de coisas e tenta abarcar, através da pluralidade de elementos e de formas poéticas, um imenso emaranhado da vida e da cultura ocidental. Toda essa massa seria o material que o poeta utilizaria para elaborar seu poema.

Em síntese, notamos que o poema é feito em estado febril, num ritmo acelerado que parece abarcar um emaranhado de significações metafóricas e simbólicas, apresentando-se como uma espécie de síntese de quase todo *Invenção de Orfeu*, numa série de temas ou de situações que alude sempre ao seu caráter metalinguístico. Um poema que busca sua unidade durante a febre certamente não propõe uma organização no sentido cartesiano do termo; poderíamos dizer que é uma espécie de ordem na desordem. Sem lema em uma vida desconexa, o poeta em estado de febre habita um mundo entre o sono e a insônia, onde as coisas se misturam e se metamorfoseiam. Esse estado febril é que possibilita a construção do poema/ilha, e é por isso que esse estado é tão benigno.

À multiplicidade do poeta se junta a diversidade de elementos, um “mosaico de memórias”, tal qual uma colagem surrealista. Dessa forma, o poeta não consegue ver sua imagem refletida no espelho quebrado, multiplicado em vários pedaços onde é possível apenas, através desses fragmentos, montar um mosaico de imagens dispersas no tempo; numa “exumação” desse ser fragmentado subverte-se o tempo cronológico e a matéria, e o poeta se vê, mesmo que numa espécie de totalidade fragmentada, entre o presente passado e o futuro. Em termos metalinguísticos, isso mostra que o projeto poético de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* é construído através de uma concepção semelhante à que caracteriza o “herói” do poema: múltiplo, fragmentado. Assim vemos nos fragmentos da estância XIV do Canto Segundo.

Mosaico de memórias nele nado,
comendo peixes e recordações,
encerrando em cubículos de espelhos
em que meu rosto não se vê, mas os
dos passados e os dos presentes rostos,
que emergiram de baixo, do subsolo,

da mor comunidade, borra viva,
sol soterrado pelas cordilheiras
em que temores e ódios são iguais.

(...)

Chegamo-no. Perjura exumação:
esse dorso de mármore perfeito,
esses pés, essas mãos antecedentes,
essa fusão de joelhos e de ventres,
esse corpo tão belo e tão confuso;
subvertimento antigo da matéria,
sutileza das formas misturadas
como se misturassem agonias,
coisas presentes com futuras coisas. (LIMA, 1958, p. 698)

Esse caráter múltiplo do poema também aponta para o desejo do poeta de alcançar uma forma que contenha o “universo inteiro”. Essa situação nos remete ao desejo utópico do poeta de criar o Livro único e total, anseio também de outros escritores modernos, como são exemplares os casos de Mallarmé, de Borges, de Joyce etc... Esse Livro total conteria qualquer conteúdo e imbricaria uma rede de relações, permitindo a “navegação” em todas as direções como uma espécie de nostalgia da totalidade perdida. Para Jorge de Lima, o modelo do Livro total é o texto sagrado (bíblico e mítico), representando uma tentativa de resgate do verbo equivalente ao “escrito” por Deus no momento da gênese do mundo. Desse modo, a “obra total” se assemelharia à “obra aberta”, já que esta produziria o(s) seu(s) sentido(s) no próprio ato de sua leitura. Assim, a estrutura da obra se formaria por um conjunto de linhas de força que orientaria as possíveis direções de sua leitura, e sua unidade se daria de forma flexível, não obedecendo apenas a uma direção rígida de sentido.

A cada passo que adentramos no poema, aproximamo-nos mais da concepção do poeta como um ser especial que possui o dom da revelação. A linguagem poética é resultado de um processo de misturas e experiências alquímicas executadas pelo poeta-mago-profeta².

² É interessante notar que a designação do poeta arcaico como *Vates*, o inspirado por Deus – que cria pelo estado de transe ou em possessão – se assemelha muito à apresentada por Jorge de Lima em seu poema. De acordo com Huizinga, “estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, *Shair*, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparado com o sangue de Kuasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho,

Na estância III do Canto Quarto, podemos observar um soneto exemplar para caracterizar a construção do poema através da técnica da colagem surrealista, em que a aproximação de elementos opostos e díspares converge para formação de elementos fora do padrão mimético e realista do mundo. Assim demonstram as figuras do “fagote inúmero” (o que também caracteriza a multiplicidade de vozes no poema) e das “teclas submarinas”, “os sons encachoeirados estrugindo” (sugestão da fluência verbal) e os “delfins com rosto humano”. Numa sucessão de imagens, que intercambiam diversos seres e diversos reinos da natureza, efetuam-se mutações extraordinárias, renovando a linguagem e deixando-a mais livre, trazendo mais mobilidade ao poema, que, por consequência, traz também mais obscuridade. Isso é demonstrado pela presença do “insano”, de um lugar que não é possível ser localizado (“desse mar que nos mapas não se vê,”), aproximando-se do significado etimológico da palavra “utopia” (“não-lugar”) – e pela situação do homem – “ave” que se encontra perdida.

Qual um fagote inúmero a ave aquática
com uma ostreira de teclas submarinas,
os sons encachoeirados estrugindo
pelos goles das águas empoladas

conclamando os delfins de rosto humano,
cabeleiras de polvos e de fúrias,
com um severo clangor, uma lamúria,
um apelo profundo, tão insano

desse mar que nos mapas não se vê,
abrasado de raios e ardentias,
devorado por duendes que eram seus,

e voz tão rubra de cains oriunda;
que as águas se enrugavam e a ave ia
ia perder-se nos confins do mundo. (LIMA, 1958, p. 728)

Na estância XXIV do mesmo Canto, o poeta mostra uma espécie de visão ou alucinação quando escreve ou, biograficamente, quando está doen-

do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o *Vates*. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas.” (HUIZINGA, 2005, p. 135).

te. Ele se diz insano³ por causa da febre, mas é neste momento de possessão alucinante que o poema nasce. O delírio pode ser considerado, assim, sua fonte de criação, não bastando a ele apenas o componente lógico e/ou o manejo verbal. O que se impõe no poema é a ideia de que é necessário o dom (vindo do delírio) concedido por Deus ou pelas Musas para a concepção do poema. Toda a ambientação é voltada para um mundo absurdo ou mesmo mitológico, onde habitam harpas e harpias, estas caracterizadas como seres monstruosos (originalmente, são descritas com corpo de ave e cabeça de mulher, com garras acirradas e com atitudes permanentemente agressivas, dedicadas a hostilizar os mortais). No poema, a harpia aparece redefinida com faces em forma de “lentas dalias” e misturada à harpa, (instrumento musical) associando-se à poesia dos primórdios e sugerindo uma metamorfose desses dois seres em outro ser insólito. Tudo isso é misturado, metaforicamente, à insânia do poeta, que não tem os pés no chão. Como uma colagem, esses versos mostram a junção de elementos desconexos, cuja aproximação nos causa um imediato estranhamento, proporcionado justamente por essa união singular que influencia um elemento pelo outro. Esse poema revela-nos ainda o estado alucinatório e íntimo do poeta em criação, como aponta a sua última estrofe.

Eram harpas com asas as harpias
que vinham logo desferir seus ais,
As suas faces eram lentas dalias,
as suas unhas cordas retiniam.

E elas tangiam suas harpas tristes,
as belas brancas agitavam,
iam e vinham em seus próprios giros,
e em torno de seus cantos adejavam.

Minha cabeça voava sobre as asas
e esses ais e esses giros repetia,
repetia e essas dalias respirava.

Insânia: era em mim próprio que eu cantava,

³ Em *Invenção de Orfeu*, há vários momentos em que o poeta é assemelhado ao louco. De acordo com Curtius “A teoria da ‘loucura do poeta’ baseia-se no pensamento profundo da inspiração numinosa da poesia – ideia que reaparece de tempos em tempos, por assim dizer, como saber esotérico da origem divina da poesia.” (CURTIUS, 1996, p. 576).

e era em mim próprio que eu gemia,
aquelas vozes todas que se harpiam. (LIMA, 1958, p. 753)

No Canto Sétimo da estância III, o ambiente do poema é visivelmente surrealista, como demonstra a presença de “sóis duplos” e do “barco bêbado” de Rimbaud. A direção tomada pelo poema-navio dá-se através do desejo e do sonho e não segue nenhuma direção pré-determinada. Sua viagem segue mesmo sem bússola e sem mapa (como “O barco bêbado”). É a multiplicidade e a incoerência que o poeta deseja captar em seu poema. Desse modo, a paisagem representada no poema é dessemelhante ao real e se desenha com “sóis duplos”, assim como sugere também o neologismo “oniforme”, soma do onírico à forma do poema, ou seja, uma forma poética que privilegia o sonho para a sua constituição. Soma-se a isso a imagem metonímica e noturna dos “olhos que me espiam,/entrados seres e outros vindos das/antepostas e salas, da grei prévia.”.

Cintilações, sóis duplos, ó grandezas,
meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,
que meus mares não sei nem minhas bússolas.
Sou o velho pai dos verbos que me negam,
- rei Lear nesse planeta, desterrado,
de astrolábio canhoto e venda cega,
nos ocasos espelhos, e os azougues
do sangue destronado. Flutuando.
Como julgar? Não há balança em paz.
O jogo é um dom dos anjos informados
que eu sou antes de mim. Ó solilóquio.

Secretos numes, causas, entidades,
mãos vigilantes, vinde e dispersai-me,
pelas fontes da vida e da expressão;
que eu aspiro captar esses espelhos,
incoerentes espelhos oniformes,
indagado das trevas e das luzes.
Emergem deles olhos que me espiam,
entrados seres e outros vindos das
antepostas e salas, da grei prévia.
Vosso apólogo antigo me noviça
vosso apresto me ofusca em circo irado. (LIMA, 1958, p. 792).

No Canto X da estância VII, em termos metalinguísticos, o poeta nos mostra como foi feito o seu poema, por meio de um amontoado de coisas, das quais se destacam as situações biográficas e históricas, as relações com a tradição literária e, principalmente, por meio do seu delírio lírico em busca da utopia (“do começo das coisas precursoras?”).

Ó suma biografia desse livros
traspassados de traças e de lepras,
cujas línguas gretadas de delírios
descrevem as visões de suas febres.

Que se dirá de mais dessa mensagem?
Da essência em seu pedúnculo amoroso?
Dessa presença, desse ofício nado
do começo das eras precursoras?

Adeus! Quem diz adeus? Quem se despede?
Quem se anuncia para após o fogo?
Ó mortos replantai as vossas setas:
no outro lado das pontas nascem flores. (LIMA, 1958, p. 884).

Como vimos, a expressão onírica está presente na poética de Jorge de Lima de maneira privilegiada. Essa expressão pode ser notada na associação à estética surrealista a partir dos seus diversos desdobramentos: a utilização da colagem, a metáfora construída por meio de associações de elementos díspares, a utilização mesma do sonho como elemento que propicia o impulso poético, quando a expressão onírica ganha um sentido mais profundo e corresponde à própria concepção do “fazer poético”, quando se associa ao fato de que a linguagem dos sonhos revela o desejo do poeta de reencontrar o paraíso perdido – o tempo original em que a palavra primordial está situada. Como Orfeu, despedaçado após o ataque das *Menades*, Jorge de Lima constrói seu poema através de fragmentos líricos, míticos, oníricos, históricos, biográficos, metafísicos, religiosos. Em busca de uma harmonia mítica, quer transformar o caos presente em um cosmos futuro, perspectiva esta que encerra todo o poema.

Um poema longo como *Invenção de Orfeu* primeiramente chama a atenção pelo modo como é organizado todo o seu material. Recorre à poé-

tica clássica; cria uma “biografia épico-lírica”, no sentido de tentar interpretar as dores íntimas e coletivas; em dez cantos, distribuídos por temas, subtemas e motivos, num verdadeiro rio metafórico, combinam-se formas poéticas múltiplas, mundos particular e místico. Formalmente, o poema utiliza-se da montagem, da superposição de diferentes moldes poéticos, do soneto, do decassílabo, do alexandrino clássico, da redondilha popular e das sextinas trovadorescas. Essa mistura de elementos muitas vezes díspares e misteriosos de *Invenção de Orfeu* causa no leitor estranhamento e desconforto, em consequência da obscuridade imposta ao poema por tais elementos amalgamados.

A multiplicidade de componentes formais ou de conteúdo constituintes do poema atesta o seu caráter fragmentário. Os seus dez Cantos são compostos por uma série de poemas curtos que podem sobreviver por eles mesmos separados de seu conjunto, característica que aponta para a dificuldade de se encontrar em *Invenção de Orfeu* uma unidade claramente visível.

Não é fácil perceber a ordenação do poema, uma imensa massa de linguagem, de imagens e de ideias que não está submetida a uma lógica de conceitos, mas a uma lógica da imaginação. Toda essa multiplicidade também guarda uma unidade, mais ou menos misteriosa, mesmo que seja a unidade do fragmento, do recomeço, do fluxo, que também tem sua retórica específica. É isso que *Invenção de Orfeu* parece nos oferecer, um projeto poético que contrapõe a falta de sequência narrativa à de unidade compositiva, a estrutura preconcebida à inspiração poética, a ausência de sentido à busca pela totalidade.

Invenção de Orfeu apresenta-se como um texto poético que está sempre em tensão e que sugere variadas leituras. Como já é corrente na fortuna crítica do poema, é inútil procurar um princípio no poema para assim seguir seu desenvolvimento. Talvez seja mesmo por essa condição intrínseca do poema (um recomeço constante e/ou o eterno retorno) que o leitor tem a sensação de uma excessiva repetição. Nesse sentido, rompe-se em *Invenção de Orfeu* uma sequência narrativa (no intuito mesmo de desfazer essa estruturação narrativa clássica – como escreveu Jorge de Lima, “nem tudo é épico e oitava-rima.”), em intensos lances líricos o poeta aspira, através do épico-redimensionado, conjugar a expressão do

poema curto com a abrangência do poema longo, concentrando em seu poema o fragmentário, o excesso de imagens, o metalinguismo, o onírico, a memória, etc. Pautando-se numa espécie de tensão entre extensão e concentração, desdobramento e intensidade, improvisação e articulação, Jorge de Lima quebra a linearidade do poema e contraria a forma tradicional do enquadramento épico.

A única edição de *A Pintura em Pânico*, de duzentos e cinquenta exemplares, constam quarenta e uma fotomontagens acompanhadas de legendas que estabelecem um diálogo do verbal com o visual formando uma unidade complexa, fragmentada e misteriosa. Situação que se agrava com a não numeração das páginas, sem estabelecer um roteiro prévio para o “leitor”, o que sugere a liberdade total para sua apreciação e também aponta para uma unidade que está mais no plano subjetivo do que numa arquitetura preconcebida. Subvertendo qualquer possibilidade de interpretação unívoca, circunstância que provoca o pânico nomeado em seu título, causado principalmente pela combinação de elementos fotográficos díspares. Situação que, no parecer de Ana Maria Paulino, nos deixa frente a uma questão problemática: “Diante dos muitos caminhos que atraem a análise [do livro] surgirão sempre interrogações, muitas vezes sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada sequência, compor uma narrativa surrealista” (PAULINO, 1987, p. 48).

Como as fotomontagens, *Invenção de Orfeu* não se apresenta como uma narrativa linear. Nesse sentido, tanto as fotomontagens quanto o poema apresentam-se como obras que permitem múltiplas possibilidades interpretativas. Trata-se de “narrativas” simbólicas e míticas, em que o seu observador encontra imagens que fogem à representação prosaica e que subvertem o tempo e o espaço ordinário. Desse modo, os procedimentos técnicos utilizados para criação das fotomontagens limianas podem ser considerados um recurso antecipador da sua futura montagem poética, uma busca de criar uma imagem nova e original, como se fosse vista pela primeira vez.

Referências

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

CARPEAUX, Otto Maria. *Organização e Introdução a Obra Poética - Jorge de Lima*. Editora Getúlio Costa: Rio de Janeiro, 1949.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA Jorge de. *Obra Completa* (Organização de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: Paulino, Ana Maria (Org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAULINO, Ana Maria (Org.). Introdução. In: *O Poeta Insólito – fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

RIMBAUD, Jean-Arthur. *O Barco Bêbado*. Tradução de Pedro José Leal. Lisboa: Hiena, 1995.

