



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUIZ FELIPE VERÇOSA DA SILVA

**SEMIOSE E INTERSEMIOSE EM A *PINTURA EM PÂNICO*,
DE JORGE DE LIMA**

Recife
2023

LUIZ FELIPE VERÇOSA DA SILVA

**SEMIOSE E INTERSEMIOSE EM A *PINTURA EM PÂNICO*,
DE JORGE DE LIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez.

Recife
2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S586s Silva, Luiz Felipe Verçosa da
Semiose e Intersemiose em *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima /
Luiz Felipe Verçosa da Silva. – Recife, 2023.
80f.: il.

Sob orientação de Darío de Jesús Gómez Sánchez.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2023.

Inclui referências.

1. Semiose e Intersemiose. 2. Poesia Visual. 3. Jorge de Lima.
4. *A pintura em pânico*. I. Gómez Sánchez, Darío de Jesús (Orientação).
II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023-30)

LUIZ FELIPE VERÇOSA DA SILVA

**SEMIOSE E INTERSEMIOSE EM *A PINTURA EM PÂNICO*,
DE JORGE DE LIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em: 28/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas Brito (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Dedico este trabalho à memória das quase 700 mil vítimas de COVID-19 no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi talhada com dor e lágrimas.

Em 2021, num dos piores momentos da nossa história, alternei as telas das salas de aulas remotas no PPGL/UFPE, aos noticiários sobre a pandemia de COVID-19.

Não foi fácil atravessar aquele momento.

Não foi fácil suportar o negacionismo.

Não foi fácil ver a vida, sendo asfixiada pela morte.

Resisti.

Sobrevivi.

Sou grato:

A Deus, pela existência;

A minha família, pela subsistência;

Ao meu orientador, prof. Darío Sánchez, pela humanidade no trato com a minha pesquisa;

À prof. Amanda Freitas, que desde a graduação, nunca deixou de acreditar em mim;

Ao prof. Marcus Salgado, pelo olhar sensível que teve com o meu trabalho;

Ao amigo Alexsandro Alves, pelas leituras do meu texto;

À Wemilly Ferro, minha companheira, por todo o apoio dado;

À Alice Barbosa, Betânia Rocha e Genecleide Dias, pelo carinho de sempre;

E aos amigos Claudemir Calixto, Marlon Silva e Antonio Oliveira, pelas partilhas e afetos.

“O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização”. (MENDES, 2010, p. 37).

RESUMO

A presente dissertação visa refletir sobre os processos de significação que ocorrem em ***A pintura em pânico***, livro de poemas visuais produzido pelo poeta e artista plástico alagoano Jorge de Lima e publicado em 1943. Com esta pesquisa, desejamos rastrear o lastro dos fenômenos semiológicos emanados na tecitura estética da obra, que em nossa perspectiva, é gerado pelas retomadas semióticas que o autor estabelece com os planos de conteúdo e expressão do surrealismo e na relação intersemiótica produzidas entre as colagens de Jorge de Lima com os versos de Murilo Mendes em seu livro, ***A poesia em pânico***, de 1937. Além dos pontos destacados, pretendemos trazer um novo olhar sobre a concepção gráfica da obra limiana, que, em nossos resultados, se aproxima mais da técnica da colagem e da estrutura da Poesia Visual, do que ao recurso da fotomontagem. Para subsidiar e estimular as nossas discussões, teremos como base o trabalho de Pietroforte (2006, 2021), Jakobson (1970), Paulino (1995), Rodrigues (2010), Silva (2006), entre outros.

Palavras-chave: Semiose e Intersemiose; Poesia Visual; Jorge de Lima.

ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the processes of meaning that occur in ***A pintura em pânico***, a book of visual poems produced by the poet and artist Jorge de Lima from Alagoas and published in 1943. With this research, we want to trace the ballast of semiological phenomena emanating from the fabric aesthetics of the work, which in our perspective, is generated by semiotic retakes that the author establishes with the plans of content and expression of surrealism and in the intersemiotics relationship produced between the collages of Jorge de Lima with the verses of Murilo Mendes in his book, ***A poesia em pânico***, 1937. In addition to highlighted points, we intend to bring a new look at the graphic conception of the work of limiana, which, in our results, is closer to the collage technique and the structure of Visual Poetry, than to the photomontage resource. To support and encourage our discussions, we will base ourselves on the work of Pietroforte (2006, 2021), Jakobson (1970), Paulino (1995), Rodrigues (2010), Silva (2006), among others.

Keywords: Semiosis and Intersemiosis; Visual Poetry; Jorge de Lima.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Pierrot.....	14
Figura 2 –	Capa original de A pintura em pânico.....	19
Figura 3 –	Museu Jorge de Lima, União dos Palmares–AL.....	20
Figura 4 –	Casa Jorge de Lima, Maceió–AL.....	21
Figura 5 –	Os Trinta Valérios.....	25
Figura 6 –	Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues.....	29
Figura 7 –	Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues.....	29
Figura 8 –	Pássaros e Flores.....	35
Figura 9 –	Sem título.....	36
Figura 10 –	Sem título.....	36
Figura 11 –	Colagem do livro Une Semaine de Bonté.....	37
Figura 12 –	Colagem: Crime ou milagre: um homem completo.....	38
Figura 13 –	Capa do livro-catálogo.....	39
Figura 14 –	O anunciador de catástrofes.....	44
Figura 15 –	A poesia abandona à ciência a sua própria sorte.....	46
Figura 16 –	O criminoso lega sua impressão digital.....	47
Figura 17 –	A invenção da polícia.....	48
Figura 18 –	A poesia de uns depende da asfixia de outros.....	49
Figura 19 –	Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só...	58
Figura 20 –	Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só...	58
Figura 21 –	O julgamento do tempo.....	60
Figura 22 –	O julgamento do tempo.....	60
Figura 23 –	A poesia em pânico.....	64
Figura 24 –	Capa do livro: A poesia em pânico.....	64
Figura 25 –	Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas...	66
Figura 26 –	O anunciador de catástrofes.....	68
Figura 27 –	Eis o cálice do fel.....	71
Figura 28 –	Povoadores de ar.....	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O LIMIAR.....	13
2.1	<i>O criador.....</i>	<i>13</i>
2.2	<i>A criação.....</i>	<i>18</i>
2.3	<i>Os instrumentos da criação: a técnica da colagem.....</i>	<i>23</i>
2.4	<i>A estética da criação: marcas do Surrealismo em A pintura em pânico.....</i>	<i>31</i>
3	OS LIAMES DE LIMA: AS TRAVESSIAS SEMIÓTICAS- INTERSEMIÓTICAS DE A PINTURA EM PÂNICO.....	41
3.1	<i>A semiose.....</i>	<i>41</i>
3.2	<i>A semiose de A pintura em pânico</i>	<i>43</i>
3.3	<i>A intersemiose.....</i>	<i>51</i>
3.4	<i>A intersemiose imanente de A pintura em pânico.....</i>	<i>56</i>
3.5	<i>A intersemiose emanente de A pintura em pânico.....</i>	<i>61</i>
4	CONCLUSÃO.....	75
	REFERÊNCIAS.....	77

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação de Mestrado pretende analisar a obra ***A pintura em pânico***, publicada em 1943 pelo escritor e artista plástico alagoano Jorge de Lima, a partir de uma perspectiva de intersecção das linguagens verbais e não verbais, ou seja, nas formas como a palavra se semiotifica e se modifica em contato com a imagem, e vice-versa.

Nosso intuito, com este trabalho, é interpretar o signo poético limiano e as suas reverberações extraverbais. Para este fim, partiremos dos estudos da Semiótica e da Intersemiose para guiar as nossas discussões. As pesquisas de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte (2006, 2021) e Roman Jakobson (1970), em especial, serão substanciais para embasar as nossas hipóteses, visto que as suas contribuições teóricas enriquecem a perspectiva de que a Semiótica, mais do que a semiologia peirceana, amplia o pensamento sobre o universo sógnico e as suas potenciais incursões interartes.

Esta pesquisa será dividida em dois capítulos. O primeiro, mais expositivo, fará um percurso bibliográfico sobre a história de Jorge Lima e de sua obra, ***A pintura em pânico***, tida como pioneira no ramo das artes híbridas no Brasil e na América. Discorreremos, também, sobre os diálogos estabelecidos com o livro supracitado e a estética surrealista, pois entendemos que, dentro do panorama de nossos estudos, estas ligações dialógicas são uma chave de compreensão da poética limiana.

Como base teórica para este capítulo, recorreremos aos estudos realizados por Ana Maria Paulino (1995) a respeito das ligações entre palavra e imagem na obra de Jorge de Lima, ao livro de José Nivaldo de Farias (2003), que desenvolveu um trabalho sobre a presença do Surrealismo na produção do artista alagoano; a um dos artigos de Annateresa Fabris (2008), que reflete a concepção gráfica das imagens limianas e à pesquisa de Simone Rodrigues, curadora da exposição realizada, em 2010, com os originais de ***A pintura em pânico***.

Ainda no corrente capítulo, traremos algumas considerações acerca do fenômeno da colagem, pois consideramos que enquanto recurso de expressão visual, essa técnica é relevante para se pensar o processo de criação artística de Lima no livro em estudo. Visto que a colagem, que em síntese é a reacomodação de figuras incompatíveis, pressupõe, em nossa perspectiva, a uma leitura que explica a escolha do pânico e da estética surrealista como elementos norteadores das temáticas limianas presentes em ***A pintura em pânico***, como o medo, o terror, o caos e a melancolia. Os textos de Sérgio Lima (1984), Gladys Neves da Silva (2005), Sergei Eisenstein (2002) e Jorge Bacelar (2001) nos ajudaram, também, nesta travessia.

Já no segundo capítulo, agora de cunho teórico, buscaremos detectar as incursões (semióticas/intersemióticas) feitas por Jorge de Lima na produção de sua obra. Recorrendo à fortuna crítica existente, apresentaremos os principais conceitos que atravessarão as nossas pesquisas, sendo eles as diferenças que marcam Semiose, Intersemiose e Intertextualidade. Aqui, nos valeremos do trabalho de Julia Kristeva (2005), Leyla Perrone-Moisés (1990) e Giuliano Tosin (2005). Além dos já mencionados Pietroforte (2006, 2021) e Jakobson (1970).

Feito este percurso, observaremos como é construída a semiótica das imagens de ***A pintura em pânico*** e como elas dialogam, tanto com o Surrealismo, já mencionado anteriormente, tanto com alguns versos, agora de modo intersemiótico, de ***A poesia em pânico***, publicada em 1937 pelo escritor mineiro Murilo Mendes. Desta maneira, desejamos, com estas paridades, rastrear o fio dialógico que liga a concepção estética do trabalho poético-visual de Lima.

Portanto, com esta dissertação, esperamos identificar alguns procedimentos multimodais existentes em ***A pintura em pânico***, analisando como o elo semiótico com a estética surrealista e intersemiótico com a poesia de Mendes, ajudaram Lima a erguer os alicerces de sua obra.

2 O LIMIAR

2.1 O criador

De personalidade calma e escrita turbulenta, a existência de Jorge de Lima (1893-1953) foi um paradoxo. Conservador, o alagoano viveu e escreveu em uma época de transição ao modernismo. Religioso e apegado à moral e aos bons costumes, não bebia, não fumava e não se inseria dentro do arquétipo de uma artista boêmio. Teve uma vida curta, apesar de uma produção artística vasta. Suas obras percorrem desde a métrica parnasiana ao verso livre e a experimentação visual, caracterizando a sua escrita como aquela que busca desordenar a linguagem e extrair novos sentidos.

Em sua trajetória, Lima se mostrou versátil e atento a quase todas as formas de se fazer arte. Inquieto, transitou pelos campos da escrita e das artes visuais. Como escritor, deixou produções nos gêneros da Poesia e do Romance, como o épico ***A Invenção de Orfeu*** (1953) e o romance ***Calunga*** (1935). Davi Arrigucci, no prefácio do livro ***O Engenheiro Noturno: a Lírica final de Jorge de Lima***, de Fábio de Souza Andrade, afirma que:

Jorge de Lima, enquanto escritor, rumou para muitos lados: o parnasiano da juventude; o modernista que canta sua terra, a poesia negra ou a religiosidade popular; o poeta que redescobre, com Murilo Mendes, a poesia em Cristo e na inspiração bíblica; o ficcionista da denúncia social e da impregnação surrealista. Acabou, porém, por adensar-se na progressiva interiorização, buscando o essencial pela imagem. (ARRIGUCCI, 1997, p. 13).

Já como artista plástico, Lima se enveredou pela pintura cubista/dadaísta e pela colagem de vertente surrealista, presente em ***A pintura em pânico*** (1943), obra escolhida para intermediar a nossa dissertação. Em reportagem concedida a uma revista do Rio de Janeiro, em 1943, Lima destacou o porquê se inclinou às Artes Visuais:

Escrevi sempre o que desejei escrever, e se hoje me dedico a outras tentativas de arte, não é porque ache bonito ser romancista ou pintor, mas porque estas necessidades de vidência se impuseram dentro de mim, chegando a constituir

uma condição essencial de minha vida total, verdadeira, absoluta. (LIMA, 2008, p. 35).

Figura 1 – Pierrot.



Fonte: Jorge de Lima (1944).

Camaleônico, consideramos que o trabalho artístico de Jorge de Lima não pode ser classificado. Alguns teóricos, como Bueno (2008), afirma que a trajetória do poeta se divide em quatro fases, são elas: o neoparnasianismo, muito influenciado por Olavo Bilac e presente em seu livro de estreia **XIV Alexandrinos** (1914); o modernismo, fase mais regional e folclórica do autor, vista, especialmente, em **Essa Negra Fulô** (1928); o catolicismo fervoroso, sentido em **Tempo e Eternidade** (1935), obra que fora produzida em parceria com Murilo Mendes e que rendeu aos autores a alcunha de poetas católicos, segundo define Alfredo Bosi (2006), e a última fase, classificado por Bueno (2008) como surrealista e manifestada em obras como **Anunciação e encontro de Mira-Celi** (1943) e a própria **A pintura em pânico**, também de 1943.

Estas classificações feitas por Bueno (2008) são muito importantes para o mapeamento bibliográfico da obra de Jorge de Lima, entretanto, também há

pesquisadores, e nos inserimos aqui, que tendem a considerar a produção, seja poética e pictórica de Lima, como inclassificável, pois mescla e condensa diferentes estilos e formas em sua linguagem.

Um destes pesquisadores é o professor Daniel Glaydson Ribeiro, do Instituto Federal do Piauí, *Campus Cocal*, que defendeu tese de doutoramento, em 2016, na USP, sobre a poética limiana e considera o artista alagoano como “o modernista mais inclassificável da Literatura Brasileira”.¹ Isso se aplica, em particular, a sua última fase, que oscila entre o já mencionado surrealismo, o catolicismo, o barroquismo e, também, à veia poética modernista, que em *Invenção de Orfeu* (1953), seu último e mais celebrado livro, tem seu ponto alto de culminação, pois unirá todas essas faces e facetas limianas.

Para Marco Lucchesi, no documentário: *A pintura em pânico*², dirigido por Simone Rodrigues, em 2010, Lima foi um poeta universal, pois se comunicou com todos sem deixar de se comunicar com seu lugar e com as suas origens. Concordamos com Lucchesi. De fato, a produção de Lima é universal, pois é marcada pela diversidade, pela expressão e pela defesa de uma cultura, de um sentimento popular e das agruras que reprimem o eu e refletem o seu inconsciente coletivo. Todas as vozes da sociedade estão ali, ressignificadas e transmitidas no verbal, no não verbal ou na interseção dos dois, como em *A pintura em pânico*.

Na reportagem: *Jorge de Lima visto por Jorge de Lima*, publicada no Jornal *Leitura*, em 1943, e reproduzida por Bueno, em 2008, o alagoano conta um pouco da sua história, fala sobre as marcas da sua escrita e destaca que:

Há quem me acuse de não compreender a missão social do escritor, nos dias de hoje, em que as forças da opressão pretendem sufocar a liberdade e os direitos humanos. Há nisto outro engano. Meus poemas, o romance *Calunga*, *A túnica inconsútil*, finalmente toda a minha obra literária, é social, porque nela eu falo do homem, de sua presença no mundo, de suas lutas e

¹ Fala extraída do documentário: *Das colagens ao fanzine: inspirações desde A pintura em pânico de Jorge de Lima até Camões & outr@s*. Disponível em: <https://youtu.be/KVusSwO-4ts>.

² Link do documentário: <https://youtu.be/vHORQmVOgrM>.

sofrimentos, de suas inquietações e de seus desejos.
(BUENO, 2008, p. 36).

Essa missão social também se refletiu na história pessoal do autor. Jorge de Lima teve uma atuação profissional que foi marcada pela luta em prol da sociedade e em defesa do estado democrático de direito. Ele foi médico e político por duas ocasiões: entre 1919-1922, como Deputado Estadual por Alagoas, e em 1935, no Rio de Janeiro, como Vereador e Presidente da Câmara de Vereadores.

Em Alagoas, seu mandato foi marcado por muitas perseguições e atentados de morte, justamente por conta de suas pautas progressistas na Assembleia Legislativa do Estado. Isso fez com Lima renunciasse em 1922 e se mudasse para o Rio de Janeiro, em 1931, como destaca Paulino:

Perseguições políticas, reveses na carreira profissional e o atentado à bala, motivado por ciúme, que sofre por parte de Rodolfo Lins, na Rua do Comércio, em pleno centro de Maceió, são motivos que o impelem a deixar a cidade. (PAULINO, 1995, p. 149)³.

Já em terras cariocas, não existem muitas informações sobre o mandato político de Lima. O que se sabe é que ele voltou a exercer a medicina e montou um consultório-ateliê no **Edifício Amarelinho**, na Cinelândia. Lá, assim como na capital alagoana, alternava o ofício de médico e político com o de artista e atendia, gratuitamente, pessoas em condição de vulnerabilidade, como destaca o professor Douglas Apratto Tenório, em capítulo dedicado à trajetória política de Jorge de Lima no livro: **Memórias Legislativas**, organizado pela Assembleia Legislativa de Alagoas, em 2020, com o objetivo de catalogar a identidade política e cultural da sociedade alagoana e daqueles que a representaram através dos tempos:

Médico, que atende do governador à gente mais humilde, tem grande participação, em 1918, na campanha de salvamento de vidas humanas, por ocasião da terrível epidemia de “influenza”,

³ Na verdade, o atentado contra Jorge de Lima aconteceu na porta do antigo **Liceu Alagoano**, que à época ficava na **Rua do Livramento**, no Centro de Maceió, e não na **Rua do Comércio**, como aponta o texto de Paulino (1995). Acreditamos que essa confusão geográfica se deu por conta da localização dos endereços, que têm cerca de 400 metros de proximidade.

a famigerada gripe espanhola, que fez milhares de vítimas. Ele próprio, por conta de sua intensa atividade médica, é acometido da doença, mas sobrevive. (TENÓRIO, 2020, p. 42).

Como se nota, às suas inclinações profissionais e incursões artísticas, revelam a visão de um homem preocupado com a sua sociedade e de um autor à frente do seu tempo, que não se limitou a apenas um campo de experimentação da linguagem. Por essa razão, a obra de Lima se mostra uma fonte inesgotável de conhecimento, pois como estamos percebendo, o autor quis experimentar outras linguagens e extrair delas novos significados. Otto Maria Carpeaux reitera este argumento e enfatiza o poder viral da produção limiana:

Se pode afirmar que as múltiplas atividades artísticas de Jorge de Lima correspondem a uma qualidade característica de sua poesia: a de alargar-se em círculos concêntricos cada vez mais amplos. (CARPEAUX, 1949, p. 10).

Como artista visual, Lima quis buscar novas sensações poéticas, como destaca em outro trecho de uma entrevista, desta vez concedida ao **Jornal O Cruzeiro**, em 1938. Segue a transcrição feita por Amadeu Amaral Jr:

— Vocês vejam: cada fotografia dessas vale um poema, não vale? Pois é a intenção de Max Ernst. Com diversos elementos que isolados nada significam, produzir um conjunto que tem o dom de provocar uma sensação poética. [...] Max Ernst já reuniu suas fotografias em mais de um livro, todos de sucesso. Um desses livros se chama *Lafemme 100 tête* [...] Ernst e seus seguidores chamam isso de gravuras surrealistas — prossegue o poeta. Eu fiz fotografias com uma direção lírica e romântica. Como faço isso? Ora, muito simplesmente: pego uma porção de objetos, de coisas, de idéias, uma revista, um jornal, um a escultura, elementos que isolados não têm a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema. (AMARAL, 1938, p. 12).

Esta citação tem dois elementos muito importantes para a sustentação de nossa pesquisa. O primeiro elemento comprova a influência direta do trabalho surrealista de Ernst à obra de Lima. Já o segundo, perpassa diretamente aquilo que vamos desenvolver posteriormente neste trabalho: a

compreensão das colagens do livro em estudo como poemas visuais, pois quando Lima explica o processo de criação da obra e destaca que: “*Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema*”, isso reafirma a hipótese de que há, na estrutura da obra, elementos que vão além das composições da colagem e se aproximam da expressão da poesia visual.

Desta maneira, podemos considerar que a sua poesia está carregada de visualidade e, por sua vez, as suas imagens estão infestadas de poesia, seja em suas descrições ou na simbologia de suas temáticas. Isto posto, falaremos, agora, de ***A pintura em pânico***, primeira e única experimentação pictórica/poética feita pelo artista alagoano.

2.2 A criação

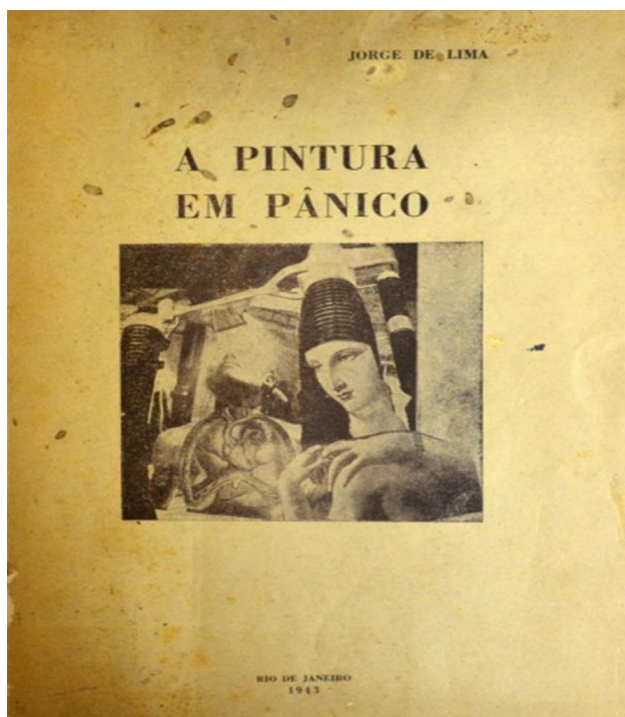
A pintura em pânico reúne, originalmente, cerca de 52 poemas visuais, todos em preto e branco. Seu título, de imediato, indica que a obra virá a ser associada à estética da pintura, ademais, não estamos diante de quadros ou telas. Sua estrutura é construída de recortes de fotografias, desenhos e gravuras, que, acompanhadas de títulos (que podem tanto ser compreendidos como legendas ou versos), unem o elemento verbal ao não verbal em uma sucessível produção de novos sentidos. Essa composição é conhecida como *collage*, conceito do qual iremos discorrer nas próximas linhas.

Por ora, nos interessa pensar em quais intenções motivaram Lima a inserir a palavra *pintura* entre o título de seu trabalho, que como destacamos, se distancia da técnica de aplicar pigmentos a uma superfície vazia. A hipótese mais pertinente que encontramos vem do trabalho de Pietroforte (2016), que concebe a pintura como linguagem, ou seja, como um sistema de signos e de significações.

Quando Pietroforte (2016) parte do princípio de que dentro dos processos de significação a linguagem pode adotar vários sinônimos, entre eles a poesia ou a pintura, ele provoca uma reflexão que nos faça enxergar a linguagem de forma mais ampla e mutável, em uma compreensão que vai ser

definida pelos movimentos que a linguagem vai realizar. Sendo assim, o que vai determinar o tipo de linguagem são os seus contextos de sua enunciação, que em ***A pintura em pânico*** se aproximará do conceito da poesia visual, pois estamos diante de um trabalho artístico híbrido, que tanto pode ser analisado por sua estrutura pictórica e/ou poética. Desta forma, cremos que Lima, talvez, quis provocar esta reflexão a nós, leitores, e levar-nos a pensar a arte como um organismo mutável.

Figura 2 – Capa original de A pintura em pânico.



Fonte: Jorge de Lima (1943).

Quanto ao livro em si, tematicamente, ele se propõe a descortinar o social e refletir os modos como a humanidade se formou e está caminhando. Nesse sentido, podemos presumir que a obra busca diagnosticar a sociedade a partir da visão comportamental e existencial de um sujeito-lírico atravessado de medo e pânico. Já no que se refere ao processo de criação de ***A pintura em pânico***, o que se sabe é que ele foi concebido entre os anos de 1930 à 1940 e teve, inicialmente, a parceria de Murilo Mendes, como destaca Rodrigues:

Essa experiência foi inicialmente compartilhada com Murilo Mendes, que em 1935 já havia dividido a autoria de *Tempo e Eternidade*, livro de poemas que os situou no polêmico grupo de artistas católicos. Do período em que exploraram juntos a técnica das colagens, nasceu a imagem intitulada *A Poesia em Pânico*, que foi capa do livro homônimo de Murilo, publicado em 1938. (RODRIGUES, 2010, p. 9).

Com cerca de 250 tiragens e nunca reeditado, o livro foi lançado, oficialmente e de forma independente, em 1943, no Rio de Janeiro, e é considerado como uma das obras mais raras da Arte Brasileira. Os poucos exemplares que ainda são encontrados pertencem a colecionadores e algumas instituições, como a **Fundação Casa de Rui Barbosa**, também no Rio de Janeiro.

Em nossa pesquisa de campo, descobrimos que, até hoje, em Alagoas, terra natal de Lima, não existem exemplares do original de ***A pintura em pânico*** nem no **Museu Jorge de Lima**, presente na cidade de União dos Palmares, onde o autor nasceu, nem na **Casa Jorge de Lima**, em Maceió, capital de Alagoas, local onde o artista viveu entre 1917 a 1929.

Figura 3 – Museu Jorge de Lima, União dos Palmares–AL



Fonte: Google Maps (2017).

Figura 4 – Casa Jorge de Lima, Maceió–AL



Fonte: Ipatrimônio. Disponível em:

<http://www.ipatrimonio.org/maceio-casa-jorge-de-lima/#!/map=38329&loc=-9.666669128540558,-35.7697194814682,17>. Acesso em: 07 mar 2023.

Como se pode ver, *A pintura em pânico* foi uma publicação restrita a um pequeno número de pessoas. Essa informação pode soar como estranha para os historiadores da Literatura Brasileira, sendo que no ano de publicação do livro, 1943, Jorge de Lima já havia conquistado projeção nacional com sua arte. Então, quais razões fizeram o livro não ter tanta repercussão em seu período? Há algumas suposições a respeito desse fato, mas elas não são conclusivas, em razão de serem escassos os registros da obra ou de resenhas, ensaios ou críticas feitas naquela época. Desse modo, nos valeremos, aqui, de intuições teóricas que possam respaldar as nossas hipóteses de pesquisa.

Umas dessas hipóteses vêm através dos estudos de RODRIGUES (2010, p. 10), ao apontar que: “a publicação dessas imagens causaram um misto de fascínio e escândalo junto ao público da época”, e destaca a crítica produzida por Tristão Ribas, no artigo *Fotomontagem de imoralidades*, publicado no jornal *A Notícia*, no Rio de Janeiro, em 23/06/1943. No texto, Ribas define o livro de Lima como “divertimentos pictóricos em estilo de

criança” e “exibição de maluquices”, além de dizer que o livro tem “simpatia pelo pornográfico” e que as colagens inspiram a “corrupção dos costumes e dos gostos” com suas “monstruosidades contra a beleza e contra a moral”.

É fundamental anotar que o Jornal carioca **A Notícia**, fundado em 1984 e extinto em 1997, era considerado um jornal de elite e apoiou o governo militar de Floriano Peixoto, entre 1891 a 1894. Decerto, podemos considerá-lo como um jornal de viés conservador, o que justifica a linha editorial adotada por seus colaboradores. Além disso, o próprio Lima foi um escritor conservador e católico. Então, para aquele espectro moralista da sociedade, foi um espanto ser apresentado a uma produção artística que é construída a partir de uma *persona* em caos verbal e que antagoniza a realidade conservadora da época ao apresentar uma visão caótica da existência.

Desse modo, o que veio a justificar a criação de uma obra que questiona, entre outras coisas, o moralismo social e religioso da primeira metade do século XX? Em nossa hipótese, Lima quis transgredir na linguagem o que em vida não conseguiu. Ou seja, ali, naquele espaço de criação, ele podia ser o que quisesse e dar vida aos enunciados da sua existência, sejam positivos ou negativos. Sendo assim, já podemos ter uma noção, a partir deste recorte historiográfico, do porquê que a obra de Lima não conseguiu alcançar repercussão, pois tocou em temas ainda tabus na sociedade brasileira da primeira metade do século XX, como a sexualidade e a moral religiosa.

Além destas questões morais, **A pintura em pânico** ousou unir a linguagem homérica⁴ com a estética moderna, em uma época de emancipação de uma veia artística nacional. Ou seja, inseriu temas neoclássicos e os misturou com uma linguagem vanguardista. Logo, também podemos considerá-la como um livro transgressor, o que, talvez, veio a ter influenciado em sua recepção negativa. Voltemos, então, a Rodrigues, que nos traz reflexões que possam sustentar essas impressões:

⁴ Queremos dizer, com isso, que Lima recorreu ao clássico para moldar o campo semântico de sua obra, pois é recorrente, em **A pintura em pânico**, a presença, por exemplo, de figuras mitológicas.

Enquanto na Europa a fotografia desempenhava um papel crucial na prática dos artistas modernos que questionavam e subvertiam os paradigmas das artes tradicionais, no Brasil, em função de certas discrepâncias características do nosso desenvolvimento cultural, a fotografia esteve ausente da Semana de 22 e do movimento de renovação que se propagou através da publicação de *Klaxon*, *Terra Roxa*, *Revista da Antropofagia*, etc. (RODRIGUES, 2010, p. 10).

Em função desse fato histórico, escolhemos esse livro como centro das nossas discussões, pois consideramos de suma relevância desenvolver uma pesquisa cujo objetivo é redescobrir essa obra de Lima e ampliar a sua fortuna crítica, especialmente por perceber que, infelizmente, uma grande parcela dos estudos feitos sobre a vida e obra do alagoano pouco se aprofundaram em investigar ***A pintura em pânico*** e essa faceta experimentalista de Lima.

Na maioria das referências bibliográficas consultadas nesta dissertação, como nos textos de Andrade (1997), Farias (2003) e Paulino (1995), principalmente, os textos não tratam especificamente de ***A pintura em pânico***. Nesses materiais, a obra é mencionada de maneira panorâmica nos baseamentos teóricos sobre a produção visual de Lima, o que é insuficiente para qualquer pesquisador que busque tentar compreender a importância dessa obra pioneira para a Literatura e as Artes Visuais. Mas, afinal, o que são colagens e como podemos enquadrar o livro de Jorge de Lima? Nas próximas páginas, apresentaremos a nossa compreensão.

2.3 Os instrumentos da criação: a técnica da colagem

O termo colagem diz respeito ao processo gráfico de recorte e reinserção de figuras pictóricas, que, necessariamente, não precisam pertencer ao mesmo campo estético. Ou seja, podem ser fotografias, pinturas, xilogravuras, etc. Quando à origem dessa técnica, Rodrigues comenta que:

As primeiras experiências com a técnica que ficou conhecida como “college” foram feitas por Picasso e Braque, que começaram a adicionar às pinturas fragmentos de materiais

impressos, simulacros de textura, etc., colando-os na superfície da tela. (RODRIGUES, 2010, p. 8).

Essa “college”, todavia, se limitava ao plano do recorte e não explorava as potencialidades do campo criativo das artes. Já o processo de *collage* de figuras, é o resultado da união de várias imagens (fotografias, pinturas, desenhos, gravuras, etc.) em uma superfície que almeja redimensionar ou dar novos significados àquelas figuras deslocadas de seus locais de representação.

Em outras palavras, queremos dizer que as colagens *(re)criam* imagens a partir da comunhão com outras, que mesmo se distanciando de seus campos visuais, se aproximam da intenção artística *(re)inventada* pelo autor, pois como aponta a professora Mara Caruso, em fala proferida na exposição ***Eletrografias e Gravuras Digitais***, de 2001: “a collage certamente é vista como imagem que visa não à acomodação, mas à perturbação e reacomodação de imagens.”

Ainda a respeito da técnica da montagem, Eisenstein (2002) a considera um processo orgânico onde fragmentos visuais vão se combinar e produzir uma nova linguagem. A partir dessa perspectiva, o recurso da montagem, a qual o teórico associa, também, à *collage*, se propõe a ser um espaço de encontro e recriação do signo a partir de seus significantes, que se unem ao *corpus* de expressão imagético das Artes Visuais e criam diferentes alternativas de percepção e compreensão do mesmo. Ainda nesta perspectiva, Fuão nos diz que:

Toda collage é o lugar de encontro das figuras que vagam à deriva no mar das imagens técnicas (fotografias, fotocópias, imagens impressas, cinema, vídeo, etc.), e é ela quem põe um relieve na riqueza dos encontros fortuitos ou deliberados, muito além das simples leis dos encontros linguísticos ou retóricos. A metáfora dos encontros tem a função de conectar fragmentos, figuras, espaços, tempo e culturas completamente diferentes. (FUÃO, 1999, p. 8).

Atualmente, com o advento da tecnologia, a técnica da *collage* têm ganhado destaque, sobretudo por sua inclinação surrealista e as suas

aproximações com as novas formas de expressão da contemporaneidade, como a cultura *high tech* e *cyberpunk*. Porém, no Brasil do século XX, as colagens não tiveram tanta repercussão no espaço artístico, e ao realizar a pesquisa de campo para esta dissertação, nos deparamos com uma escassez de materiais bibliográficos que se debruçaram sobre o assunto. A única referência encontrada diz respeito ao trabalho de Valério Vieira⁵, considerado o primeiro artista a utilizar a técnica da múltipla exposição, em 1901, com a fotografia: ***Os trinta Valérios***.

Figura 5 – Os Trinta Valérios.



Fonte: Valério Vieira (1901).

Vale destacar que a técnica da múltipla exposição não está ligada à colagem, mas sim, à fotografia, e consiste em capturar fragmentos fotográficos diferentes e inseri-los em outras imagens. Entretanto, por se tratar de uma proposta de invenção com a imagem, precisamos considerá-la em nossos

⁵ Valério Otaviano Rodrigues Vieira (Angra dos Reis RJ 1862 - São Paulo/SP 1941) foi um fotógrafo, compositor, instrumentista e pintor brasileiro.

embasamentos teóricos. Ademais, não conseguimos localizar, até o momento, registros de outros trabalhos perpassados por essas técnicas de criação ou reacomodação de resíduos gráficos produzidas no Brasil entre 1901, com Valério Vieira, e 1943, ano de publicação de ***A pintura em pânico***, de Jorge de Lima. Sendo assim, podemos considerar Lima como um dos pioneiros a produzir este tipo de material no Brasil, e quiçá, na América, visto que o autor alagoano, na mesma entrevista concedida a uma revista carioca, em 1943⁶, revelou que: “Dentro de poucos dias, sairá *A pintura em pânico*⁷, livro de fotomontagens, que, me parece, é a primeira tentativa nesse sentido, feita na América”. (LIMA, 2008, p. 36).

Vemos, nesse trecho da entrevista, que o próprio Lima define o seu trabalho como fotomontagem, assim como fez Mário de Andrade no artigo ***Fantasia de um poeta***, publicado no ***Suplemento em Rotogravura, nº 146, O Estado de São Paulo***, na 1ª quinzena de novembro de 1939. Entretanto, esse termo não é unânime entre os pesquisadores das Artes Visuais, devido ao fato de que esse conceito se refere mais ao objeto da fotografia, do que a criação a partir de materiais não estruturados⁸ ou resíduos gráficos. Segundo Silva:

O termo collage foi criado pelo próprio Max Ernst em 1918, diferenciando-se da colagem e resistindo até hoje, por neologismo, com várias denominações como fotomontagens, montagens, photocollages, assemblages, rollage e outras. (SILVA, 2005, p. 16).

Essa confusão se deu, também, por uma razão de proximidade fonética entre as palavras *collage*, do francês e *colagem*, do português, como aponta Sérgio Lima (1984). Por este ponto de vista, a denominação mais apropriada

⁶ Cf. In *Leitura*, Rio de Janeiro, março de 1943.

⁷ No texto original, extraído do livro: ***Jorge de Lima: Poesia Completa***, organizado por Alexei Bueno e publicado em 2008 pela Editora Nova Fronteira, houve um grave erro de digitação. Ao invés de ***A pintura em pânico***, os editores escreveram ***A poesia em pânico***, que remete ao livro escrito por Murilo Mendes. Por esta razão, decidimos transcrever a citação com a sua devida correção.

⁸ Ao nos referirmos a materiais não estruturados, estamos falando de recursos orgânicos ou artificiais que podem ser usados na criação de novos objetos de representação ou interação, que tanto podem ser obras de arte ou instrumentos de diversão.

seria a de *collage*, pois ela obedece mais a lógica da construção destas imagens de Jorge de Lima, que é estruturada através de resíduos gráficos e não, necessariamente, por recursos da fotografia. Mesmo assim, algo nos intriga: por que o termo fotomontagem se solidificou, especialmente, na fortuna crítica de Jorge de Lima, sem ao menos ter passado por problematizações a respeito de sua essência estética?

Como dissemos anteriormente, Mário de Andrade foi o primeiro crítico a associar o trabalho de Lima ao conceito de fotomontagem. Em nossa hipótese, consideramos que Andrade, talvez, concebeu esse conceito técnico à obra de Lima pela sequencialidade das imagens e a forma como elas se comunicavam umas com as outras. Isto é, por acompanhar uma de linha de representação temática, as imagens de ***A pintura em pânico*** não podem ser deslocadas umas das outras, pois elas funcionam como uma transmissão inconsciente de um ser em convulsão existencial. Diferente deste ponto de vista, mas confluindo na perspectiva de que as imagens de Lima são um campo volátil de interpretação, Gênese Andrade sugere que:

Como as páginas não estão numeradas, qualquer percurso é válido para sua leitura e pode estabelecer combinações diversas fazendo dialogar frases e imagens infinitamente. (ANDRADE, 2002, p. 89).

Logo, a definição de Mário de Andrade seria, a partir dessa interpretação, o movimento construído, mesmo que de forma não linear, destas imagens. Ainda segundo Sérgio Lima (1984), a *collage* simboliza a nova imagem e é atravessada pela poesia. E, ao correlacionar essa perspectiva ao processo criativo da obra de Jorge de Lima, acreditamos que essa definição é uma via válida para se pensar a estética das imagens do livro, que reutiliza elementos da fotografia, da pintura, da xilogravura e do desenho na concepção de uma nova linguagem poética.

Pignatari (1986), inclusive, toca no ponto que mencionamos acima ao refletir sobre a função das artes. Para ele, e partilhamos dessa ideia, uma nova linguagem poética é aquela que produz novos modelos de sensibilidade ao pensamento lógico (relacionado à palavra) e analógico (relacionado às

imagens, sons e cheiros). Assim, quanto mais inovadora for a linguagem, mais mecanismos de experimentação/compreensão serão gerados ao leitor.

Desta forma, preferimos conceituar o trabalho estético de ***A pintura em pânico*** como um *poema visual*, visto que Jorge de Lima parte de um anseio poético na construção de suas imagens. Embora saibamos que, na poesia visual, o verbal continua sendo preponderante, o que não acontece na *collage*. Porém, em Lima, há uma inversão: é o verbal que evoca o não verbal. Vejamos, então, o que Bacelar discorre sobre esse fenômeno multimodal que estamos investigando em ***A pintura em pânico***:

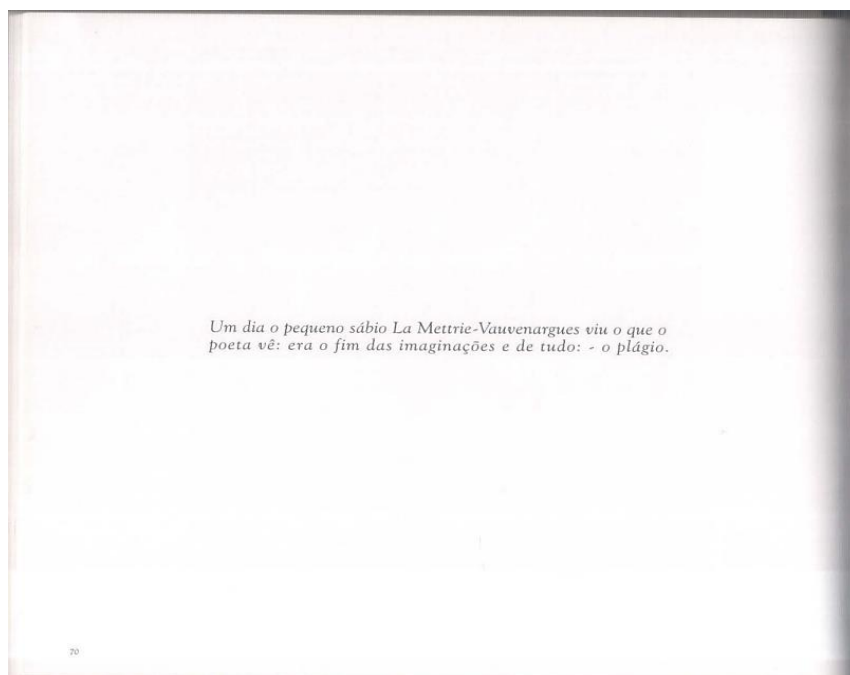
Na prática da poesia visual há que ter em consideração o relacionamento interdisciplinar com as outras formas de articulação da palavra e da imagem. Melo e Castro refere uma “rede intersemiótica [entre a produção verbal e não-verbal], como se de uma intrincada rede de traduções e equivalências se tratasse.”⁹ (BACELAR, 2001, p. 7).

Decerto, o conceito de *collage* dialoga com as problematizações aqui mensuradas, mas percebemos que o trabalho de Jorge de Lima é totalmente transcendental por propor um signo fundamentado na fusão com a linguagem verbal e não verbal. Desta maneira, estamos diante, não apenas de um livro fotomontagens, como usualmente se consolidou na fortuna crítica de Jorge de Lima, e sim, de uma obra de Poesia Visual, pois “a poesia visual resulta da intersecção entre a poesia e a experimentação visual”. (BACELAR, 2008, p. 1). O que, certamente, ocorre em ***A pintura em pânico***, pois as imagens são forjadas a partir do verbal e segue uma estrutura semântica que se amplifica no não verbal.

Sendo assim, os supostos títulos ou legendas antecedem a obra, o que nos faz pensar em versos que fazem parte do poema total. Ou seja, o poema de Lima é transmitido nessas imagens, tanto é que, no livro, os versos servem como uma espécie de chave que destranca os significantes das imagens, como podemos ver nesse exemplo que apresenta o *layout* estético da obra:

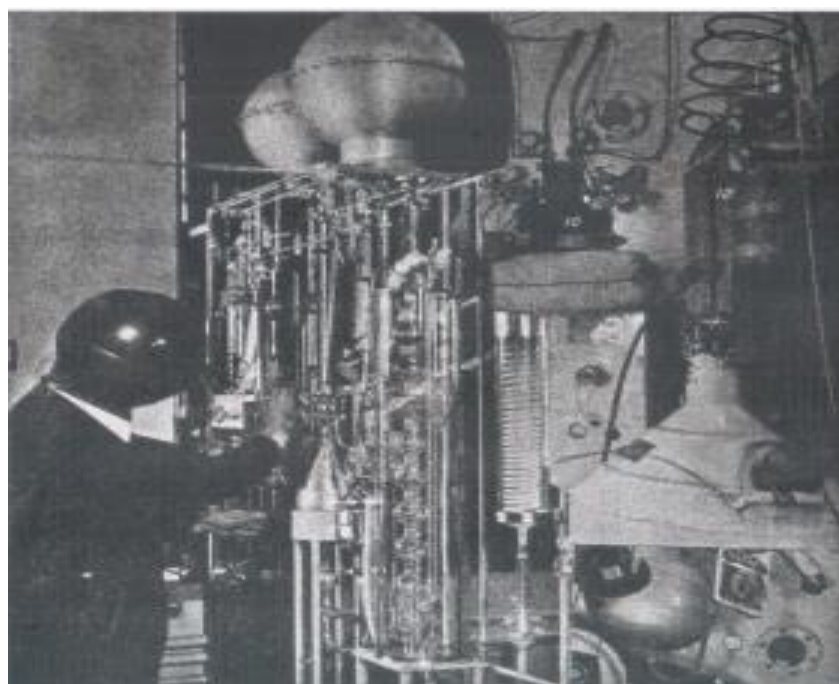
⁹ E. M. Melo e Castro, **Poética dos meios e arte high-tech**, Ed. Vega, Lisboa: 1988, p. 14.

Figura 6 – Verso: Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 70).

Figura 7 – Imagem: Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 71).

Por isso, nesta dissertação, a defenderemos como um poema visual, sendo a primeira e única experiência que interliga os dois mundos e as duas faces de Jorge de Lima. Pois de um lado está o poeta, com sua verve introspectiva e intranquila. Já do outro, está o artista plástico, com sua simbiose de representações. E em ***A pintura em pânico***, vemos o poeta-artista. Vemos, portanto, esses dois universos, que se chocam e criam uma outra realidade de comunicação poética. De acordo com Argañaraz:

(...) a poesia visual é poesia para ser vista... este tipo de poesia incorpora uma série de elementos (visuais) externos aos cânones da poesia tradicional e típicos das outras formas expressivas. Não se limita apenas ao verbal e, nesse sentido, representa uma extensão das possibilidades da poesia tradicional. Experiências de poesia visual em relações entre palavras e imagens em vários níveis e baseia seus resultados em um contexto único. Por isso, sua gramática (em sentido estrutural) não é exclusivamente verbal nem exclusivamente visual, mas sim intersemiótica (...). (ARGAÑARAZ, 1986, p. 28).

Diante dessa perspectiva, acreditamos que esse é o modelo usado por Lima na concepção de sua obra, que é justamente o de criar novas possibilidades de expressão, que tanto podem se fixar dentro de uma categoria específica ou no intercruzamento entre linguagens. Em ***A pintura em pânico***, temos observado que os elos semióticos-intersemióticos construídos por Lima subverte o espaço de significação e atingem novos níveis de experimentação, compreensão e recepção da arte. Fabris (2008) também reconhece essa transposição e explica que ela ocorre porque ao recriar, com o recurso da *collage*, o campo imagético da fotografia e da pintura, Jorge de Lima torna visível a unidade essencial do mundo, dos objetos e do sujeito num espaço que os banha e os envolve por igual. Nessa mesma esteira argumentativa, Andrade reforça que:

A técnica, unindo pintura e fotografia a partir de tesoura e goma arábica, tem dois aspectos ressaltados por Murilo Mendes: a democratização da arte convertida em atividade lúdica ao alcance de todos (o que Mário de Andrade, em artigo em 1938, comentando a então faceta desconhecida do poeta, matiza: não é qualquer um que dispõe da fantasia livre de forma produtiva), e propiciar o “encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular”, destruindo e construindo uma nova

realidade numa única operação, sintética. (ANDRADE, 1997, p. 50).

Ou seja, a visão fragmentada e caótica das imagens pode simbolizar o reflexo inconsciente de Jorge de Lima e, por extensão, o da sua sociedade. O que nos abre uma fenda que associa o projeto criativo da obra do alagoano à estética surrealista.

2.4 *A estética da criação: marcas do Surrealismo em A pintura em pânico*

Ao levantarmos a possibilidade de haver, no projeto criativo de **A pintura em pânico**, uma expressão inconsciente que é recuperada pela estética do surrealismo, percebemos como a técnica da colagem opera como um veículo de comunicação dos sentimentos mais recônditos e interditos em diálogo com a percepção histórica e filosófica do seu tempo. Sendo, também, uma forma de manifestação que contempla o onírico e o surreal.

O Surrealismo é um veículo artístico de expressão que contempla o icônico, o inóspito, aquilo que foge às compreensões humanas. Sua linguagem, em comunhão com a psicanálise freudiana, buscou nomear os sentimentos mais inomináveis, interpretar o abstrato e manifestar o pânico que assolava uma mente inquieta. Para Adorno:

A teoria do Surrealismo, sedimentada nos manifestos de Breton, mas também predominante na bibliografia secundária, relaciona o movimento aos sonhos, ao inconsciente e mesmo aos arquétipos junguianos, que tanto nas colagens quando na escrita automática teriam encontrado uma linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente. (ADORNO, 2003, p. 135).

Considerando esses pressupostos psicanalíticos, a vanguarda surrealista quebrou tabus sociais e trouxe à tona discussões até então vistas como imorais por grande parte da sociedade, tais como a sexualidade e as suas repressões, por exemplo. Assim, entender a vanguarda surrealista é destrancar uma das portas da mente e acessar um conhecimento sobre as

mais variadas formas de expressão artística da humanidade, que carregam em sua natureza psíquica infinitas pulsões neurais.

Ainda segundo Adorno (2003), também é importante compreender o Surrealismo a partir dos seus procedimentos técnicos e não só apenas pela ótica da psicanálise, pois ao limitarmos esse campo de compreensão aos estudos do sonho, deixamos de considerar um dos aspectos mais consistentes na criação artística surrealista: a montagem. Nesse sentido, a *collage* pode ser entendida como um recurso vanguardista, pois parte da vontade do criador de reconfigurar signos e estruturas semânticas, que através dessa técnica vão se *re-criar* e dar espaço para novas interpretações, como estamos percebendo nos poemas visuais de **A pintura em pânico**.

Adorno (2003) ainda ratifica que, por meio do recurso da montagem, podemos identificar a concepção estética do surrealismo, que mesmo ancorada aos estudos do inconsciente, não pode ser medida/analisa apenas por essa régua teórica. Em outras palavras, o teórico reconhece que o Surrealismo não pode ser investigado apenas a partir da psicanálise, e sim, por seus métodos e fazeres técnicos. A partir desta perspectiva, notamos que o teórico nos instiga a pensar o Surrealismo de modo mais interdisciplinar. Desta maneira, não só a análise onírica se revela importante para a fundamentação teórica, mas sim, os mecanismos técnicos usados em sua criação. De acordo com Santiago:

A noção de vanguarda é decorrente de uma atitude do criador que existe independentemente das circunstâncias históricas e geográficas mais imediatas. É antes de mais nada o desejo do criador, diante da massa poética e caótica que foi acumulada até o momento em que decide pegar a pena ou a máquina de escrever, desejo não de reclamar o já-escrito, mas de desmontá-lo como justificativa para uma obra que (se) avança como diferente. (SANTIAGO, 1975, p. 113).

Desta forma, ao falarmos sobre a vanguarda surrealista, estamos diante de um campo de experimentação onde diversas possibilidades de linguagens vão se comunicar e se multiplicar, seja na pintura ou na *collage*. Ainda de acordo com esta perspectiva, Cavalcanti sinaliza que:

A construção da fotomontagem, como a imagem surrealista, está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova. (CAVALCANTI, 2010, p. 421).

Desde o início do nosso trabalho, temos sinalizado que percebemos uma aproximação dos poemas visuais de Lima ao signo do Surrealismo, e ao interpretarmos as imagens de ***A pintura em pânico*** por esse viés estético, podemos compreender a própria essência da escrita limiana, onde temas comportamentais e existenciais se enlaçam e se manifestam em poemas visuais que revelam a face de uma *persona* fragmentada. Logo, nos deparamos com mais do que um livro, e sim, com um manifesto inconsciente de um autor em sintonia com o mundo e que, da sua maneira, tentou materializar seus sentimentos e transformá-los em linguagem.

A partir deste ponto de vista, a obra de Jorge de Lima pode ser lida e interpretada por todos esses vieses descritos, desde a angústia, a melancolia, ao desamparo e ao medo, que são frutos do pânico. Por este olhar, o pânico, tema central da obra, é uma rota de compreensão do próprio fazer poético do autor alagoano, que ao fundir o verbal ao não verbal em seus trânsitos semióticos e intersemióticos, abre um feixe de possibilidades de compreensão do imaginário limiano: fragmentário, turvo e, por vezes, hermético e metafísico. Estando muito próximo da linguagem surrealista, a qual indicamos estar inserido no tecido estético da obra em estudo. Corroborando desta perspectiva, Paulino, ao tratar sobre o trabalho visual de Jorge de Lima, destaca que:

Na esteira da plasticidade o surreal ocupa espaço significativo na poesia limiana. A atração pelo delírio, pela fantasia e pelo irracional fez os surrealistas buscarem o sonho como uma espécie de realidade superior onde todas as contradições entre real/irreal fossem resolvidas. Essa atração levou-os também a recorrer ao automatismo psíquico, perscrutando nele o fluxo de imagens inesperadas, fenômeno igualmente presente nos sonhos. (PAULINO, 1995, p. 77).

Ao passo que investigamos Lima, vamos percebendo que a sua obra aciona os sentidos intrínsecos do inconsciente humano e oferece uma visão mais próxima das projeções que o autor tinha do mundo. Ainda assim, os poemas visuais de ***A pintura em pânico***, não foram os únicos a refletir as agruras existenciais de seu autor. Segundo Coutinho (2004), essa visão pessimista já havia sendo ressoada na produção de Jorge de Lima desde os seus primeiros escritos e vinha da insatisfação do poeta com o mundo, que não simpatizando com as amarguras, as injustiças e o materialismo capitalista de seu tempo, buscou a escrita e as artes visuais como terapia e refúgio existencial. Sendo assim, Lima, ao que se pode notar, se apropriou de recursos visuais que pudessem imprimir as imagens que assolavam o seu inconsciente e encontrou na arte da *collage*, técnica pouco conhecida no Brasil no início do século XX, essa possibilidade de expressão.

Através dessa observação, podemos considerar que todas essas inquietações deram substância à obra de Jorge de Lima, pois levando em consideração tudo o que ocorreu na primeira metade do século XX no Brasil e no mundo¹⁰, essa proposta de poesia visual deu a possibilidade de outros seres enxergarem os seus próprios pânico e conflitos. A respeito da presença do Surrealismo na obra, temos percebido que essas incursões já vinham sendo talhadas na produção visual de Jorge de Lima muito antes da publicação de ***A pintura em pânico***. O alagoano, como pintor, refletiu a existência de um modo convulsivo, metafísico, religioso e onírico:

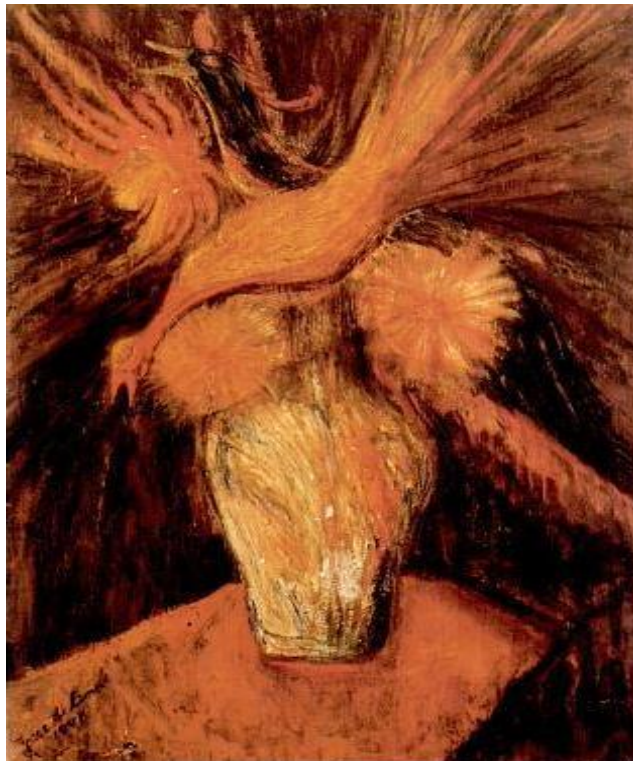
"Os primeiros esboços do flerte com as imagens vieram com a ilustração de O Mundo do Menino Impossível, em 1927. O contato com as obras da mitológica vanguarda surrealista europeia abriu novas galáxias no já infundável universo da imaginação limiana". (GRACILIANO, 2014, p. 76).

No rastro de seu pincel, está a marca da liberdade, do amor e da poesia: símbolos surrealizantes. Suas figuras anseiam o verbo, intrigam a visão e instigam o pensar. Como é percebido, por exemplo, em ***Pássaros e Flores***,

¹⁰ Durante o período de produção de ***A pintura em pânico*** (1935-1943), o Brasil estava sobre o regime ditatorial do Estado Novo, que ficou conhecido, entre outras coisas, pela censura. O mesmo ocorria com o nazifascismo na Europa.

tela produzida em 1941, isto é, três anos antes da publicação de ***A pintura em pânico***.

Figura 8 – Pássaros e Flores.



Fonte: Jorge de Lima (1941).

Diferente do que ocorre com as imagens de 1943, que são frutos de resíduos gráficos reconfigurados, a pintura de 1941 reluz a aura da criação do alagoano que, ao lapidar aqueles traços, não teve margem para errar ou recomeçar, reconstruir, picotar ou incorporar outras figuras. Logo, a pintura reflete o há de mais singelo da criação limiana. Por esta perspectiva, consideramos que as pinturas e os poemas visuais de Lima são um compêndio de diálogos com a produção de artistas plásticos, sobretudo europeus, como Salvador Dalí, Giorgio de Chirico e o principal deles, Max Ernst, um dos pioneiros na técnica de colagem ou litogravura na Europa. De acordo com Rodrigues:

A obra de Max Ernst exerceu uma influência direta sobre Jorge de Lima. Ao conhecer o romance-colagem ***La Femme 100***

Têtes (1928), Jorge de Lima começa a experimentar a técnica da colagem usando recortes de antigas gravuras, enciclopédias, livros de anatomia e astronomia, além de jornais e revistas da época. (RODRIGUES, 2009, p. 09).

Mas **La Femme 100 Têtes**, lançado inicialmente em 1929, não foi a única obra de Ernst a estimular Lima a construir as suas próprias imagens. Ao pesquisar sobre outras publicações de Ernst, chegamos a **Une Semaine de Bonté - Uma semana de bondade**, publicada originalmente em 1934. Nesta obra, notamos que recortes que formam algumas colagens de Ernst se aproximam das figuras presentes nas imagens de **A pintura em pânico**. E, a partir dessa possível relação, notamos uma explícita retomada semiótica-intertextual do alagoano ao trabalho do artista plástico alemão. Para defender esta hipótese, faremos uma breve comparação entre o trabalho de Lima e o de Ernst:

Figura 9 – Sem título



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 27).

Figura 10 – Sem título



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 28).

As figuras 9 e 10, expostas nas páginas 27 e 28 de **A pintura em pânico**, são as únicas do livro de Lima a não serem acompanhadas por títulos. Na imagem da página 27, em especial, se vê uma representação de uma figura animal sobreposta em uma cabeça feminina. De imediato, nenhuma referência dialógica é constatada, mas ao compararmos com uma produção de Ernst, perceberemos um intertexto implícito entre as imagens, causado pela mudança da figura de uma cabeça humana por uma de um animal marinho. Além disso, ao sugerir este possível intertexto, notamos outro, que é percebido a partir da semelhança entre as esferas abstratas que circundam a imagem de Ernst e a da página 28 do livro de Jorge de Lima:

Figura 11 – Colagem do livro Une Semaine de Bonté.



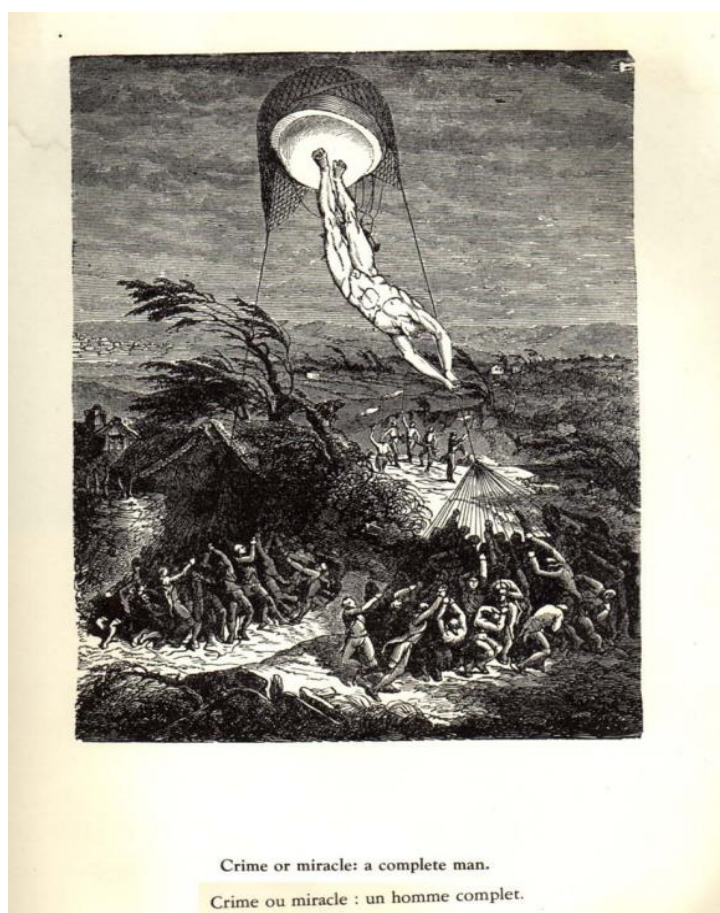
Fonte: Max Ernst (1976).

Também veio de Ernst, a inspiração de Lima em inserir títulos às suas colagens. Essa escolha propõe um jogo intersemiótico ao leitor, pois ao introduzir títulos ao corpo das imagens, isso tende a funcionar como chaves

que destrancam o baú significante das imagens ou portais que nos catapultam para outras superfícies imagéticas. Porém, ao contrário de Ernst, Lima divide a estrutura de significação de sua obra de uma outra diferente. Enquanto o artista plástico alemão insere, em uma mesma página, os títulos abaixo das colagens, Lima prefere colocá-los em páginas diferentes.

Isto, por si só, acentua a hipótese de que a estrutura de **A pintura em pânico** também pode ser inserida dentro do contexto da Poesia Visual, pois ao jogar as palavras em páginas diferentes, isso criará novas combinações de sentido, segundo reflete Mallarmé (2017). Logo, essa escolha ou ***mise-en-page*** em colocar texto em uma página e imagem em outra, é próprio das experimentações visuais.

Figura 12 – Colagem: Crime ou milagre: um homem completo, do livro La Femme 100 Têtes.



Fonte: Max Ernst (1981).

Uma outra diferença se percebe na leitura dos livros. Enquanto Ernst constrói o seu livro como uma narrativa romanesca, onde as colagens e títulos vão contar uma história, em ***A pintura em pânico***, de Lima, acompanhamos uma sequência de imagens que se bifurcam e podem ter diversos significados. Desta forma, o livro de Ernst vai nos apresentar a uma história, enquanto o livro de Lima, ilustrará sentimentos que se manifestam pelo pânico. Assim, a nossa conclusão é que de todos os autores europeus, Lima se comunicou, de modo mais direto, com o trabalho de Ernst.

É importante frisar, também, que durante o período que nos dedicamos a investigar ***A pintura em pânico***, não tivemos acesso à obra original, publicada em 1943. Nossa base foi a exposição, organizada em 2010, pela curadora Simone Rodrigues, que posteriormente, veio a se tornar um livro-catálogo. Nesse material, usado como alicerce de nossa pesquisa, algumas imagens não estão acompanhadas por versos, como é o caso das apresentadas anteriormente.

Figura 13 – Capa do livro-catálogo.



Fonte: Simone Rodrigues (2010).

Algumas informações presentes no livro-catálogo dizem que essas imagens fazem parte do **Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP**, oriundas do **Fundo Mário de Andrade**. Contudo, não sabemos se essas imagens compõem o projeto original de **A pintura em pânico**. O que se sabe, como aponta RODRIGUES (2010, p. 14), é que: “várias imagens tiveram seus títulos alterados entre a publicação na imprensa e no livro”. Além disso, alguns exemplares se perderam e os que restaram não foram devidamente preservados, o que dificultou a restauração de algumas imagens e seus versos.

Feito este percurso introdutório sobre a biografia de Lima, a descrição de sua obra, os seus temas, a sua composição técnica e as suas marcas surrealistas, iremos, no próximo capítulo, embasar algumas reflexões acerca das teorias envolvidas a análise semiótica/intersemiótica de obras literárias/artísticas que vamos utilizar em nosso trabalho.

Com essa análise, temos o objetivo de formular leituras que relacionam o processo criativo de **A pintura em pânico** com o estudo das semioses e intersemioses das linguagens, pois consideramos relevante pensar nos métodos de significação que se manifestam nos poemas visuais, que como temos discutido até esse momento de pesquisa, se ancora no Surrealismo e em sua estética da poesia, do amor e da liberdade.

3 OS LIAMES DE LIMA: AS TRAVESSIAS SEMIÓTICAS-INTERSEMIÓTICAS DE *A PINTURA EM PÂNICO*

3.1 *A semiose*

Para o desenvolvimento desta análise, partiremos do pressuposto de que todas as linguagens são percorridas por outras e, desta forma, carregam em seus signos as marcas de outrem. A Semiose, conceito teórico escolhido para embasar a fundamentação teórica de pesquisa, é a ação do signo em contato com outro signo, ou como considera Peirce (2017) a transformação entre signos.

O mesmo Peirce (2017) nos traz orientações preciosas a respeito dos fenômenos sígnicos que pretendemos investigar. De acordo com ele, os signos são classificados a partir da ligação signo/objeto, sendo divididos em: a) ícone, que mantém relação de analogia com seu objeto; b) índice, que mantém uma relação direta com seu objeto e c) símbolo, que estabelece uma relação convencional com o objeto ou referente.

Conforme salienta o semioticista americano, o ícone se define como o signo da criação, da liberdade e da arte. Logo, é um signo aberto, transitório e que não se restringe apenas ao campo do texto. A partir dessa perspectiva, podemos considerar que os significados se dão pela criação e não apenas pela inscrição. Dentro deste ponto de vista, a Semiótica democratiza a investigação dos signos em todos os seus intercruzamentos, sejam verbais ou não verbais, e como reforça Pignatari (2004), melhor fundamenta e estrutura uma compreensão do universo sígnico. Sendo assim, o objeto se torna mais plástico e flexível a outras interpretações:

A Semiótica serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal. "ler" um quadro, "ler" uma dança, "ler" um filme - e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal.
(PIGNATARI, 2004, p. 20).

Entretanto, por mais que o modelo da Teoria dos Signos de Peirce (2017) seja importante para a compreensão do movimento entre os signos, esses conceitos não reconhecem os possíveis encontros entre linguagens. Sinalizam, apenas, à uma ponte, mas não concebem os intercruzamentos produzidos entre elas. Pignatari (2004), inclusive, reconhece essa limitação da teoria peirceana e busca, em seus estudos, problematizar os conceitos da Teoria do Signo e suas relações/reverberações. Ao fazer isso, o brasileiro se aproxima daquilo que outro teórico, Algirdas Julius Greimas, viria a desenvolver em suas pesquisas: a Teoria da Significação.

Para entendermos essa vertente da Semiótica, recorreremos ao trabalho produzido por Pietroforte (2021), que destaca que existem três semióticas: a da Teoria dos Signos de Peirce (2017), a dos Formalistas Russos e a da Teoria da Significação, de Greimas. Esta última, consiste em interpretar o signo não apenas pelas relações estabelecidas entre eles, como propõe a Semiótica de Peirce, mas sim, em observar o lastro de geração desses signos. Ancorado a essa perspectiva, Greimas aponta que há dois tipos de processos de geração de signos: os do *plano de expressão* e os do *plano de conteúdo*. Segundo ele:

A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, 2021, p. 11).

Por esta razão, os conceitos de Greimas, destacados por Pietroforte (2021), são valiosos para sedimentar o nosso alicerce teórico, pois nosso método de análise não busca refletir sobre os tipos de linguagem, seus gêneros ou as relações entre significante e significado produzidas em **A pintura em pânico**, como se dá a semiótica peirceana, que opera a partir de uma concepção filosófica do signo.

Dito isso, o processo de semiose que vamos estudar nesta dissertação está ancorado, sobretudo, as análises semissimbólicas de Pietroforte (2021),

que busca perceber as significações provocadas nas imagens, isto é, nas formas como elas são distribuídas, nas películas de cores usadas e também na reflexão sobre as figuras e símbolos expostos em cada superfície visual.

3.2 A semiose de *A pintura em pânico*

Para a leitura semiótica que vamos realizar neste momento, a teoria dos sistemas semissimbólicos mencionadas por Pietroforte (2021), nos é consistente para o embaso desta etapa de trabalho. Para ele:

Essa relação entre expressão e conteúdo é chamada semissimbólica. Ela é arbitrária porque é fixada em determinado contexto, mas é motivada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. (PIETROFORTE, 2004, p. 8).

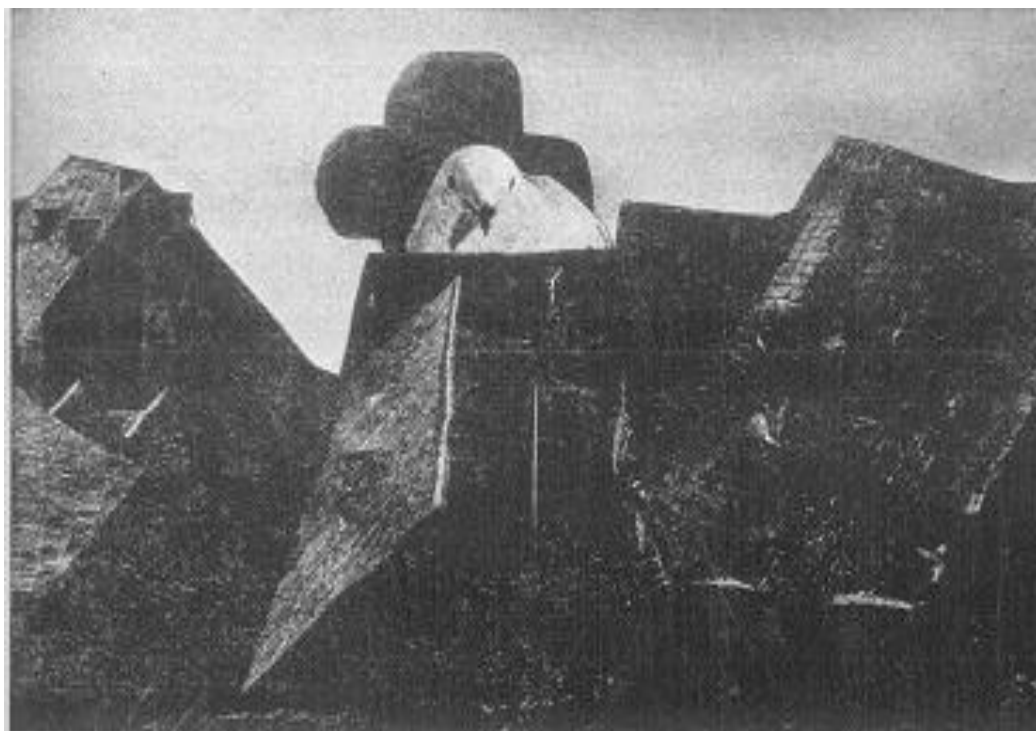
Isto é, pela análise semissimbólica, que equivale, em nossa perspectiva, a semiose construída pelo livro de Lima, as relações entre linguagens ocorrem quando uma forma de expressão é articulada com uma forma de conteúdo. Mas o que significa cada um destes termos?

Vimos, em discussão anterior, que Greimas foi o primeiro a conceituar os processos de geração de signos como *plano de conteúdo* e *plano de expressão*. Reiterando essa definição, Hernandez (2005) destaca que: “o plano de conteúdo é onde o texto diz o que diz” e o plano de expressão é o “lugar de trabalho das diferentes linguagens que vão, no mínimo carregar, os sentidos do plano de conteúdo”. (HERNANDES, p. 228). Ou seja, no plano de conteúdo são construídas as imagens conceituais ou temas. Já no plano de expressão, serão representadas as formas/cores/posições que darão significação às figuras concebidas nos planos de conteúdo.

Na semiose de ***A pintura em pânico***, notamos que existem dois percursos gerativos de sentido: o primeiro se dá na ancoragem verbal das imagens, que segundo explica Barthes (1984), ocorre quando os enunciados verbais antecedem o que será percebido na imagem. Ao nomear, por exemplo,

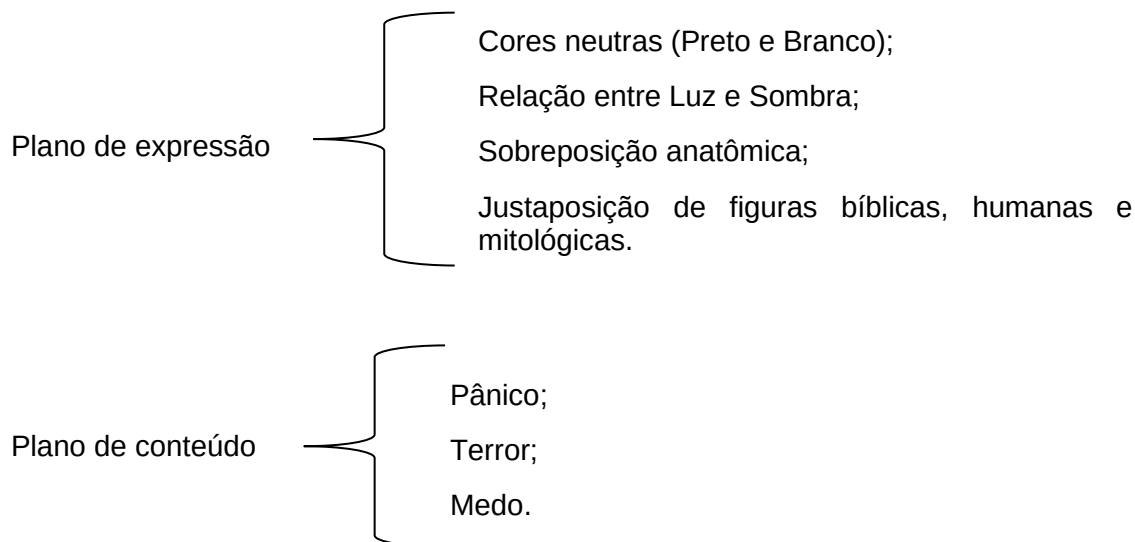
uma de suas colagens como: “**O anunciador de catástrofe**”, Jorge de Lima já antecipa, o que semanticamente, poderá ser representado na imagem que forma o poema visual, pois o conteúdo figurativo da palavra *catástrofe*, em especial, remete à tragédia e destruição.

Figura 14 – Poema visual: O anunciador de catástrofes.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 99).

Já o segundo percurso de geração de sentido ocorre na comunhão dos versos com as imagens. O plano de conteúdo do livro está associado ao tema do pânico e o percurso gerativo do plano de expressão é manifestado pelo medo, terror e caos constatados nos poemas visuais. Essas expressões, ocorrem, em nossa análise, pela escolha das cores e na posição das formas no processo de significação da obra. Com isso, os poemas visuais materializam as expressões deste conteúdo: o pânico. Para sistematizar essa compreensão, montamos um pequeno quadro expositivo que mostra a concepção de nossas ideias:



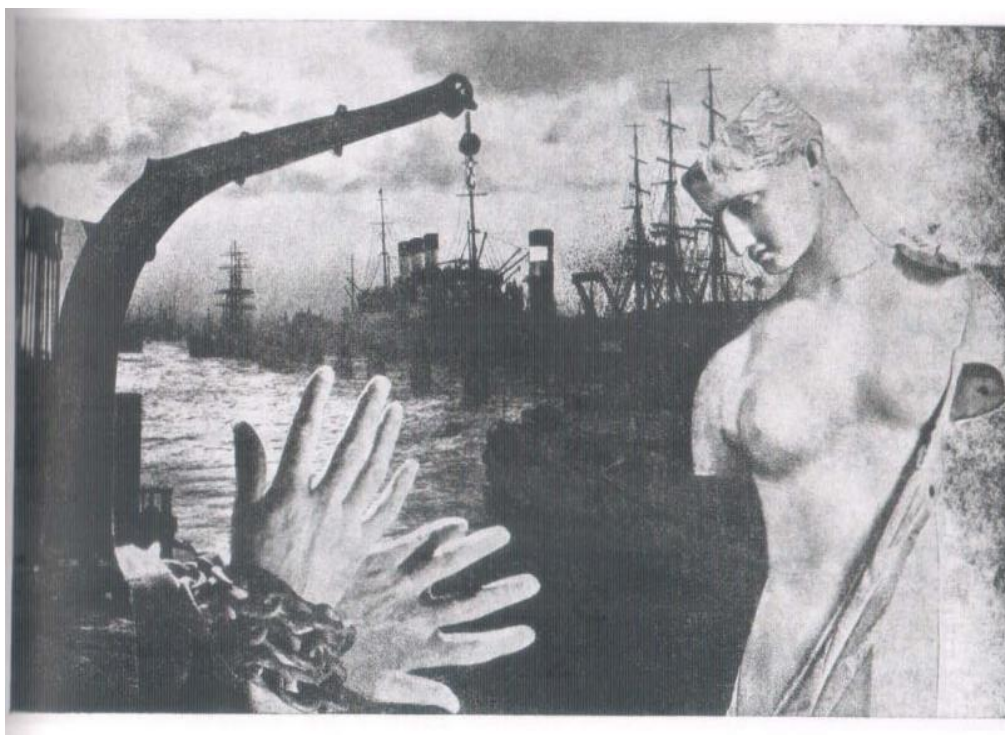
Levando em consideração o plano de conteúdo do livro, é possível estabelecer uma relação do valor semântico do pânico com as cores neutras/monocromáticas, pois elas dão mais expressividade ao contexto das colagens e acionam valores emissivos do terror, medo, caos, etc. Já a sobreposição anatômica e a justaposição de figuras bíblicas, humanas e mitológicas tendem a estimular o significado do pânico emanado nas cores pela ilogicidade da representação dessas imagens. Além desses planos de expressão, a relação entre luz e sombra mencionada no inventário acima, vem a reforçar as manifestações constatadas, pois a dicotomia desses elementos pictóricos tende a simbolizar as fronteiras da consciência e da realidade.

Diante do exposto, observamos que essas formas de expressão vão ser manifestadas na estética do livro em si, pois ao moldar os planos de fundo, na maioria das imagens, com cenários tempestuosos e de uma atmosfera onírica, isto nos remeterá, diretamente, à conteúdos semânticos ligados ao terror, medo ou pânico. Ou seja, a análise da semiose, na perspectiva semissimbólica, consistiria em identificar alguns significantes ou elementos do plano da expressão que representam, significam ou expressam o significado ou o plano do conteúdo relacionado com o pânico.

Feito esse pequeno inventário de elementos significantes, podemos considerar que essas expressões vão construir toda a semiose do pânico da

obra, que como mencionamos anteriormente, se constata pela composição e posição das formas das imagens e na significação que elas vão manifestar. Desta forma, ao visualizarmos algumas dessas imagens, temos notado uma equivalência semissimbólica em seus planos de fundo, que, em grande parte das superfícies, é envolvida por um ar nebuloso, como podemos notar a seguir:

Figura 15 – Poema visual: A poesia abandona à ciência a sua própria sorte.

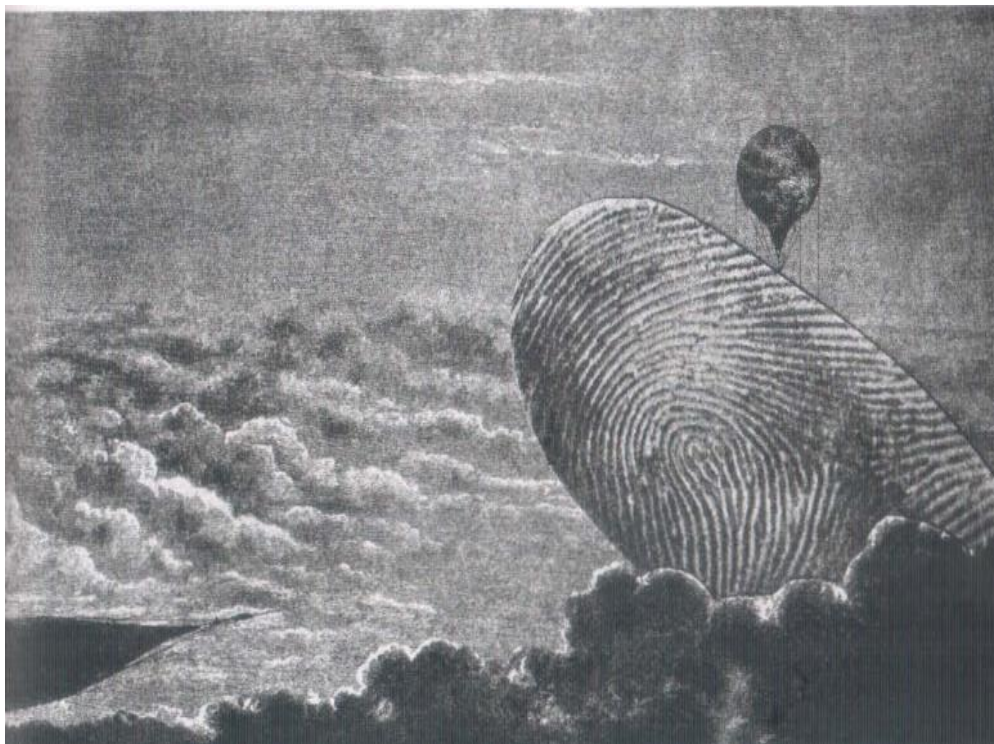


Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 61).

Essa equivalência temática, a nosso ver, se torna uma das características marcantes dos poemas visuais de Lima e pode remeter, em uma leitura semiótica/psicanalítica, a uma possível expressão inconsciente de pânico, pois essa tonalidade tende a simbolizar o abismo da mente.

Anteriormente, sugerimos que a obra tenta descortinar o lado oculto da sociedade, o que pode ser compreendido pela escolha por planos de fundo escuros, visto que as imagens se propõem a revelar os interditos morais e sociais, como podemos ver nesta outra imagem:

Figura 16 – Poema visual: O criminoso lega sua impressão digital.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 77).

A própria ideia de pânico, inclusive, remete à crítica social, uma vez que é seguida de imagens que recuperam elementos sociais: como as correntes e a polícia, ressaltada, por exemplo, nos versos ou nas imagens bíblicas, como temos destacado. Além disso, se faz importante reforçar, também, que entre os anos de criação e publicação de ***A pintura em pânico***, 1930-1943, o Brasil vivia sob o regime do *Estado Novo*, imposto por Getúlio Vargas e que tinha como modelo político o autoritarismo, o nacionalismo, o anticomunismo e a centralização do poder. Logo, não nos espanta que este poema visual possa ter buscado denunciar aquela realidade social.

Outra equivalência semissimbólica de pânico é sentida pela presença de figuras mitológicas e bíblicas na composição das imagens. Em nossa interpretação, entendemos que a escolha por esses elementos está ligada a uma intenção de antagonizar a moral religiosa, como se quisesse nos questionar sobre a nossa própria natureza. Com isso, talvez, o interesse seja

em criticar o narcisismo do homem e expor a sua imperfeição. Essas figuras podem, também, representar um paganismo limiano, mas, preferimos nos apoiar na hipótese de uma potencial crítica social.

De igual modo, notamos que os elementos dos poemas visuais não seguem uma lógica racional de sentido, pois mesclam figuras humanas, mitológicas e animais em planos de fundo sombrios. Essas variações podem ser fruto do imaginário limiano, o qual, como vimos anteriormente, recebeu muita interferência do Surrealismo, justamente pela iconicidade e ilogicidade constadas na concepção pictórico/poética dos poemas visuais do livro.

No poema visual: **A invenção da polícia**, presente na página 97, nos deparamos com uma imagem que nos inquietou desde o primeiro momento. Ao refletir sobre ela, chegamos à ideia de que a simbologia da polícia esteja associada à repressão, à censura e à violência, já que na imagem uma mão atravessa os lábios de uma figura humana. Logo, o signo da polícia é invertido e pode, possivelmente, refletir a percepção de mundo de Jorge de Lima.

Figura 17 – Poema visual: A invenção da polícia.



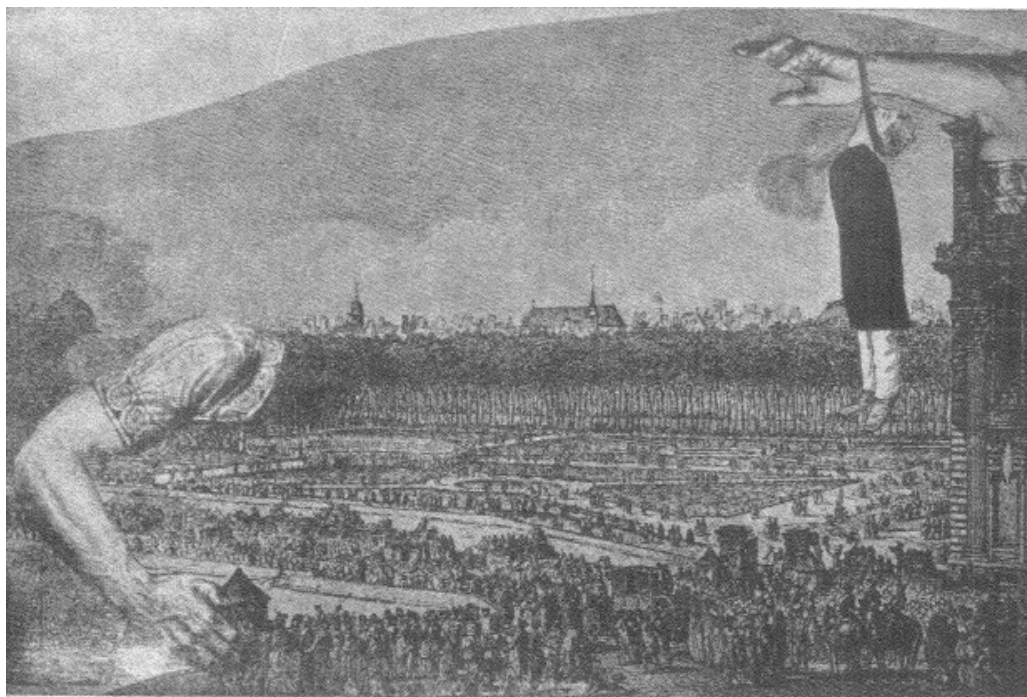
Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 97).

Além do que, há na figura o símbolo da tempestade como reflexo inconsciente do terror, que é um elemento recorrente em quase todos os poemas visuais do livro de Lima e vem a reforçar a ideia do pânico mencionada em nossas hipóteses. Ainda assim, essa não foi a única questão que nos intrigou ao interpretar esse poema visual. Nos inquieta pensar em quais ou qual foi a intenção de Lima em representar a polícia com o signo da opressão, ao invés do signo da proteção.

Como pesquisadores, temos que nos ater a nossa proposta e não devemos tangenciar nossa discussão com juízos de valores ou verdades subjetivas. Entretanto, como leitores de Lima, podemos interpretar a simbologia da imagem como uma crítica aos sistemas políticos vigentes no Brasil de meados do século XX, que perseguiram e taxavam de subversivos e marginais os artistas, como fez o governo de Getúlio Vargas no *Estado Novo*.

A poesia de uns depende da asfixia de outros, presente na página 103, mostra um enforcamento público e nos sugere, a partir das perspectivas que estamos discutindo, que esse ser enforcado pode ser um poeta.

Figura 18 – Poema Visual: A poesia de uns depende da asfixia de outros.



Fonte Jorge de Lima (2010, p. 103).

Como dito acima, achamos que a figura enforcada pode simbolizar a imagem de um poeta, pois ao reconfigurar o cenário medieval, Lima talvez quisesse promover uma reflexão acerca da figura do artista no século XX, que mesmo tendo mais espaço para expressar as suas ideias (como não houve na Idade Média), ainda era perseguido pelas instâncias que regiam a sociedade.

Na imagem, nos chama a atenção a posição do enforcamento: uma das mãos, que simboliza uma força, asfixia o pescoço e amordaça a boca do enforcado. Já a outra mão, funciona como uma espécie de barreira, o que pode sugerir uma ideia de controle e dominação àqueles que insubordinam os ditames vigentes. Ademais, acreditamos que esse poema visual tentou manifestar a angústia de Lima frente ao desmerecimento, por parte de alguns espectros da sociedade intelectual brasileira, de sua produção artística, que mesmo já sendo reconhecida, ainda não era bem vista, por exemplo, na **Academia Brasileira de Letras**, que considerava o alagoano muito mestiço, tanto em fisiologia quanto em produção.

Essa tese foi confirmada por Ivan Junqueira, imortal da ABL, durante entrevista para a **Edição Nº 21 – 2014, Ano VII, da Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos**, de Maceió/AL, que teve como tema a vida e a atualidade da obra de Jorge de Lima. Segue um recorte da entrevista feito com Junqueira:

Havia em Jorge de Lima ‘uma mulatice’. Na época, havia este tipo de restrição [na ABL] que não há mais hoje. E aí, criou-se esse pequeno problema com Jorge de Lima ¹¹ de lado o extraordinário talento de poeta dele. O Brasil incorporou as ideias de branqueamento da Europa. O próprio Lêdo Ivo se candidatou seis vezes e também sofreu com este mesmo problema. Era uma hipocrisia muito grande. Quando você via aquelas fotos do início da Academia, eram todos amulutados – o próprio presidente da casa. (GRACILIANO, 2014, p. 37).

Considerando essas informações, fica evidente que Lima sofreu racismo e xenofobia, visto que ele nasceu em Alagoas e algumas de suas obras

¹¹ Discordamos, veementemente, desta fala de Junqueira, pois foi grave o caso de racismo e xenofobia cometido contra Lima. Todavia, entendemos a sua posição de diplomacia e defesa de sua instituição.

representaram as geografias do povo e cultura nordestina, sobretudo no clássico livro **Poemas Negros** (1947).

Diante dessas informações apresentadas e das nossas inquietações de pesquisa, podemos formular a hipótese de que um dos pânicos que pulsava o inconsciente de Jorge de Lima era o do reconhecimento da sua voz poética, da sua existência invencionista e, principalmente, do estigma histórico sofrido pelo artista, que como interpretamos em: **A poesia de uns depende da asfixia de outros**, sempre foi perseguido e silenciado por manifestar as suas ideias e sentimentos. Assim, temos nesse poema visual o grito de um ser que foi asfixiado pela sua sociedade e que pode vir a representar o sentimento do seu criador.

Com essas leituras semiotizadas, refletimos sobre a forma como o autor alagoano enxergava o seu tempo, e como ele, enquanto artista, sofreu em tentar refletir a vida em todas as suas semioses. Notamos, também, que os poemas visuais de Lima são atravessados pela atmosfera do medo, do terror, da angústia e carregam melancolia e pessimismo em suas simbologias.

Inúmeras podem ser as interpretações desses poemas visuais, e é evidente que podemos encontrar outras que neguem, confirmem ou reafirmem o que estamos investigando aqui. Em nosso trabalho, nos propomos a expandir essas discussões e confrontá-las com outras, pois assim ampliaremos a fortuna crítica desse autor icônico da Literatura Brasileira. Dito isso, nas próximas linhas, apresentaremos as análises intersemióticas que realizamos a partir de **A pintura em pânico**.

3.3 A intersemiose

Essa etapa de análise poderia, também, ser discutida através dos estudos da Intertextualidade, especialmente pela perspectiva de Julia Kristeva (2005). Entretanto, decidimos seguir pelas vias da Intersemiose, pois mesmo reconhecendo que a via de leitura intertextual é válida para o desenvolvimento do nosso trabalho, consideramos que a Intersemiose contempla mais as nossas hipóteses de pesquisa, que não se pautam apenas nas correlações

explícitas ou implícitas¹² entre autores ou obras, e sim, nas formas como os signos se movimentam e se transpõem. Ainda assim, iremos frisar, nas linhas que conceituarão a Intersemiose, uma breve explicação sobre as suas diferenças para a Intertextualidade, já que estamos cientes de que esses dois conceitos são próximos e, ocasionalmente, podem gerar dúvidas no embasamento das análises.

Dentro dos estudos da linguagem, a Intersemiose compreende as linhas de pesquisa que se dedicam a observar os inter cruzamentos entre as produções de sentido, estejam elas postas na produção verbal, como a Literatura, ou nas não verbais; como as estruturas musicais, as expressões visuais, o cinema, a fotografia, a pintura e nas artes corporais, como o teatro.

Esse método de investigação interartes é recente dentro do campo das ciências da linguagem. O primeiro a se dedicar a esse estudo foi Roman Jakobson, em um dos capítulos do livro ***Linguística e Comunicação***, de 1975. Neste capítulo, Jakobson (1975) identifica a Intersemiose a partir de um dos seus meios de transmutação, definido como ***Tradução Intersemiótica***. Mas o que seria essa Tradução Intersemiótica? Para Tosin:

Poéticas que criam reinventando algo já existente, mas em suporte técnico, ou de um sistema para outros, podem ser definidas como Tradução Intersemiótica, termo oriundo da classificação estabelecida por Roman Jakobson em seu artigo *Aspectos Linguísticos da Tradução* (TOSIN, 2005, p. 03).

Logo, esse processo seria a retomada de uma linguagem a partir de uma nova mídia, inserindo novos elementos que atualizem ou modifiquem esse índice referencial. Partindo desses pressupostos cunhados por Jakobson e da semiótica peirceana, Plaza (2013) define a ocorrência de três tipos de tradução nos elos entre as linguagens. São elas:

- a) Tradução Indicial (Transposição);
- b) Tradução Simbólica (Transcodificação).
- c) Tradução Icônica (Transcrição);

¹² Concepções de Intertextualidade fundamentadas por Kristeva (2005).

Para o teórico espanhol, a *Tradução Indicial*, ou transposição, é a mudança das linguagens em outros sistemas, sem alterações e mantendo a essência da linguagem traduzida. Como acontece em produções de quadrinhos feitas a partir de obras literárias, como por exemplo, no quadrinho ***Morte e Vida Severina***, que não modifica o texto fonte escrito por João Cabral de Melo Neto, apenas o insere em outro sistema semiótico: as Artes Visuais.

Já a *Tradução Simbólica*, ou transcodificação, é um movimento de retomada das linguagens enquanto convenção, sem muitas modificações. O que ocorre é um enlace entre as linguagens, que podem ou não traduzir. Em síntese, a *Tradução Simbólica* pode retomar a linguagem traduzida ou transgredi-la parcialmente.

Por fim, tem-se a *Tradução Icônica*, ou transcrição, que é um processo de mudança drástica entre as linguagens, onde o objeto traduzido é infestado de novas percepções ou elementos criativos. Noutras palavras, ocorre no momento em que a linguagem original é ressignificada por outra, mesmo que esta mantenha o fio dialógico e retome alguns fluxos narrativos da obra traduzida. Ainda assim, essas definições e tipologias, a nosso ver, não são completas e não dão conta de explorar as rotas de interseção entre linguagens, pois pode haver obras que se relacionem intersemioticamente, mas não se traduzem propriamente.

Em nosso trabalho, a destacar, não identificamos uma possível Tradução Intersemiótica no processo inventivo de ***A pintura em pânico*** com as obras do Surrealismo ou com os versos de Murilo Mendes. Encontramos intercruzamentos dialógicos com essas linguagens e com suas características, que não necessariamente vão se traduzir, apenas se comunicar a partir da estética do pânico, como acontece, por exemplo, no enlace entre os livros de Lima e Mendes. Então não falaremos em tradução, mas em intertextualidade intersemiótica, ou seja, duas obras que, sendo sistemas de signos diferentes, compartilham um mesmo sentido: o pânico.

Voltando ao conceito de Intersemiose, por se tratar de uma linha de pesquisa que se envolve e é atravessada por outras, os estudos nessa área tendem a não ter tanta fortuna crítica, especialmente no Brasil. Todavia, os

estudos intersemióticos têm ganhado espaço no cenário da contemporaneidade exatamente por sua capacidade de se transmutar em outras vias de expressão, como por exemplo, na linguagem eletrônica, que aos poucos vem alterando os modos e concepções de se fazer e enxergar a Arte.

Por essa razão, guiar uma linha dissertativa pelas vias da Intersemiose é ter uma oportunidade de rastrear os terrenos que compuseram o núcleo semiótico de uma determinada obra e reconhecer as fronteiras que a cercam. Por isso, em nossa perspectiva, buscaremos considerar a Intersemiose como um eixo de compreensão que reconheça a heterogeneidade das linguagens.

A partir dessas reflexões, deduzimos que a comunicação intersemiótica feita por Lima é a reescrita da linguagem noutros espaços de expressão. Seu livro, em nossa interpretação, se conecta com outros tempos, autores, obras e vanguardas a partir de uma linguagem híbrida, que se constrói por meio da semiose do pânico. Isto é, em uma construção sógnica que tem por sentido e intenção a expressão do pânico, sendo essa semiose do pânico o veículo que compartilha elementos com outras semiose, vindo a ser, nesse caso, uma intersemiose. Como, por exemplo, os elementos de expressão do Surrealismo na técnica da colagem e os elementos do conteúdo da poesia de Mendes.

Em nosso trabalho, estamos desenvolvendo uma linha de argumentação que sustente que Jorge de Lima, ao estabelecer um diálogo intersemiótico com a poesia de Murilo Mendes, produz uma nova comunicação poética, pois mescla o recurso da fotografia à pintura e inclui o elemento poético para intermediar as imagens produzidas.

Deste modo, estamos sugerindo que essa retomada intersemiótica é a reescrita da linguagem noutros espaços de expressão, sendo **A pintura em pânico** um emaranhado de caminhos interdisciplinares de estudo, que tanto podem ser analisadas pela Semiose, quanto pela Intersemiose ou Intertextualidade. Mas, afinal, existe diferença entre Intersemiose e Intertextualidade? Tentaremos, nas linhas a seguir, compartilhar as nossas interpretações.

A pintura em pânico carrega o signo do caos. Sua linguagem é percorrida e perpassada por inúmeras outras, que tanto podem ser interpretadas pelo viés do intertexto ou do semiotexto. Como discutimos anteriormente, nosso eixo principal de interesse se centra nas intersecções semióticas/intersemióticas da obra, logo, buscamos rastrear as formas como Lima construiu a sua linguagem pictórica em diálogo com, por exemplo, a poesia mendiana.

Nesta análise dialógica com a poesia de Murilo Mendes, vamos nos guiar pelo prisma da Intersemiose, pois ela envolve a análise de uma obra não verbal (de Lima), com uma obra verbal (a de Mendes). Porém, por carregar essa transitoriedade de sentidos, precisamos diferenciar os conceitos de Intertextualidade e Intersemiose, especialmente por estar percebendo que na concepção da obra de Lima, tanto a Intersemiose quanto a Intertextualidade se fazem presentes, e podem ser confundidas.

Para pensarmos melhor o conceito da Intersemiose e diferenciá-lo da Intertextualidade, evoquemos, então, Kristeva, com a sua clássica definição de Intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 2005, p. 64). Vejam que a teórica especifica que a Intertextualidade órbita apenas no plano da textualidade, sendo, por esta perspectiva, a sua principal diferença para a Intersemiose. Sendo assim, a Intertextualidade ocorre pela relação entre linguagens, tanto verbais ou não verbais. Já Intersemiose, é necessariamente o elo entre linguagens verbais e não verbais.

Se faz importante destacar também, que, atualmente, as principais teorias e correntes da Intertextualidade consideram que relações ou retomadas dialógicas entre outras linguagens não verbais também podem ser consideradas intertextuais, mas elas devem ocorrer apenas entre mesmas linguagens, pois quando se muda o gênero artístico, o objeto se torna intersemiótico. Segundo Perrone-Moisés:

O objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração dos elementos alheios na criação da obra nova. Para Kristeva, portanto, as “fontes” deixam de

interessar por elas mesmas: elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas, transformadas. As “influências” não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto positivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Embora a Semiótica Russa afirme, por exemplo, que é possível, sim, existir intertexto entre códigos diferentes. Ou seja, para eles, tudo é texto. Portanto, quando conversam entre si, há intertexto. Ao considerar esse pressuposto, nos aproximamos de Bakhtin, que também reconhece essa interação entre linguagens:

O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio (...). No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. (BAKHTIN, 2002, p. 78 e 90).

Logo, é possível se conceber intertexto entre um poema e uma imagem, sem que isso o torne, unicamente, intersemiótico. Sendo assim, o que marcará a diferença entre Intertextualidade e Intersemiose, de acordo com a nossa compreensão, será a escolha do pesquisador, que tanto poderá trilhar sua análise por uma perspectiva ou por outra. Aqui, optamos por seguir pelas veredas da intertextualidade intersemiótica na investigação de como essas teorias se enlaçam e se espalham no tecido pictórico/poético da obra do autor alagoano, como veremos a seguir.

3.4 *A intersemiose imanente de A pintura em pânico*

Agora pensando sobre o que é comunicação poética, Pignatari (1987) reflete que a poesia se aproxima mais das artes plásticas do que da própria literatura. Isso, ao que parece, é fruto do signo verbal que rege o texto poético.

Para fundamentar essa hipótese, Pignatari recorre ao trabalho de Charles Morris, que distingue os signos em: *signos-para* e *signos-de*. Diz ele que:

Um *signo-para* conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. (PIGNATARI, 1987, p. 9).

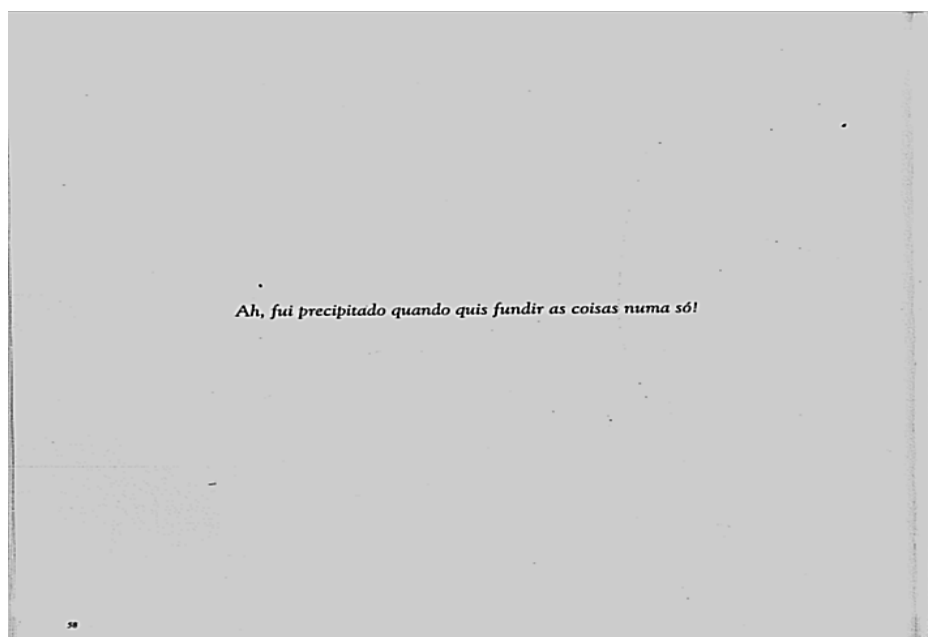
Já os *signos-de*, segundo o teórico, se manifestam quando as palavras se transformam em imagens, sons e sensações. Desta forma, os *signos-de* seriam o encontro do signo verbal ao não verbal. Entretanto, não podemos confundir este conceito com o de Intersemiose. Os *signos-de* são o encontro, no tecido da linguagem poética, dos signos verbais e não verbais. Já a Intersemiose, por outro lado, seria a comunhão destes signos na construção de um novo.

Perante a perspectiva dissertada, notamos que há uma intersecção semelhante presente em ***A pintura em pânico***, pois os versos impulsionam a imagem pictórica do livro e nos conduzem a outras vias de interpretação, que vão se correlacionar, por complementaridade, através do trânsito intersemiótico.

Na obra, notamos que os signos/significados verbais estão anexados em contextos, que se referenciam pelas imagens não verbais. Nesse sentido, o enlace entre o verbal e o não verbal constrói os alicerces do contexto da comunicação, pois os sentidos que as imagens produzem não se estruturam sem a conexão texto-imagem. Assim, entendemos que o contexto da obra de Jorge de Lima se ambienta pelos versos e nas significações evocadas nas imagens.

Diante do exposto, a nossa hipótese é que Lima distribui seus poemas visuais da seguinte forma: a primeira sempre vem delimitada por um verso, que precede, semioticamente, o que será visto em seguida. A segunda se faz presente na imagem, que sempre vai retomar, intersemioticamente, aquilo que foi posto nos versos. Vejamos, então, um desses exemplos:

Figura 19 – Verso: Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 58).

Figura 20 – Poema Visual: Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 59).

Notem como os versos da primeira figura já evocam uma ideia de angústia de um sujeito-lírico com a sua própria condição de agente expressivo. Ali, reside a voz de um sujeito que traduz seus sentimentos, anseios e revoltas em palavras ou imagens.

Em seguida, a imagem traz colagens que reforçam o desnorteamento evocado pelo sujeito-lírico nos versos da imagem. Nesse sentido, versos e imagens precisam estar em sintonia para conseguir atingir a proporção significativa impressa por Lima em sua obra, por isso se deslocamos as imagens de seus versos, até poderemos desenvolver uma leitura analítica, mas não na mesma proporção que quando acompanhada deles.

Esses versos, como já apontado anteriormente, são guias de impulsão do enunciado imagético das imagens, pois sem eles as figuras ficam deslocadas de sua produção de sentidos. Ou seja, ao unir imagem e texto, Lima, talvez, buscou organizar o que sentia e não conseguia traduzir meramente por palavras ou imagens. Foi preciso, então, juntar os dois para que a sua mensagem se tornasse mais contundente.

Ainda nessa perspectiva, KRISTEVA (2005, p. 185) afirma que: “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético de vários outros discursos”. Noutras palavras, os versos são guias de contextualização da semiótica das imagens. Sendo assim, ao apontar que texto e imagem, na obra de Lima, são partes do todo enunciativo, e, portanto, precisam estar em sintonia para se comunicar, essa dedução crítica viabiliza a compreensão das intencionalidades do autor com os seus poemas visuais.

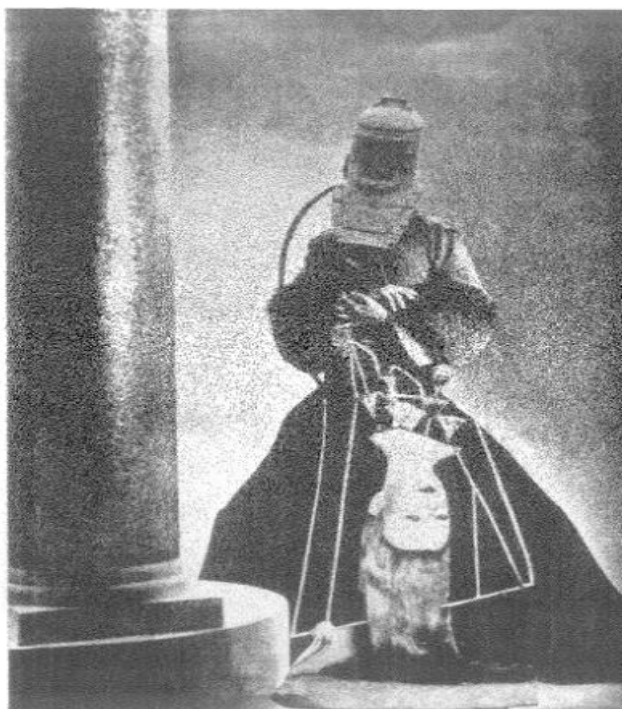
Da mesma maneira como é visto anteriormente, percebemos que o verso: **O julgamento do tempo**, presente na página 114, ou seja, anterior à imagem da página 115, está impregnado ao significante referencial da imagem. Logo, a sua existência é catalisadora do contexto visual. Observamos, também, que o verso impulsiona a compreensão significativa da imagem e nos instiga a hipótese de que a fusão intersemiótica entre imagem e verso é circunstancial para uma melhor leitura da obra.

Figura 21 – Verso: O julgamento do tempo.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 114).

Figura 22 – Poema visual: O julgamento do tempo.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 115).

Ao refletir sobre esse primeiro movimento intersemiótico (imanente) na concepção criativa da obra de Lima, caminhamos para uma interpretação que fundamente a tese de que essas pontes entre linguagens feitas na obra deram uma maior amplitude de significação das imagens e sentimentos inconscientes do seu autor.

Por isso recorremos aos Estudos Intersemióticos, que enquanto lente de contato entre linguagens verbais e não verbais, possibilitam leituras que contemplem várias linhas de compreensão do fazer pictórico/poético e reconheçam a dialogia que rege toda a linguagem. E, ao estabelecer essa dedução crítica, notamos que ao traçarmos uma leitura intersemiótica de ***A pintura em pânico*** estamos abrindo uma fenda na psiquê limiana, onde podemos identificar alguns elementos manifestados na obra e refletir sobre como ocorre às incursões dialógicas que o alagoano percorre em seu trabalho pictórico/poético.

Nas próximas linhas, mostraremos como e de qual modo ocorrem às interseções intersemióticas entre alguns poemas visuais de Jorge de Lima e alguns versos de Murilo Mendes.

3.5 *A intersemiose emanante de A pintura em pânico*

As aproximações entre Jorge de Lima e Murilo Mendes não se restringem apenas ao campo da escrita. Amigos, ambos os escritores cultivaram uma relação de cumplicidade e respeito que durou até o final de suas vidas. Nesse período de partilhas afetivas, Lima e Mendes escreveram poemas que foram considerados por Bosi (2006) como inscrições que buscavam restaurar a poesia em Cristo. Por esse fato, os autores são considerados, inclusive, como representantes, na Literatura Brasileira, da Poesia Católica.

O livro ***Tempo e Eternidade***, publicado em 1935 e maior expoente dessa incursão eclesiástica feita por Jorge de Lima e Murilo Mendes, expressa a partir de seus versos, uma visão sacralizada do mundo, onde Deus, em toda

a sua onipotência, onisciência e onipresença é o único caminho para pacificação e purificação da existência.

Além disso, Rodrigues (2010) aponta que os autores compartilharam o mesmo interesse pela colagem, mas que Mendes não prosseguiu com a técnica e permaneceu na poesia. Já Paulino (1995) afirma que a concepção de **A pintura em pânico**, contou, inicialmente, com as ideias de Murilo Mendes. Essa leitura nos é muito importante, pois abre um precedente de análise que relaciona as obras de Lima e Mendes. Ainda segundo Rodrigues:

Essa experiência foi inicialmente compartilhada com Murilo Mendes, que em 1935 já havia dividido a autoria de **Tempo e Eternidade**, livro de poemas que os situou no polêmico grupo de artistas católicos. Do período que exploraram juntos a técnica das colagens, nasceu a imagem intitulada **A Poesia em Pânico**, que foi capa do livro homônimo de Murilo, publicado em 1938. Se há outras imagens feitas a quatro mãos é uma questão que paira sem resposta, mas o fato é que Murilo não dá continuidade às experimentações cujo potencial criativo Jorge de Lima começa então a explorar. (RODRIGUES, 2010, p. 09).

A partir dessa citação, já podemos estabelecer uma ponte dialógica com aquilo que viria a forjar tanto o livro **A poesia em pânico**, de Mendes, quanto **A pintura em pânico**, de Lima. Em ambas as obras, suas vozes líricas buscam o calvário da moral religiosa como amparo para as suas máculas e pânicos existentes. Entretanto, essa busca espiritual é marcada por inúmeras dúvidas e tentações, característica que encontramos no barroco brasileiro, especialmente com a poesia do baiano Gregório de Matos.

Aqui, nos resguardamos, ao máximo, em tentar não tangenciar as nossas discussões, mas, para se pensar como as aproximações entre Lima e Mendes ocorreram, precisamos citar as suas referências e potenciais obras que vieram a forjar essa intersemiose do pânico vista nos poemas visuais de Lima e nos versos de Mendes.

Como levantado anteriormente, **A pintura em pânico**, de Jorge de Lima, e **A poesia em pânico**, de Murilo Mendes, já estabelecem uma aproximação dialógica através dos seus títulos, pois se observa um alinhamento de

parâmetros temáticos entre as duas obras, que se propõem a discutir o pânico tanto nas imagens, quanto nos versos. Além do que, a capa do livro de Mendes, como vimos na citação de Rodrigues (2009), é assinada por um poema visual de Lima, presente em ***A pintura em pânico***, que tem como verso a mesma descrição do título do livro do autor mineiro, o que reforça, ainda mais, a hipótese de que as obras são transpassadas uma pela outra.

Uma outra curiosidade está no prefácio de ***A pintura em pânico***, que é escrito por Mendes. Nesse texto, intitulado ***Nota Liminar***, é destacado a importância da colagem como um instrumento de produção de uma nova comunicação poética, sendo, também, uma ferramenta de reconstrução dos significantes universais. De igual modo, se vê, no texto, a opinião de Mendes sobre a essência poética de Jorge de Lima, a qual ele afirma ser invencionista.

Ainda assim, não há, nessa nota introdutória, informações que associem a concepção das duas obras a uma temática em comum e nem menções de Mendes a uma possível correlação dos poemas visuais de Lima aos seus poemas. O que se sabe, por ora, é que ambos os autores compartilhavam do desejo de experimentar a linguagem e buscaram, cada qual em seu gênero, tentar materializar as suas ideias. Porém, alguns teóricos afirmam que os livros são, de fato, referenciados um pelo outro. Um deles é o professor Fábio de Souza Andrade, que em entrevista concedida ao documentário: ***A pintura em pânico***, dirigido por Simone Rodrigues, em 2010, confirma que o livro ***A pintura em pânico***, de Lima, é uma alusão direta à obra ***A poesia em pânico***, de Mendes.

Além disso, o professor reitera que Jorge de Lima atribuiu a sua obra ao trabalho poético de Murilo Mendes como uma forma de homenagem e parte de uma espécie de família artística que estava sendo construída entre os dois. Isto, por si só, confirma a hipótese que levantamos aqui, mas se faz importante analisar, passo a passo, as similaridades entre as produções.

A primeira convergência se dá entre a capa do livro de Mendes e um dos poemas visuais de Lima e já indica que ambas as obras vão firmar relações através dos planos da intertextualidade, por conta dos temas a serem abordados, o pânico, e da intersemiose, pois como o livro de Lima é uma obra

de poesia visual, ou seja, detém de uma linguagem em composição verbal e não verbal e o livro de Mendes é uma coletânea de poemas, sendo, portanto, de uma linguagem verbal, isso interliga as duas produções pelo caráter dialógico da Intersemiose.

Figura 23 – A poesia em pânico.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 95).

Figura 24 – Capa do livro: A poesia em pânico.



Fonte: Murilo Mendes (1938).

Em nossa análise, nos atentaremos ao elo intersemiótico presente nos dois livros, que ocorre, em nossa hipótese, a partir da manifestação do pânico como tópico em alguns versos de Mendes e em algumas imagens de Lima. Essa aproximação intersemiótica, porém, não é de tradução, pois mesmo havendo elos explícitos entre as obras, ainda não há uma base fundamentada que pressuponha que uma houve uma tradução intersemiótica entre elas, mesmo que ambas as produções estejam percorridas umas nas outras.

A nossa hipótese é que, tanto em **A pintura em pânico**, quanto em **A poesia em pânico**, há uma voz lírica angustiada com a sua existência e que

busca um acolhimento espiritual para suportar os pesares do existir e a iminência da finitude e da morte. Percebemos, também, nos poemas visuais de Lima e nos versos de Mendes, como o misticismo e o barroquismo católico modelam a narrativa das obras, que parte de uma ideia apocalíptica para tecer seus discursos e consideram a ausência da moral religiosa no mundo como o principal responsável pelo colapso da existência, que para os autores é o fio propulsor para o pânico que contamina o mundo.

Desse modo, Lima e Mendes se apropriam do ideal cristão de associação com a moral religiosa para verbalizar e ilustrar as suas projeções sentimentais em relação ao mundo, o que evidencia a relação do homem com temas bíblicos e apocalípticos. Ou seja, o pânico nas obras dos autores-amigos surge da instabilidade do eu e está relacionado, entre outras coisas, com uma visão religiosa e apocalíptica. Vejamos, então, um desses exemplos:

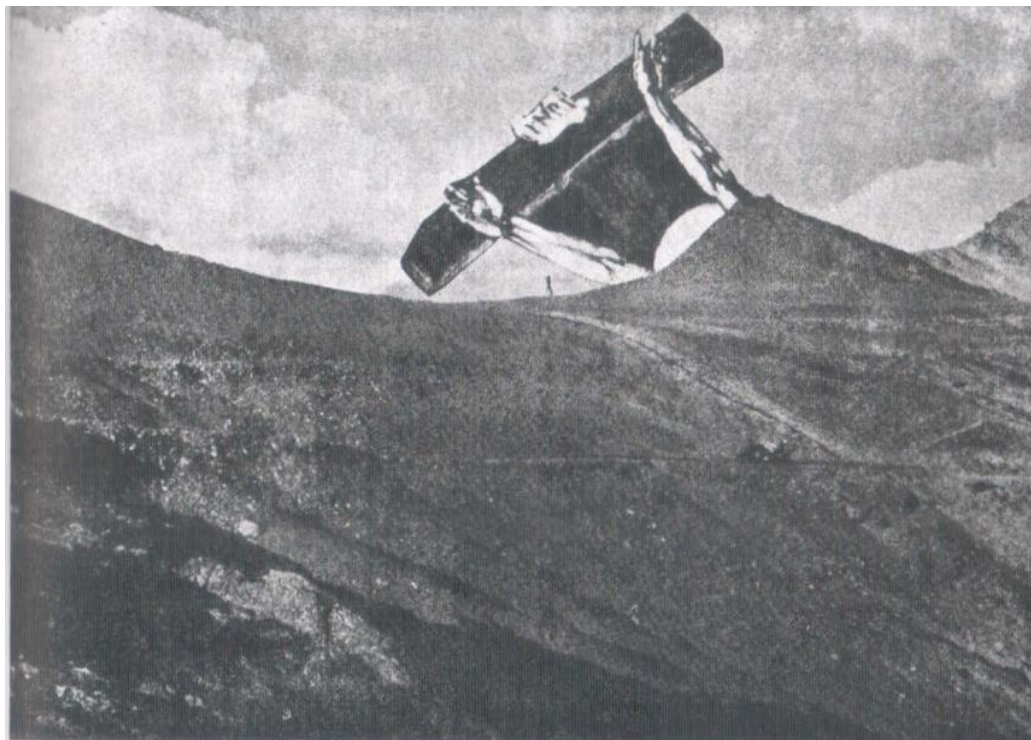
*Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.
Amo tanto o culpado como o inocente.
Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,
Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria,
Isenta, desde a eternidade, da culpa original.
Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:
Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
Que existirá até a consumação do mundo.*

(*A Destruição*, Murilo Mendes, 1995, p. 287).

Nos versos do poema **A destruição**, de Mendes, percebemos como o sujeito-lírico enxerga a sua humanidade e a sua essência complexa, ao evocar os dizeres: “*Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça*”. Essa concepção moral alivia o pânico da razão e o coloca em conformidade com o seu destino. Já na imagem de Lima, não há essa sujeição. Nela, há um reflexo tortuoso das relações humanas com a religião. Assim, o pânico é

consequência do embate entre a razão, apegada à moral religiosa, e a emoção, ligada às nossas pulsões de vida.

Figura 25 – Poema visual: Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 45).

Portanto, essa visão percebida nas obras dos autores-amigos, é reflexo da compreensão de que o mundo está entregue ao caos e de que nada se pode fazer. A expressão do pânico, nesse sentido, emana da impossibilidade de combater a natureza da existência humana, tão demasiadamente imperfeita e complexa. Sendo assim, esse desalento-lírico em Lima e Mendes nasce da angústia em não pertencer ao calvário sagrado da existência. Por isso, o apocalipse surge como símbolo de castigo à insubordinação e a profanação mundana para com o arquétipo moral religioso imposto pela sociedade.

A partir dessa observação, se percebe que nesse diálogo entre as linguagens de Lima e Mendes já acontece o diálogo intersemiótico entre as obras, que se conectam pelas temáticas já apontadas e se expandem pelos discursos evocados, que em ambos os livros mesclam a narrativa bíblica com

elementos da oralidade para montar os seus próprios versos (em Mendes), as imagens (em Lima) e expressar as suas visões caóticas de mundo.

No poema **O saque**, de Mendes, sentimos um sujeito-lírico enfurecido por essas desobediências do homem e em martírios por não se equiparar a consistência divina:

*Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.*

*Que há entre ti e mim, Filho do Altíssimo?
O mundo inteiro é tua arena.
Eu tenho só uma vida que se repete à toa.*

*Quebrei a comunhão dos santos. Que me trazem os homens?
Escrevem apenas o mal e o terror no livro da vida.
Poeta, recorda-te; o espírito imundo que anda nos lugares áridos.*

*(E vós me direis que virgens calmas
Balançam-se nos jardins celestes).*

*Ai dos ateus
Ai dos filhos de Deus
Ai dos que vão morrer.*

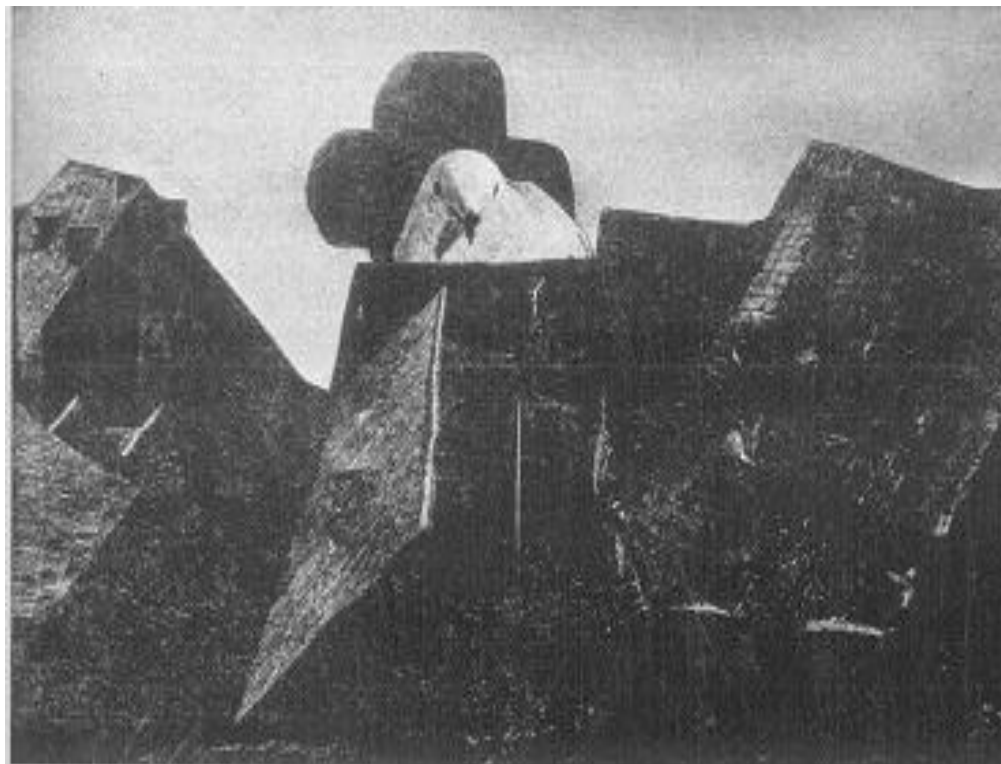
(*O Saque*, Murilo Mendes, 1995, p. 288).

Mais uma vez, percebemos o pesar desse sujeito-lírico fragmentado pelas dualidades da vida, pelas dores do mundo e carregado de uma visão pessimista sobre a finitude e a imperfeição de sua existência, símbolos discursivos que também estão presentes em **A pintura em pânico**.

Essa mesma reverberação lírica se personifica no poema visual: **O anunciador da catástrofe**, apresentado, anteriormente, noutra discussão. A imagem de Lima retoma a mensagem apocalíptica do poema de Mendes ao

construir a sua relação de sentido pela representativa da *Pomba*, que segundo crença cristã, simboliza a paz e a comunhão dos santos.

Figura 26 – Poema visual: O anunciador de catástrofes.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 99).

No capítulo oito (08) do livro de ***Gênesis*** do ***Velho Testamento***, se afirma que Noé, ao esperar em sua arca o fim do dilúvio, manda inúmeras vezes um pássaro mensageiro para ver se as águas haviam baixado. Tendo sucesso em determinado momento, pois o pássaro traz consigo um ramo, que representa o fim do dilúvio. Contudo, no poema visual de Jorge de Lima, se vê o oposto. Nesse caso, o pássaro está inerte entre estruturas sólidas, que ora lembram tetos de casas, ora lembram túmulos e dão a impressão de que bons tempos não estão por vir.

Em seguida, chegamos ao poema ***Meu Duplo***, de Murilo Mendes, que reunindo todas as agonias sentidas nas análises anteriores, possibilita o leitor a ter uma noção mais impactante da aura mística que circundava o inconsciente criativo de Mendes, pois condensa todos os pânicos manifestos na obra.

1

*A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento.
Existe a meu lado um duplo
Que possui um enorme poder.
Ele imprimiu esta edição da minha vida
Que todo o mundo lê e comenta.*

*Quando eu morrer, a água dos mares
Dissolverá a tinta negra do meu corpo,
Destruindo esta edição dos meus pensamentos, dos meus sonhos, dos
meus amores
Feita à minha revelia!*

2

*O meu duplo sonha de dia e age durante a noite.
O meu duplo arrasta correntes nos pés.
Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
Ele conspira contra mim.
Desmonta todos os meus actos um por um e sorri.
O meu duplo com uma única palavra
Reverte todos os objectos do mundo ao negativo do FIAT.
Destrói com um sopro
O trabalho formidável que eu tenho de diminuir o pecado original.
Quando eu me matar o meu duplo morrerá — e eu nascerei.*

3

*Eu tenho pena de mim e do meu duplo
Que entrava meus passos para o bem
Que estrangula dentro de mim a imagem divina.
Tenho pena do meu corpo cativo em terra ingrata,
Tenho pena dos meus pais, que sacrificaram uma existência inteira
Pelo prazer de uma noite.
Tenho pena do meu cérebro que comanda*

*E da minha mão que escreve poemas amargurados.
 Tenho pena do meu coração que estourou de tanto ter pena,
 Do meu coração pisado pelo meu duplo.
 Tenho pena do meu sexo que não é independente,
 Que é ligado ao meu coração e ao meu cérebro.
 Eu tenho pena desta mulher tirânica
 Que me ajuda a ampliar o meu duplo.
 Tenho pena dos poetas futuros
 Que se integram na comunidade dos homens
 mas que nos momentos da dúvida angustiante
 Só terão como resposta o silêncio divino...*

4

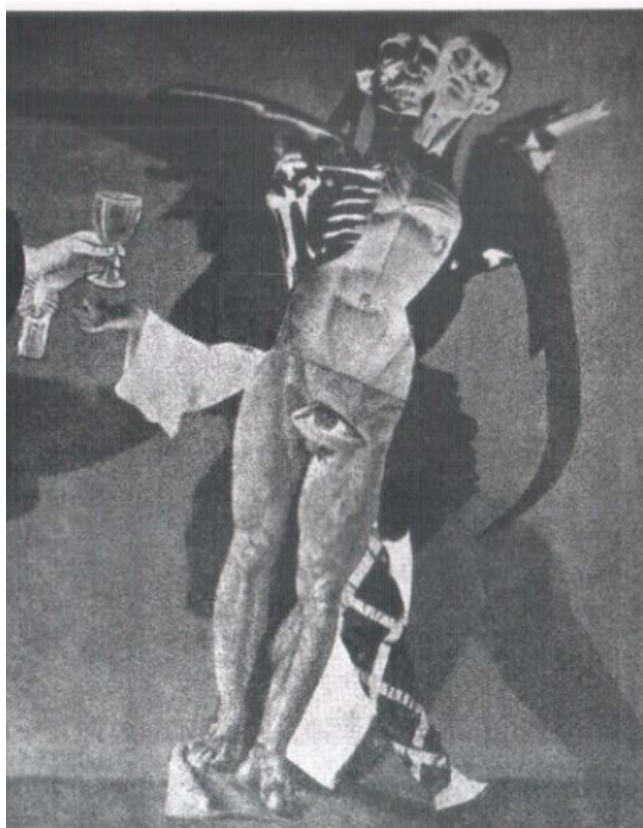
*Ó meu duplo, porque me separas da verdade?
 Porque me sopras ao ouvido a palavra terrível,
 Porque me impeles a descer até ao lago
 Onde pararam as formas de vida para sempre?...
 Porque insinuas que o sorriso das crianças já traz a corrupção,
 Que toda esta ternura é inútil
 Que os homens usarão continuamente a espada contra seus irmãos
 Que a minha Poesia aumenta o desconsolo em torno de mim?
 Ó meu duplo, porque a todo instante eclipsas a Cruz aos meus olhos?
 Ó meu duplo, porque murmuras sutilmente ao meu ouvido
 Que Deus não está em mim porque está fora do mal, do tédio e da dúvida?
 Porque atiras um pano negro na estrela da manhã,
 Porque opões diante do meu espírito
 A temporária Berenice à Mulher eterna?
 Ó meu duplo — ó meu irmão — ó Caim — eu preciso te matar!*

(*Meu Duplo*, Murilo Mendes, 1995, p. 305-306).

Consideramos **Meu Duplo** o poema mais intenso de **A poesia em pânico**, pois o seu sujeito-lírico abala as estruturas discursivas ao reverberar o seu repúdio contra a sua própria fraqueza mundana. Ou seja, é o grito-lírico de um sujeito complexo que não consegue honrar a sua moral religiosa.

Nesse sentido, **Meu Duplo** reflete o conflito paradoxal do homem com a sua razão/emoção e denuncia as duas faces que formam a essência humana: o bem e o mal. E, do mesmo modo que foi investigado nas outras leituras, esses elementos descritos nos versos do poema de Mendes são percebidos em um poema visual de Lima, intitulado como: **Eis o cálice do fel**, presente na página 113.

Figura 27 – Poema Visual: Eis o cálice do fel.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 113).

No poema visual, vemos uma figura duplicada e atravessada por símbolos que oscilam entre a santidade e a escuridão. Em nossa análise, interpretamos que esse poema visual amplifica o sentido exposto no poema de Mendes, visto que esse duplo que atormenta o sujeito-lírico é possivelmente a sua face oculta, complexa e entregue ao cálice do fel. Desta forma o poema

visual ***Eis o cálice do fel***, de Jorge de Lima, evoca a angústia lírica manifestada nos versos de ***Meu Duplo***, de Murilo Mendes.

Já em ***Nós***, poema de Murilo Mendes, notamos uma aura-lírica que se afasta da tensão verbal evocada noutros poemas do livro do autor mineiro. A partir desse texto, ***A poesia em pânico*** se centra em edificar a imagem da musa, por vezes apresentada como Berenice e outras como Regina.

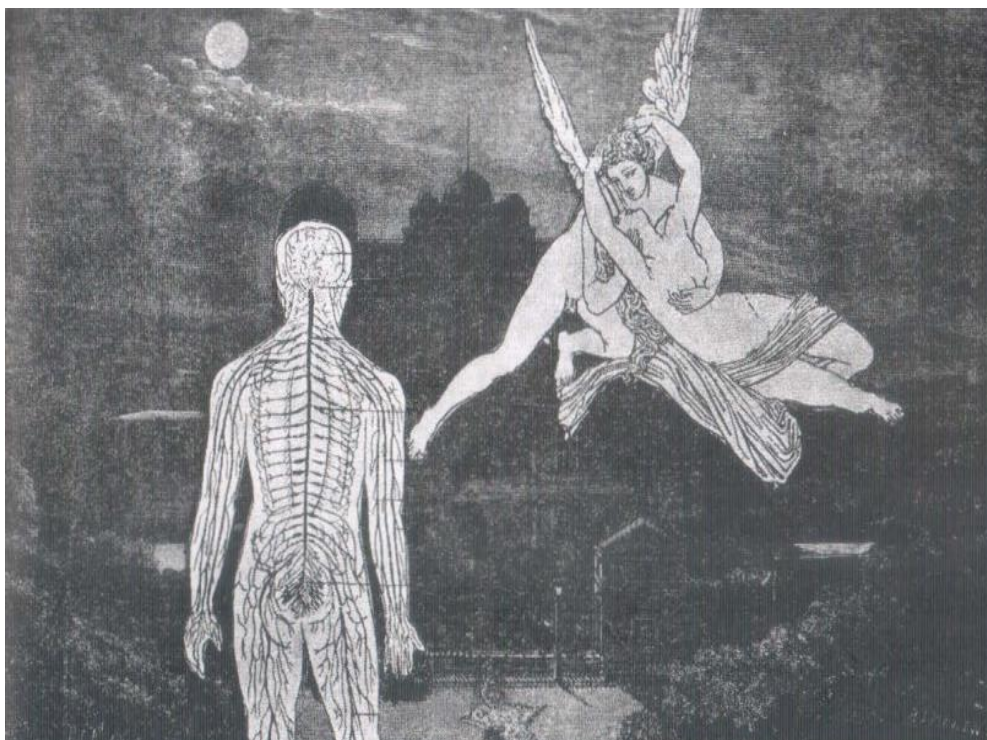
*Eu e tu somos o duplo princípio masculino e feminino
Encarregado de desenvolver em outrem
Os elementos de poesia vindos do homem e da mulher.
Nós somos a consciência regendo a vida física:
Atingimos a profundidade do sofrimento
Pela vigilância contínua dos sentidos.
No nosso espírito cresce dia a dia em volume
A ideia que fomos criados à imagem e semelhança de Deus
E que o universo foi feito para nos servir de cenário.*

(*Nós*, Murilo Mendes, 1995, p. 298).

O que percebemos, nesse poema, é a convicção bíblica do sujeito-lírico sobre a criação da vida. Em sua defesa, a criação está ligada à imagem e semelhança do deus cristão. Nesse caso, o *nós* descrito nos versos seria a conjunção da vida, o princípio da multiplicação ou a reapresentação da moral religiosa na existência humana.

Como apontado anteriormente, esse poema se distancia dos demais presentes no livro de Mendes, pois não sentimos a insubordinação à moral religiosa por parte de seu interlocutor-lírico. Ao contrário, há uma valorização dessa moral religiosa e de seus dogmas. E semelhante a esse movimento discursivo-temático dos versos de Mendes, há no poema visual: ***Povoadores de ar***, visualizada na página 87, do livro de Lima, uma ode à multiplicação da existência, agora construída em figuras que remetem ao mito de *Eros* e *Psiquê*:

Figura 28 – Poema visual: povoadores de ar.



Fonte: Jorge de Lima (2010, p. 87).

Na mitologia grega, Eros, filho de Afrodite, era o cupido e Deus do Amor. Já Psiquê, era uma mortal e uma das filhas de um rei de Mileto. Afrodite, enciumada por estar sendo ofuscada pela beleza de Psiquê, envia Eros para fazer a moça se apaixonar pelo homem mais feio da terra. Porém, ao encontrar-se com Psiquê, Eros se apaixona perdidamente por ela e, a partir daquele momento, uma luta se inicia para a consumação daquele amor.

Partindo dessa perspectiva, o poema visual de Lima reescreve e reinsere os versos de Mendes em uma concepção mitológica da criação. Sendo assim, por essa interpretação, podemos inferir que essa retomada intersemiótica feita por Lima pode significar uma expansão da mensagem poética evocada por Mendes em seu poema.

A partir destas correlações, cremos que o trânsito intersemiótico entre as duas obras vai se realizar como uma retroalimentação de cada discurso produzido, pois como aponta Barros (1994), cada linguagem possui um caráter ideológico e pode ser interligar com outras linguagens, verbais e não verbais, e

formar uma espécie de “rede eletrônica” dialógica, como provavelmente ocorre entre os trabalhos de Lima e Mendes, que vão se comunicar e se multiplicar intersemioticamente.

Portanto, através das leituras trazidas neste último tópico de discussão, pudemos refletir sobre as possíveis relações que construíram o compasso intersemiótico entre as obras de Lima e Mendes, que, em nossa hipótese, seu deu a partir pânico como eixo temático e se multiplicou na manifestação inconsciente dos autores em suas produções.

Até aqui, formulamos hipóteses que destacam como os liames feitos pelo alagoano refletem a inquietude de sua verve artística: tão marcadamente percorrida por outros autores, obras e movimentos artísticos. E desejamos que no porvir, outras leituras possam ser produzidas e enriqueçam a discussão sobre o trabalho pictórico/poético de Jorge de Lima, autor de inúmeras faces e facetas.

4 CONCLUSÃO

Quando se inverte a sintaxe da linguagem, quando se altera o fluxo imagético do significante, isto é, sem dúvida, experimental. E isso, em Jorge de Lima, se personifica: é a imagem que quer ser mais, que se (inter)semiotifica na palavra, tão demasiadamente presente no sentir do tudo que forma o todo da linguagem. A isso e possivelmente por isso, Lima, com toda sua abordagem poética, manifesta a confluência de várias *personas*: o poeta-médico, o artista plástico, o religioso e o filósofo.

Na linguagem pictórica/poética da obra, sentimos que a semiose e a intersemiose se consolidam nas simbioses que o autor alagoano faz com a estética surrealista e com a poesia de Mendes. E percebemos, também, que elas surgem da inquietação, da busca de alcançar sensações que apenas a imagem não consegue despertar.

Sendo assim, o autor, em nossa leitura, se viu instigado a experimentar a linguagem e acessar todas as suas possibilidades de compreensão do sentir. Doravante, é provável que sua intenção tenha sido provocar instabilidades, desafiar as convenções sociais vigentes e abalar os alicerces da visão comum. E é por este fato que Lima recorre à técnica da colagem, pois ela vocaliza a sua percepção fragmentada da razão, sem deixar de lado o seu visceral poder de síntese.

Durante o decorrer deste trabalho, desenvolvemos análises que se centraram em sublinhar e constatar, através dos estudos semióticos e intersemióticos, como ***A pintura em pânico*** é forjada a partir de elos comunicantes feitos com outras linguagens.

Na primeira parte da pesquisa, percorremos um pouco pela trajetória de Jorge de Lima e vimos como ela reflete a marca da sua essência artística: a inquietude, a traquinagem e a artesanaria de um sujeito engenhoso. Na segunda parte, captamos algumas relações semióticas/intersemióticas que a obra de Lima estabeleceu.

Semioticamente, vimos como a marca do surrealismo se faz presente e é percebida na composição estética e simbólica de ***A pintura em pânico***, que

une imagens e símbolos distintos em colagens que se aproximam do plano abstrato, insólito e metafísico. Logo, flutuam no espaço do inconsciente. Já intersemioticamente, constatamos um diálogo entre alguns poemas visuais de ***A pintura em pânico*** com alguns versos dos poemas de Murilo Mendes, em seu livro ***A poesia em pânico***, publicado em 1935, que a partir do elo intersemiótico criado pela temática do pânico, ressoam a visão aterrorizada dos autores.

De igual modo, temos chegado à conclusão de que todas essas incursões híbridas, realizadas por Lima no projeto criativo de sua obra, foram responsáveis por impulsionar a experiência catártica do livro, pois ao fundir a imagem à palavra, a experiência de recepção se multiplica, se tornando mais imagética, sinestésica e polissêmica. Por essa razão, também, percebemos que a linguagem, enquanto possibilidade de comunicação artística de um sujeito, é uma fonte inesgotável de expressão, pois está sempre em movimento e se coadunando com variadas formas de representação, como tem sido rastreado em ***A pintura em pânico***.

Nesta dissertação, trouxemos ao centro da nossa discussão uma obra pouco investigada e presente na fortuna crítica do autor alagoano. Um livro raro e pouco compreendido em seu tempo, porém, uma obra atemporal, que destaca o poder que a linguagem tem de se multiplicar com ou em outros sistemas semióticos/intersemióticos e de interagir com outras obras e autores, sem que isso ofusque ou retire a sua originalidade.

Afinal, toda obra, de modo direto ou indireto, é transpassada por outras. E Jorge de Lima, com seu livro, traz à baila essas discussões e abre uma porta de possibilidades de leituras que se atenham a mapear a presença ou relação de outras linguagens em textos poéticos ou produções artísticas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AMARAL JR, Amadeu. “Jorge de Lima — fotógrafo supra-realista”. **O Cruzeiro**. (Rio de Janeiro), 1938.
- ANDRADE, Fábio de Souza. **O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as Artes Plásticas”. In: **TERESA - Revista de Literatura Brasileira**. Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- 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.
- ARGAÑARAZ, N.N. - **Poesía Latinoamericana de Vanguardia**, Montevideo, O Dos, 1986.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE ALAGOAS. **Memórias Legislativas**. Maceió, 2020.
- BACELAR, Jorge. **Poesia Visual**. Universidade da Beira Interior, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Aurora F. Bernardini (tradução). São Paulo: Hucitec, 2002.
- BALADY, Sônia Umburanas. Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. 2012. 197f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 156.
- BARROS, D.L.P de. “Dialogismo, Polifonia e Enunciação”. In: **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BÍBLIA. Sagrada **Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamento**. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Introdução” In: LIMA, Jorge de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1949.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. “O Surrealismo na Lírica de Jorge de Lima”. In: **Eutomia: Revista de Literatura e Linguística**. v. 1, n. 02. Recife – PE, 2008.

COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. – 7. ed. ver. e atual. – São Paulo: Global, 2004.

E. M. Melo e Castro, **Poética dos meios e arte high-tech**, Ed. Vega, Lisboa: 1988.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ERNST, Max. **Une Semaine de Bonte: A Surrealistic Novel in Collage**. New York: Dover Publications, 1976.

_____. **La femme 100 têtes**. New York: George Braziller, 1981.

FABRIS, Annateresa. “O surrealismo pictórico: a alquimia da imagem”. In: GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIAS, José Nivaldo de. **O Surrealismo na Poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FUÃO, Fernando Freitas. **A Collage no Brasil**. Porto Alegre, 1999.

_____. **Arquitectura como collage**. Barcelona, 1992.

GIESECKE, Annette. **Origens da Mitologia**. Rio de Janeiro: Darkside, 2022.

HERNANDES, Hilton. “Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo”. In: LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Hilton (orgs). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.

HISTÓRIA DE ALAGOAS. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/tiroteio-do-hotel-bella-vista-e-o-assassinato-de-rodolfo-lins-em-1935.html>. Acesso em: 12/10/2022.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1970. Col. Debates 22.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Lúcia Helena França Ferraz (tradução). São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Jorge. **A pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

_____. **Jorge de Lima: Poesia Completa: volume único.** Organização, Alexei Bueno; textos críticos, Marco Lucchesi... [et al.]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LIMA, Sérgio. **Collage em Nova Superfície.** São Paulo, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um Lance de Dados.** Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2017.

MENDES, Murilo. “Poesia em pânico.” In: PICCHIO, Luciana Stegagno (ORG.). **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. “Nota Liminar.” In: Lima, Jorge. **A pintura em pânico.** Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

MUSEU DE ARTES VISUAIS RUTH SCHNEIDER. **Eletrografias e Gravuras Digitais:** 10 abr. a 6 maio de 2001. Passo Fundo, RS.

OS Trinta Valérios. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5802/os-trinta-valerios>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

PÂNICO, A pintura em. Direção: Simone Rodrigues. Brasil, 2010. (18 min 53 seg). Disponível em: <https://youtu.be/vHQRQmVOgrM>. Acesso em: 12/10/2022.

PAULINO, Ana Maria. **Jorge de Lima.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. – (Artistas Brasileiros; 1).

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Literatura comparada, intertexto e antropofagia.** In: *Flores na escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **A significação na pintura.** São Paulo: Annablume, 2016.

_____. **Semiótica Visual: os percursos do olhar.** São Paulo: Contexto, 2021.

PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Semiótica e Literatura.** Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

REVISTA GRACILIANO. **Jorge de Lima, O Criador.** Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2014.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. **Das colagens ao fanzine: inspirações desde A pintura em pânico de Jorge de Lima até Camões & outr@s**. Disponível em: <https://youtu.be/KVusSwO-4ts>. Acesso em: 12/10/2022.

RODRIGUES, Simone. “Jorge de Lima, Fotomontagista”. In: LIMA, Jorge. **A pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

SANTIAGO, Silviano. “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método”. In: ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

SILVA, Gladys Neves da. **Arquitetura & Collage: um catálogo de obras relevantes do século XX**. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2005.

TENÓRIO, Douglas Apratto. “Capítulo V – Jorge de Lima”. In: ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE ALAGOAS. **Memórias Legislativas**. Maceió, 2020.

TOSIN, Giuliano. “Poesia Digital no Brasil e as Novas Perspectivas para a Teoria da Tradução Intersemiótica”. **I Encontro Internacional para o estudo da Semiosfera – Interferências das diversidades nos sistemas culturais**. Centro Universitário Belas Artes, São Paulo – SP, 2005.