

PARALELISMOS ENTRE POESIA E ARTES PLÁSTICAS: CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E OSWALDO GOELDI, JORGE DE LIMA E MARC CHAGALL

Data de aceite: 01/12/2023

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Ler um texto poético ou observar um quadro é, em princípio, percorrer com o olhar duas representações artísticas distintas. No primeiro caso, o observador-leitor necessita decifrar o conjunto gráfico que forma o texto. No segundo caso, o observador, quando vislumbra um quadro, percorre com o olhar um mundo de formas, texturas, espaços, cores, etc., e deve interpretá-lo. Nesse sentido, o sucesso da comparação de dois sistemas semióticos (de representação) distintos vai depender de como o analista articula cada sistema de forma conjunta sem deixar de considerar a particularidade de cada um.

Lessing, em seu **Laocoonte** (1776), ao analisar a famosa escultura grega que representa a figura mitológica de Laocoonte, – o sacerdote de Apolo, que aconselhou os troianos a não tocar no famoso presente grego, o cavalo de madeira – é o primeiro grande autor moderno a trabalhar de maneira renovadora o modo antigo de

apreciação comparativa entre a poesia e a pintura, que anteriormente era realizada apenas pela comparação das semelhanças temáticas entre as duas artes.

Para ele, a poesia era superior às artes plásticas por causa dos diferentes meios utilizados por ela em suas representações. Segundo Lessing, a pintura deveria escolher determinada cena ou o momento mais expressivo possível para representá-lo em seu objeto artístico. Dessa maneira, a pintura se limitava a uma escolha do momento representado. Já, diferentemente, a poesia, poderia representar uma série infindável de gestos ou atos, ou até mesmo, o invisível, tendo assim muito mais amplitude e liberdade que a pintura.

É também por essa razão que Lessing acredita que os critérios para comparar e avaliar cada expressão artística deveriam ser diferentes. Dever-se-ia levar em conta na observação comparativa entre as duas artes, de um lado, a semelhança do assunto ou motivo representado; de outro, a semelhança do

estilo. Anteriormente à concepção de Lessing (séculos XVII e XVIII), toda a comparação era simplesmente feita, como dissemos, apenas pela semelhança do assunto, o que a crítica contemporânea considera um método redutor e sem importância, pois tal crítica tem como critério a análise estilística entre as artes, mais profunda e apurada. O perigo de se fazer analogias meramente temáticas entre a poesia e a pintura é estabelecer metáforas vagas entre as duas artes sem reconhecer a distância entre elas, pois o poeta quando tem a pintura como objeto de inspiração e representação não está apenas ilustrando-a, mas interpretando-a, repensando-a como obra simbólica. Assim também ocorre no sentido inverso.

De acordo com Aguinaldo José Gonçalves, para analisarmos comparativamente um objeto artístico devemos inicialmente observar sua linguagem própria e, posteriormente, ter consciência da mobilidade proveniente dos procedimentos distintos que se inter-relacionam. Para o crítico,

[...] estes procedimentos são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas. [...] estas formas de relação [são] imprescindíveis para qualquer funcionamento mental e completamente indispensáveis para o estudo das relações entre sistemas artísticos [distintos] [...]. (GONÇALVES, 1997, p. 57, itálico do autor)

O crítico ainda acrescenta que para analisarmos comparativamente a literatura com as outras artes, devemos trocar a simples perspectiva analógica (semelhança de temas) para realizarmos uma abordagem homológica (semelhança estrutural). A perspectiva analógica deve vir na abordagem crítica como “ponto de partida” para uma análise apurada ulterior, mais complexa e sutil, é como uma “porta de entrada” para que, posteriormente, se possa detectar “modelos mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas.” (GONÇALVES, 1997, p. 58, itálico do autor) É essa perspectiva que possibilita ao analista, de maneira mais efetiva, fazer analogias mais fecundas entre as artes.

O movimento abstrato entre a expressão artística e a expressão plástica é captado pela

[...] manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas cujo caráter singular advinha, em todos eles, do modo de construção que acabava sempre no mesmo resultado: a composição da metáfora. Entretanto, cada um deles privilegiava, em si, graças ao próprio meio de que ambos se valiam, instâncias sensoriais e abstratas distintas: na poesia, pelo ritmo engendrado, o diagrama emergente e primordial; na pintura, pelas relações instauradas, a emergência do poético, por formas transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do tempo. (GONÇALVES, 1997, p. 59)

Poesia e artes plásticas na sala de aula: Carlos Drummond de Andrade e Oswaldo Goeldi

O poema “A Goeldi”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro **A vida passada a limpo** (escrito entre os anos 1954-1958, situado na fase madura do poeta, na qual são **flagrantes as temáticas da vida, da morte, do amor e da memória**) se alinha à premissa de Horácio, que formula o paralelismo entre a pintura e a poesia (*Ut pictura poesis* – A poesia é como a pintura). O poema de Drummond está diretamente correlacionado a obra artística do xilogravurista Oswaldo Goeldi, assim como o mundo pictural e existencial das xilogravuras de Goeldi correlacionam ao universo poético do autor de **A vida passada a limpo**.

O leitor do poema de Drummond passa como que por uma exposição da obra do xilogravurista, reconhecendo também a poética drummondiana na obra de Goeldi. Essa relação entre os dois artistas, pela leitura do poema ou pela observação das xilogravuras, é homóloga em suas elaborações formais – o poema é como as xilogravuras de Goeldi e estas são como a poética de Drummond.

O modo como Goeldi trabalhou temas como solidão e tristeza, a visão da paisagem noturna e interior da grande cidade e suas misérias despertou amplo interesse em vários de nossos maiores escritores, como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Raquel de Queiroz, Ronald de Carvalho, Carlos Drummond de Andrade; como de críticos, como Otto Maria Carpeaux, Beatrix Reynal, Álvaro Moreira e também do pintor Di Cavalcanti.

Manuel Bandeira, também crítico de arte, em **Andorinha, Andorinha**, apresenta o álbum “Dez Madeiras” de Oswaldo Goeldi de maneira entusiástica:

Uma das mais fortes e curiosas exposições de arte que já vi foi improvisada num bar, depois da meia-noite, quase à hora crispante de se correrem as cortinas de aço. Apresentaram-me um rapaz anguloso, de nariz duro, olho metálico: o artista Oswaldo Goeldi. Um nome em branco para mim. O rapaz trazia uma pasta embaixo do braço. Sentou-se à mesa, abriu a pasta, e então, correu em volta de mão em mão uma estupenda coleção de gravuras em madeira e desenhos a pena e a lápis. Que emocionante surpresa! Todo um mundo interior riquíssimo abria-se ali, atestando uma força de concepção, uma magistralidade de traço, um senso dramático da paisagem urbana, que nos enchia de pasmo. A imaginação de Oswaldo Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sóis explosivos, - arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um lampião de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora. Um admirável artista. (BANDEIRA, 1966, p. 58-59).

O crítico literário José Guilherme Merquior ressalta, a respeito do poema “A Goeldi”, de Drummond, sua tendência filosófica no “lirismo de celebração [...], em que o gravador expressionista brasileiro Oswaldo Goeldi (1895-1961) é considerado como um ‘... pesquisador da noite moral sob a noite física. [...]’ (MERQUIOR, 1975, p. 172). O leitor

assíduo da obra de Drummond sabe da frequência que a palavra “noite” aparece em seus poemas e, por conseguinte, logo estabelece a relação de irmandade artística do poeta com o xilogravurista.

Vejamos o poema na íntegra:

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde os vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto

no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de seu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor.
(DRUMMOND, 1973, p. 303)

Segundo Rodrigo Naves o poema “A Goeldi” é “um dos textos mais reveladores escritos sobre o artista” (NAVES, 1999, p. 27), apontando o gravador, como próprio Drummond afirmou, um “pesquisador da noite moral sob a noite física”, visto que revela com argúcia o universo do artista que representou o mundo por meio de uma realidade fugidia e dividida em que seus habitantes noturnos não ambicionam “alcançar aquela região de onde provém a luz. Ao contrário vivem de costas para ela. [...] ‘Goeldi mostra a periferia do mundo, seus subúrbios, funcionando em lógica própria, noturna, algo alucinada e, quem sabe, indiferente aos valores diurnos.’” (NAVES, 1999, p. 27). Desse modo,

O que Drummond identifica na obra de Goeldi não é, a meu ver, a renúncia a toda e qualquer moral e sim a defesa de uma ética que ponha em suspenso os valores vigentes – o lado de lá, o mundo da luz – e saiba encontrar, com base nessa espécie de estoicismo que envolve suas personagens, um novo padrão de conduta. A “noite física” enfatiza uma atmosfera dúbia, indeterminada, que não possui marcos – as estrelas – que orientam nossos passos. Mas isso não significa que nos perdemos. Existem outros pontos de referência, e basta baixar os olhos, deixar de fixa-los nas alturas, para que encontremos mais perto de nós os sinais que ajudaram a nortear os nossos movimentos. Do mesmo modo a “noite moral” parece falar de um tempo de espera, da necessidade de uma proximidade estreita com o mundo para que possamos extrair daí novos critérios, livres das generalizações apressadas e dos padrões vigentes. Para enxergar a noite é preciso ter olhos aguçados. (NAVES, 1999. p. 27- 28).

Algumas xilogravuras são exemplares para mostrar o universo artístico obscuro do artista, como as expostas a seguir:



[Urubus] – 1929 – Título atribuído pelo Centro Virtual de Referência e Documentação Oswaldo Goeldi] 1929, sem assinatura, xilogravura, prova e impressão 13 x 14,5 cm. Coleção Hermann Kümmerly.



[Fim do dia] – 1950 –, assinada, xilogravura a cores, 19,5 x 27 cm. Coleção Raul Schmidt Felipe Jr.



[Noturno] – 1950 – assinada – xilogravura a cores, 4/12. 19,5 x 27 cm. Coleção Frederico Mendes de Moraes



[Tarde] – 1950 – assinada – Xilogravura a cores, 97/100, 20,6 x 26,5 cm. Gravura realizada para o Clube Amigos da Gravura. Coleção Museu Nacional de Belas Artes.



[Anoitecer] – 1950 –, assinada, xilogravura a cores, 3/12, 22, 5 x 37 cm. Gravura premiada na II Bienal Interamericana do México, 1960. Coleção Frederico Mendes de Moraes.



[Abandono – Título atribuído pelo Centro Virtual de Referência e Documentação Oswald Goeldi] – 1937 – Xilogravura a cores, assinada, sem numeração 17,3 x 21,8 cm. Coleção Ary Ferreira de Macedo



[Chuva] – 1957 – assinada, xilogravura a cores, 2/12, 22 x 29,5 cm. Coleção Frederico Mendes de Moraes



[Solitário] – 1930 – Álbum 10 gravuras de Oswald Goeldi. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas de Paulo Pongetti & Cia., assinada, sem numeração, 12,25 x 11 cm. Coleção Marilu Cunha dos Santos.

Como se pode observar nas xilogravuras¹ do artista, a temática constante em sua obra é a do homem simples e solitário inserido em uma paisagem noturna e cotidiana. De forma geral, como o próprio poema de Drummond revela em seus versos, com um vocabulário recheado de expressões “noturnas”, é esta a temática que percorre a obra de Goeldi. Assim sugere a eleição que o artista faz de urubus para representar o sentimento, paradoxal, de terror (repulsa, morte, carniça, etc.) e liberdade (voo, natureza, etc.), criando imagens de tensão psicológica em seu observador. Os urubus revelam o lado pessimista do

1 Todas as gravuras foram retiradas do Centro Virtual de Documentação e Referência Oswald Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com>. Acesso 07 mai. 2021.

gravador, trazendo de forma simbólica a decadência e o lado obscuro do ser humano (“É de uma cidade vulturina// [...] poças de solidão, entre urubus.”); o sentimento de assombro, revelado na solidão anônima de pessoas simples, seres noturnos que circulam à noite nas ruas desertas e de espanto (“avenidas de assombro”); a expressão de um mundo insólito sugerido pela mistura de elementos distintos e de um ambiente obscuro, que esconde sentimentos e segredos íntimos (“vagabundos peixes esqueletos/ rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis/ mas entupidas de tua coleção de segredos,”); a escuridão intensificada na totalidade da expressão existencial do artista questionada pelo poeta (“És metade sombra ou todo sombra?”) ou mesmo na duplicação da cor negra e pela criação insólita de um sol noturno, situação que revela um mundo onde não há lugar para a intensa iluminação do dia ensolarado e a noite reina inteiramente, como se vê pela acentuação do ambiente solitário e irreal (“Amarias talvez, preto no preto,/ fixar um novo sol, noturno; e denuncias / as diferentes espécies de treva/ em que os objetos se elaboram:/ a treva do entardecer e a da manhã;/a erosão do tempo no silêncio;/a irrealidade do real.”) e a desolação do homem em seu habitat, que como um poeta lírico, o artista, solitário, num ambiente noturno e tempestuoso propenso à morte, expressa as perturbações do seu mundo interior (“Estás sempre inspecionando/ as nuvens e a direção dos ciclones./ Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo/ são elementos de seu reino/onde a morte de guarda-chuva/comanda/ poças de solidão, entre urubus”).

Esse ambiente noturno, atmosfera intrínseca da criação do xilogravurista é coroado pelo intenso sentimento de solidão que o artista não pode deixar de representar em sua obra, pois também é parte dele mesmo (“Tão solitário Goeldi! Pressinto/ (...)/ uma dádiva de ti à vida// Não sinistra,/ mas violenta/ e meiga,/ destas cores compõe a rosa em seu louvor.” Toda essa explicitação do ambiente noturno habitado por seres que vivem neste mundo também revela a inegável preocupação social expressa nas xilogravuras de Goeldi, mas substancialmente sua obra exprime o incômodo e o absurdo de estar no mundo, “[...] Exílio e memória porejam das madeiras/ em que inflexivelmente penetras para extrair/ o vitríolo das criaturas/ condenadas ao mundo.”, situação que concorda com a dupla carga, o papel político e ao mesmo tempo estético, que a gravura historicamente sempre carregou.

O negro incisivo que encerra suas estampas, em alguns momentos, recebe a luz de um sol avermelhado, de um lampião amarelo ou de corredores e janelas iluminadas prendendo o olhar de seu observador, oferecendo algum alento. Talvez esta luz seja alentadora para os próprios personagens que frequentam este ambiente solitário e desolador e, em muitos casos, representa a própria energia vital desses seres, que mesmo nesta ambientação imanam a força da vida. Isto pode ser visto na iluminação do próprio coração de um homem “abandonado”, nas janelas das casas ou pelo próprio “sol” vermelho, noturno. Somam-se a esta ambientação a visão de pátios abandonados e das ruas desertas onde circulam, num ambiente silencioso, seres noturnos. Seres que não podem habitar o mundo diurno e que também parecem não querer pertencer a ele. Figuras

que se assemelham bastante à figura e à personalidade *gauche*, característica da poesia drummondiana. O *gauche* é aquele sujeito que não está adequado à organização social do mundo e, por isso, está constantemente incomodado com o próprio fato de existir e de pertencer a um mundo que o repele e que também é repelido por ele. A personalidade *gauche* é assumida por Drummond já no início de sua poesia, no “Poema de sete faces”, de **Alguma poesia** (1930), marcando também a psicológica do poeta, presente em toda sua obra: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra disse: / Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 1973, p. 53)

Essa personalidade revela o embate do “eu” com o “mundo”, enfim, o desajuste do poeta com o mundo vivenciado por ele, marca do homem moderno que se contrapõe à figura do herói clássico representante do mundo antigo. Este anti-herói moderno se revela por sentimentos contraditórios, múltiplos e pouco conclusivos, marca testemunhal do poeta moderno em seu tempo, acelerado e caótico. A figura do *gauche* associa o poeta mineiro à tradição baudelaireana da poesia moderna em que o poeta é um ser desajustado e/ou maldito² e que pertence ao cotidiano mais cru, sem alcançar altos voos. Como as personagens representadas por Goeldi em suas xilogravuras, o poeta *gauche* também, inevitavelmente, habita o mundo das sombras. Dessa maneira, a primeira estrofe do “Poema de sete faces” conjuga elementos que revelam o modo de vida que promove o desvio da ordem estabelecida: “torto”, “sombra” e “*gauche*”. Assim, de acordo com Alcides Villaça,

Bem examinados, os termos parecem sugerir desvios de uma ordem convencional, antítese desta, cujos correspondentes diretos seriam o *iluminado*, o *direito*, o *retilíneo* – que trazem por analogia os predicados de equilíbrio, da racionalidade, da adaptabilidade. Desmembrando-se mais possibilidades analógicas, todo um universo se constituiria com a reserva ético-político-moral de homens probos, de inegável retidão, centralizados com clareza numa sociedade bem comportada. (VILLAÇA, 2002, p. 25-26, itálicos do autor).

O poema “A Goeldi”, como toda obra de Drummond, integra-se naquele tipo de poética que considera a poesia como uma forma de conhecimento do mundo, que estabelece um contato direto com o desejo primordial do homem de buscar compreender o sentido do estar no mundo em sua variada complexidade. Para isso, o poeta não tratou apenas de assuntos elevados, elegeu também para sua poesia temas cotidianos retirados da observação de fatos corriqueiros do dia a dia, de sua memória, enfim, do que observava no mundo. Drummond ao revelar o universo artístico e existencial de Goeldi no poema que o homenageia acaba por representar a sua própria poética, que tem como emblema o retrato do homem moderno inserido em um mundo repleto de contradições, obscuro e solitário. É este cenário degradado, habitado por “seres das sombras”, o representado tanto pelo poeta quanto pelo xilogravurista. Nas obras de ambos os artistas, há a ideia

2 Como se pode ver em poemas como “O albatroz” e “Perda da auréola”, do poeta francês Charles Baudelaire.

do rebaixamento em suas representações, que se revela no sentimento de fraqueza e abandono (real e existencial) e no tom escuro e/ou sombrio no qual o homem moderno está engendrado.

Poesia e artes plásticas na sala de aula: Jorge de Lima e Marc Cagall

O poema “O grande desastre aéreo de ontem”, publicado em **A túnica inconsútil** (1938), é um poema em prosa que Jorge de Lima dedica ao pintor Candido Portinari. Em termos sintéticos, o poema trata de um desastre aéreo que o poeta representa, por meio de uma visão onírica, elencando objetos, seres e situações.

Vejamos o poema:

Para Portinari

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a primadona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol. (LIMA, 1958, p. 446)

O poema é uma espécie de transfiguração poética de um acontecimento real, que transforma um fato prosaico em poesia, por meio do trabalho com a linguagem, no uso do onirismo, de metáforas singulares, imagens visuais, ritmo intenso, etc. Tal trabalho faz com que um acontecimento real atinja o estatuto literário, válido por si mesmo. De acordo com Aleílton Fonseca, o poema

[...] se desenvolve a partir de uma imagem básica, “sangue/cor”, que é reiterada duas vezes, retomando o fôlego lírico: “Vejo sangue no ar” e “chove sangue”. Esta imagem dá a tonalidade pictórica do poema, fixa o quadro, estabelecendo a ideia de um instantâneo, como uma pintura moderna, com o motivo no primeiro plano de visão que “choca”, trazendo de permeio os detalhes.³

José Niraldo de Farias acrescenta que “a repetição insistente do verbo ‘ver’ denuncia a preocupação em materializar pictoricamente a cena descrita.” (FARIAS, 2003, p. 72). Para transfigurar esse acontecimento, o poeta elabora uma “lógica” nova, do mundo onírico,

3 Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ali01.html>. Acesso 06 mai. 2021.

que nos remete diretamente à poética chagalliana. É visível a ressonância desse mundo imagético do pintor russo no poema limiano, que pode ser notada nas representações figurativas elencadas a seguir: “A dança”, “Obsessão”, “O sonho de Jacob”, “Cantar dos cantares” e “Amantes no céu vermelho”, etc. ⁴



[A dança] – 1950 –, pintura óleo sobre tela, 238 cm x 176 cm, Musée national Marc Chagall, Nice.



[Os cânticos dos cânticos IV] – 1958 –, pintura óleo sobre tela, 0,5 m, x 0,61 m, Musée national Marc Chagall, Nice.



[O sonho de Jacó] – 1960-1966 –, pintura óleo sobre tela, 195 cm x 278 cm, doação Marc e Valentina Chagall, 1966, Museu Nacional Marc Chagall, Nice.



[O cavaleiro do circo] – 1887-1985 –, pintura óleo sobre tela, 0,238 m, x 0,189 m, presente da Sra. Gilbert W. Chapman, Etats Unis, Chicago, The Art Institute of Chicago.

⁴ Todas as imagens das obras do artista foram retiradas no site do Museu Nacional Marc Chagall: <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/collection/periode/le-message-biblique>. Acesso 07 mai. 2021.



[Ilustração de série: Circo] – 1996-1997 –, pintura, estampas, litografia, arcos de velino, 0.425 m, x 0.324 m, doação do Fundo Tériade (Paris) em 1983, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



[A caminhada] – 1917 – pintura a óleo, 1.7 m, x 1.635 m, Russie, Saint-Petersbourg, Musée russe

Nessas obras (no poema e nas representações picturais), podemos notar um ambiente onírico-religioso, em que aparecem seres flutuantes, amantes em estado de êxtase em meio a buquês de flores coloridas, onde uma noiva corta o céu rápido como um cometa. A cor vermelha se sobressai em meio a mistura de elementos, muitas vezes díspares, num ambiente sensual.

A elaboração de “O desastre aéreo de ontem” nos remete à *collage* surrealista, técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprio, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, como dissemos, do mundo do sonho. Essa técnica ajuda o poeta a fortalecer a criação imagética de seu poema, a partir da união de elementos muitas vezes simples que, por causa de sua combinação, tornam-se inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, frequentemente enigmática e insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Em um processo análogo à colagem surrealista, no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro **Pintura em Pânico** (1943),⁵ prefaciado por Murilo Mendes, produziu grande interesse por parte de alguns críticos. Para compreendermos bem o processo pelo qual Jorge de Lima elabora seu poema, vejamos

5 É importante lembrar que as fotomontagens de **A pintura em Pânico**, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isso quer dizer que foram realizadas em plena Segunda Guerra Mundial. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade estacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final da década de 1930. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro, assim como em algumas de suas legendas.

como Mário de Andrade explica o processo de criação da fotomontagem. De forma entusiasta, o poeta e crítico paulista associa a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil:

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, p. 09).

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

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo ao folhearem um álbum de família (MENDES, 1987, p. 12).

Otto Maria Carpeaux, em introdução à **Obra Poética de Jorge de Lima**, organizada por ele, dizia que quando “as palavras já não pareciam capazes de exprimir tudo aquilo que o poeta [Jorge de Lima] pretendeu dizer, recorreu ao recurso da fotomontagem” (CARPEAUX, 1949, p. VII). Acrescenta-se a esta perspectiva uma outra, a de Murilo Mendes, que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente:

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada (MENDES, 1987, p. 12).

É a partir dessa perspectiva, uma espécie de reconfiguração do mundo por meio de elementos opostos, que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus grandes representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem através da identidade de elementos contrários.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda a imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. [...] A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o ligeiro.

Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles (PAZ, 1972, p. 38).

Na conjugação de elementos opostos também há o momento da convergência desses termos. Nessa ocasião, como diz o crítico, “[...] pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa.” (PAZ, 1972, p. 42). Desse modo, a imagem poética funde elementos muitas vezes díspares numa espécie de renomeação e recriação do mundo, de modo que o poeta, como no tempo primitivo, nomeia novamente as coisas. Para Octavio Paz, “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1972, p. 44).

Este procedimento nos remete diretamente às colagens praticadas por Jorge de Lima, iniciadas no mesmo período da elaboração de **A Túnica Inconsútil**. Vemos, no poema, o encontro inesperado, no ar, do “piloto, que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice”, a “louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o pára-quadras”, a “prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa”, o “paralítico” que “vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento” – que remetem à passagem do cometa Halle, em 1910, fenômeno que encantou diversos artistas da época⁶ – imagens que os “poetas míopes”, que ao ver a chuva de sangue nas nuvens, “pensam que é o arrebol.”

É também possível perceber em algumas imagens do poema, reveladas por versos como o “sino que ia para uma capela do oeste” vem “dobrando finados pelos pobres mortos”, a referência a sensibilidade lírico-religiosa do poeta, que anuncia a passagem da vida para morte. O rito de passagem para o encontro com incognoscível se realiza plenamente no final do poema; de maneira corriqueira, como a passagem do dia para a noite, passa-se da vida para a morte: “Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.”

De acordo com Fábio Andrade, em “O grande desastre aéreo de ontem”, “um acidente mecânico é alçado ao nível de uma desgraça cósmica, apocalíptica” (ANDRADE, 1997, p. 78). Esta percepção é visível, segundo o crítico, pelo acúmulo no poema de “imagens insólitas”, os “reconhecíveis ecos chagallianos” e “a ênfase no sujeito” (revelada na recorrência do verbo “ver”), estabelecendo “pontes simbólicas que evidenciam semelhanças entre dois objetos ou seres não conaturais, criando sistemas de relações analógicas não correntes ou recriando as legadas pela tradição.” (ANDRADE, 1997, p. 73-74).

⁶ De acordo com Ana Maira Paulino, este poema seria uma espécie de exemplo do impacto da passagem do cometa entre nós. Jorge de Lima assim comenta a sensação que teve com a passagem do cometa: “Nuns dias de febre [...] percebi um ente cujos olhos eram dois imensos algodões ardentes, o nariz como um rochedo de estanho derretido [...] as mãos eram dois cometas, a fala de ventania quente, a boca de lua, roupagens de arco-íris, os cabelos misturados de nuvens [...] por uns vinte dias, as noites de febre foram povoadas de verdadeira chuva de estrelas cadentes. Lau me convenceu que eram pragas de morcegos [...] que de noite ficavam luminosos, riscando o céu. [...] minha mãe [...] me convenceu que deveriam ser sinais do céu, prenunciando o cometa de Halley, acontecido anos depois” (LIMA apud PAULINO, 1995, p. 29).

Um bom exemplo que reforça a ideia de que o poema é realizado por meio do procedimento da montagem ou colagem poética, à maneira surrealista, pode ser percebido na imagem básica do poema: a junção de um elemento do mundo prático cotidiano, o avião, ao *topos* da morte, revelado pelo fim do dia, associado ao fim da vida. Dessa maneira, dois elementos opostos se juntam, formando uma imagem insólita, própria das realizadas pela montagem surrealista. O mesmo também podemos notar nas bailarinas graciosas e na bela nadadora que rompem seus corpos em meio a chuva de sangue: “mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão”, a “nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida”, as “três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda”.

É interessante notar que essas mesmas considerações feitas à criação das imagens no poema, de alguma forma, podem ser transpostas ao universo imagético da pintura moderna, em suas expressões mais imaginativas. No caso específico de Marc Chagall, como nos aponta Argan, há na obra do pintor russo uma raiz simbólica em sua representação imaginativa da realidade:

Há, na raiz, uma simbologia das cores; qual é o símbolo, não importa saber, ou melhor, não se deve saber, pois do contrário o encanto seria rompido. Ou melhor, sabe-se no inconsciente: o símbolo é a linguagem do inconsciente, como a lógica o é da consciência; e o símbolo deve permanecer inconsciente e hermético, justamente porque é ilógico em si, não se podendo admitir logicamente que o mesmo signo signifique duas coisas diferentes. (ARGAN, 1992, p. 473)

Essa situação é visível na obra do pintor quando, por exemplo, vemos uma mulher flutuar normalmente pelo céu de uma pequena vila russa e não acreditamos nos nossos próprios olhos. Assim, de acordo com o crítico:

É precisamente esta a situação que Chagall quer determinar, no tocante ao quadro: o que se pede à fábula é que seja inacreditável. O processo de Chagall é, em certo sentido, um processo de transliteração, semelhante ao de Breughel, quando dá figuração aos provérbios flamengos: transpõe para imagens visuais as palavras de um texto. (ARGAN, 1992, p. 473)

Assim, a grande descoberta da arte moderna, seja ela a poesia ou a pintura, revela que a fonte da linguagem “é a imaginação, não a lógica, mas que a imaginação, tal como a lógica, possui uma estrutura própria e cumpre uma função ‘construtiva.’” (ARGAN, 1992, p. 473)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

ANDRADE, Fábio de Sousa. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

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.

- ANDRADE, Mário de. Nota preliminar a A Túnica Inconsútil. In: LIMA, **Jorge de Lima. Obra Completa** (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- ARGAN, Giulio Carlo. “Marc Chagall: À la russie, au ânes et aux auteurs”. In: **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- CABO, Sheila. **Goeldi: modernidade extraviada**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso e universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução, In: **Obra Poética - Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1949.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Metamorfoses de Orfeu: a “utopia” poética na lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo: Todas as Musas; Belo Horizonte: Fapemig, 2015.
- CENTRO Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com>. Acesso em: 08-05-2021.
- FARIAS, José Nivaldo de. **O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: Editora PUCRGS, 2003.
- FONSECA, Aleilton. “Um poema de Jorge de Lima”. In: **Jornal de Poesia**. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ali01.html>. Acesso em 06 mai. 2021.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações”. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n°2, 1997.
- LESSIG, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. (Intr., trad. e notas de Márcio Seligmann-Silva.) São Paulo: Iluminuras – SESP, 1998.
- LIMA Jorge de. **Obra Completa** (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- MARC, Chagall. <<https://www.wikiart.org/pt/marc-chagall>>. Acesso em 06 mai. 2021.
- MARC, Chagall. **Museu e coleção Marc Chagall**. <<http://en.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/node/10>>. Acesso em 06 mai. 2021.
- MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.) **O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima**. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- PAULINO, Ana Maria. **Jorge de Lima**. (Série Artistas Brasileiros) São Paulo: EDUSP, 1995.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 3, p. 16-50, 2002.