"O GRANDE DESASTRE AÉREO DE ONTEM": ONIRISMO, MONTAGEM POÉTICA E RESSONÂNCIAS DE MARC CHAGALL EM JORGE DE LIMA

"O GRANDE DESASTRE AÉREO DE ONTEM": ONIRISM, POETIC MONTAGE AND RESONANCES OF MARC CHAGALL IN JORGE DE LIMA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti[1]

RESUMO: Nesse texto, pretendemos fazer a análise do poema "O grande desastre aéreo de ontem", de modo a perceber as ressonâncias da obra pictural de Marc Chagall na poesia de Jorge de Lima. Para isto estudaremos a relação que os dois artistas empreendem em suas obras com o onirismo e a montagem poética.

PALAVRAS–CHAVE: Jorge de Lima; Marc Chagall; montagem; onirismo

ABSTRACT: In this text, we plan to make the analysis of the poem "O grande desastre aéreo de ontem", in order to perceive the resonances of Marc Chagall's pictorial work in the poetry of Jorge de Lima. For that, we'll study the relation that both artists undertake in their works with the onirism and the poetic assembly.

KEYWORDS: Jorge de Lima; Marc Chagall; Assembly; onirism

Introdução

Em um texto importante sobre a poesia de Jorge de Lima, "Nota preliminar" *A Túnica Inconsútil*,[2] Mário de Andrade reflete sobre o caráter hermético do poeta alagoano. De acordo como o crítico,

> a significação de Jorge de Lima, a personalidade deste grande poeta brasileiro talvez nunca tenha já estado tão misteriosa como depois da publicação do seu último livro de poesia: *A Túnica Inconsútil*. Eis um artista que não poderá ser perfeitamente compreendido, ou pelo menos explicado, sem uma exegese bastante pormenorizada. Jorge de Lima é um mundo de contradições por explicar e de dificuldades a resolver (ANDRADE, 1958, p. 417).

1 Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, Doutor em Teoria e História Literária IEL-UNICAMP. Professor do Mestrado em Letras: linguagem, cultura e discurso. E-mail: prof.luciano.cavalcanti@unincor.edu.br

2 Texto publicado originalmente em *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 8 de janeiro de 1939, sob o título "A Túnica inconsútil".

Mário continua precavendo os leitores de *A Túnica Inconsútil* sobre a dificuldade para a explicação da poesia de Jorge de Lima. A isso, acrescenta-se o engano de considerar que a composição poética limiana é um deixar correr à pena numa livre fruição poética. O que mais caracteriza, a seu ver, os poemas de *A Túnica Inconsútil* é a "prudência", ou seja, a preocupação com a composição poética, por meio do zelo – para o crítico, até mesmo exagerado, no entanto positivo – construtivo de seus poemas.

> Não é com qualquer verbalismo, não é com a substituição do poeta por qualquer palavra, ou três e quatro palavras classificadoras, que ele se explica. Todo ele obriga a distinções e explanações, principalmente porque não haverá talvez na poesia brasileira ninguém que mais tenha sabido converter defeitos gerais em qualidades particulares ou descoberto o aspecto favorável e útil dos perigos. Assim é, por exemplo, que num poeta cujos versos constantemente nos dão a impressão de rápida espontaneidade, que tem usado e talvez mesmo abusado de toda a temática moderna de poesia, há, de início e permanentemente, aquilo que mais faltou à genialidade de Castro Alves: uma grande prudência (ANDRADE, 1958, p. 418).

Segundo Mário de Andrade, este zelo encontrado em Jorge de Lima foi deixado de lado pelos poetas modernistas; conscienciosos de se livrarem das amarras parnasianas, abandonaram a prudência, combatendo e ignorando-a. Dessa forma, o poeta "não deixa jamais que uma imprudência de concepção e de expressão possa servir de descaminho aos outros. Os seus cacoetes se os tem, são de tal forma evasivos que ninguém os pega no voo." (ANDRADE, 1958, p. 419). É pelo diálogo franco com os cânones, sem ser um repetidor dos "princípios" parnasianos, que Jorge de Lima retira sua força poética: "É deste academismo, desta obediência altiva ao cânone, que a obra de Jorge de Lima beneficia. No momento, ela será talvez a poesia mais clássica do Brasil contemporâneo." (ANDRADE, 1958, p. 419). A esta postura "clássica" limiana acrescenta-se outra virtude (ou "defeito", como quer Mário), o intenso diálogo intertextual (caracterizado por Mário como uma "falta de invenção poética") com os grandes clássicos ocidentais, exemplarmente verificável em *A Túnica Inconsútil*.

> Se Jorge de Lima tivesse vivido alguns séculos atrás teria sido por certo um desses grandes plagiários, à feição de Shakespeare ou de Camões. Não creio que com a mesma força de genialidade, estas aproximações são sempre muito perigosas, mas da mesma qualidade que eles. Quero dizer; Jorge de Lima plagiaria, da mesma forma sempre criadora, com que Camões plagiou o Super Flumina Babylonis no "Sobolos rios que vão". Dos poemas importantes de Jorge de Lima (e *A Túnica Inconsútil* pôde perfeitamente ser considerada um poema só, como quer o poeta), dos poemas importantes de Jorge de Lima não haverá talvez um único, de que não se possa descobrir a fonte de inspiração noutro poema moderno brasileiro. Inda mais: um livro como *A Túnica Inconsútil* tem um sabor antológico, de tal forma o poeta compila nas suas páginas toda a temática posta em fogo pela poesia contemporânea... franco-brasileira. Aparece a estrela, aparece o anjo, comparecem o marinheiro, o violonista, a dançarina, o mágico o circo e o music-hall inteiros (ANDRADE, 1958, pp. 419-20).

Acresce-se ainda, na poesia de Jorge de Lima, o seu caráter imaginativo-religioso, que na perspectiva de Mário de Andrade se confunde com a sensibilidade no fazer poético: "Todo este seu livro novo, um dos melhores que já produziu, está cheio da mais

rica e mesmo surpreendente imaginação. [...] perfeitamente explicável pelo sentido religioso deste poema." (ANDRADE, 1958, p. 420). Mas a "grande lição" da obra de Jorge de Lima pode ser notada precisamente na

> qualidade lírica da sua imaginação. Esta será por certo a grande lição da obra de Jorge de Lima dentro de nossa poesia contemporânea. Dominado por uma prudência, visivelmente exercitada na observação e no raciocínio, o poeta possui uma bússola fecunda e prefixada que não lhe permite mais errar. E então dá largas à criação, despreocupado com quaisquer disciplinas intercorrentes. É a própria criação que se dirige a si mesma, por associações, por antíteses, por enumerações que nada têm de lógicas como as de Whitman, numa grande e admirável liberdade (ANDRADE, 1958, pp. 420- 21).

É por tudo isso que Mário conclui seu texto, afirmando que "não disse senão a menor parte de tudo quanto faz de Jorge de Lima o 'caso' mais apaixonante da poesia brasileira contemporânea do Brasil." (ANDRADE, 1958, p. 421).

O significado do título do livro de Jorge de Lima é proveniente de uma passagem bíblica, descrita no Evangelho de São João (BÍBLIA, São João, 19: 23-24), episodio pós-crucificação de Cristo, momento em que os soldados o levam para sua sepultura e dividem suas vestes em quatro partes, uma para cada soldado. No entanto, a túnica feita sem nenhum tipo de costura foi preservada em sua totalidade. Nas palavras de Roger Bastide:

> A túnica é o largo e amplo vestuário do mundo, mas sem costura. Quer dizer que o poeta poderá continuar muito bem no mundo da multiplicidade, mas abolindo as fronteiras que separam os objetos para reencontrar assim, por meio de um subterfúgio indireto, a unidade essencial das coisas (BASTIDE, 1997, pp. 125-126).

Simbolicamente, isso também pode significar que o manto de Cristo representa uma grande unidade que protege toda a humanidade. Em seu sentido poético, sugere que seu livro, ou até mesmo toda a sua lírica, é um grande corpo poético, que, como este manto, pretende envolver cristianamente a humanidade.

Jorge de Lima é um poeta reconhecidamente múltiplo, conforme atesta sua produção artística em geral. Percorreu vários caminhos em sua atividade literária: poeta, romancista e crítico. A estas, soma-se sua atividade de pintor, escultor e de operador de fotomontagens. Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *Tempo e Eternidade*, adensado em *A Túnica Inconsútil* e mais bem caracterizado em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* e no *Livro de Sonetos*, aspectos que o levam a estar cada vez mais próximo do hermetismo característico de *Invenção de Orfeu*.

A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem provêm, seguramente, da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos opostos ou contraditórios era usada para criar uma imagem nova, muitas vezes insólita, conforme atesta a poesia de Jorge de Lima e suas famosas colagens, denominadas *A pintura em pânico* (1943). Naquele momento, o poeta é anunciado por Murilo Mendes como um artista em dia com os movimentos internacionais, remetendo os leitores a Rimbaud, Max Ernest e Salvador Dalí. As leituras de Freud e Jung, feitas entre os anos de 1920 e 1927 pelo então médico, podem também ser apontadas como

responsáveis por esse mundo caracteristicamente onírico. A esse universo, Jorge de Lima transfere toda a bagagem visual dos sonhos, das visões e das fantasias acumuladas desde a infância. Esta perspectiva composicional se revela amplamente em "O grande desastre aéreo de ontem", de *A Túnica Inconsútil*,[3] poema em prosa, dedicado a Portinari, em que suas imagens nos remetem às figuras esvoaçantes de Marc Chagall.

É importante ressaltar que, entre as múltiplas atividades artísticas de Jorge de Lima, sua relação com a pintura é relevante e complementar de sua poesia. O próprio poeta, em seu *Auto-retrato Intelectual,* assevera sobre a relação entre a poesia e a pintura em sua obra: "Já disse e repito: minha pintura, deficiente, imperfeita, autodidata é tão somente um complemento de minha poesia." (LIMA, 1958, p.79). Jorge de Lima ilustrou vários de seus livros de poemas: *O mundo menino impossível*, *Essa negra Fulô*, *Vinte sonetos*, *As ilhas,* o que demonstra sua preocupação com a complementação ou ampliação de sua obra poética por meio da junção da imagem figurativa aos seus versos. Somam-se a isso as ilustrações de sua obra, feita por vários artistas plásticos: Manuel Bandeira ilustrou os *Poemas escolhidos*, Santa Rosa, o romance *O anjo*, Di Cavalcanti fez estudos sobre o seu poema mais conhecido "Essa Negra Fulô", assim como Lasar Segall que também fez ilustrações dos *Poemas Negros*. Fayga Ostrower ilustrou *Invenção de Orfeu* e Cândido Portinari[4] (também poeta) o retratou em 1937, a quem, como dissemos, o poeta dedica "O grande desastre aéreo de ontem". Todos são artistas que conviveram com o poeta e frequentaram seu famoso consultório médico da Cinelândia, espaço no qual Jorge de Lima se dividia entre o oficio da medicina (atendendo seus pacientes) e das artes (recebendo seus amigos artistas).

Após apresentarmos *A túnica Inconsútil*, livro em que Jorge de Lima publicou "O grande desastre aéreo de ontem" e sucintamente apontarmos algumas relações entre o poeta e as artes plásticas, desenvolvermos os argumentos do artigo considerando alguns pontos, divididos em seções, com o intuito de estabelecer – de maneira didática – algumas relações entre a poesia e a pintura, o onirismo e a arte, as peculiaridades da obra de Marc Chagal e uma possível ressonância da obra do pintor no poema de Jorge de Lima.

---

3 *A Túnica Inconsútil*, "momento alto da poesia mística brasileira" (BOSI, 1999, p.454), dá continuidade e aprofunda a poesia anterior de Jorge de Lima, que já desenvolvia em *Tempo e Eternidade*, de fundo místico-religiosa, prática católico-social de seu tempo. No Brasil, esta tendência foi difundida principalmente por Alceu Amoroso Lima e Jackson de Figueiredo, fundador da revista *A Ordem* (1921) e do Centro Dom Vital (1922). Antonio Candido comenta a presença da tendência religiosa nas décadas de 20 e 30 no Brasil: "Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia. (...) Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. 'Deus está na moda', disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também no Brasil." (CANDIDO, 1987, p. 188).

4 De acordo com Ana Maria Paulino, Jorge de Lima, faz uma crítica ao amigo pintor no número 48 da *Revista Acadêmica*, ressaltando a "'solidez' dos quadros e a 'prudência de seu desenho clássico'. Vê em Portinari 'parentesco com o universal', com os pintores mundiais do momento, e destaca ainda, no artista, 'absoluto controle (mesmo quando lhe apraz deformar) da medida, do desenho, da composição geometricamente bem distribuída'" (PAULINO, 1995, p. 61).

"O grande desastre aéreo de ontem"

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 estradivário. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão 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)

MARC CHAGALL[5]



"A dança" – Marc Chagall

5 Todas as reproduções das obras de Marc Chagall foram retiradas do site: <https://www.wikiart.org/pt/marc-chagall>. Acesso em 30-10-2017.



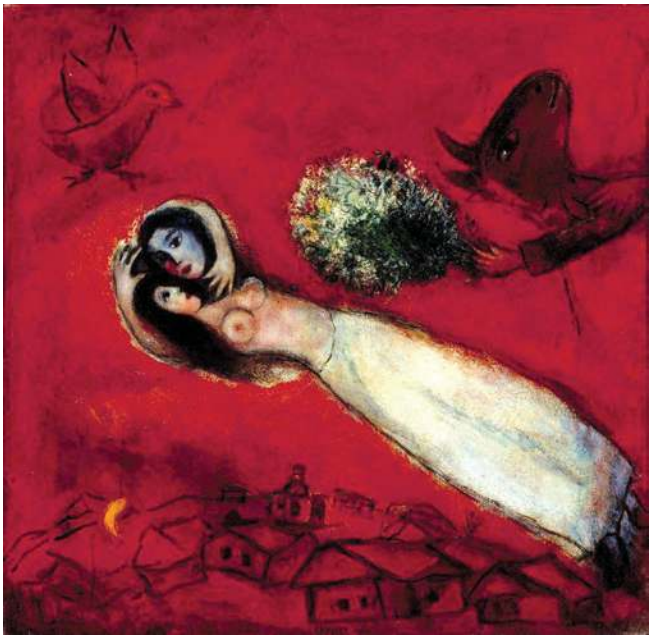
"Obsessão" – Marc Chagall



"O sonho de Jacob" – Marc Chagall



"Cantar dos Cantares" – Marc Chagall



"Amantes no céu vermelho" – Marc Chagall

Ut pictura poesis

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 por meio de seu ritmo, de suas metáforas, de suas escolhas lexicais etc. No segundo, 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 distintos vai depender de como o analista articula cada sistema de forma conjunta sem deixar de considerar a particularidade de cada um.

De acordo com Aguinaldo Gonçalves, para analisarmos comparativamente um objeto artístico devemos inicialmente observar sua linguagem própria e, depois, 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).

O crítico ainda acrescenta que para analisarmos comparativamente literatura e 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." (JAKOBSON *apud* GONÇALVES, 1997, p. 58). 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 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; grifos nossos.).

Assim como lembra Horácio na fórmula que imprime o paralelismo entre pintura e poesia (*Ut pictura poesis* – A poesia é como a pintura) é possível perceber uma relação estreita entre o poema "O grande desastre aéreo de ontem", de Jorge de Lima, e a poética pictural de Marc Chaggall, que pode ser percebida no uso do onirismo e da montagem poética. Dessa maneira, o leitor do poema de Jorge de Lima é levado a se situar como espectador, como quem observa uma exposição da obra pictural de Marc Chagall. Ou mais do que isso, o leitor do poema reconhece a poética de Chagall nos versos de Jorge de Lima.

o onirismo e a arte

a repulsa ao realismo positivista, que para a imaginação criadora significa um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável e empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos, é perfeitamente visível tanto nas fotomontagens quanto na lírica final de Jorge de Lima, assim como nas pinturas de Marc Chagall. Nesse sentido, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento, por não estar preso estritamente ao racional. A imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade.

De acordo com a teoria freudiana, o sonho é constituído, principalmente, por dois elementos: o *conteúdo manifesto* (o que conseguimos contar) e o *conteúdo latente* (o que necessitamos decifrar para interpretar o sonho – é uma espécie de chave para compreendermos os significados do sonho), esse aspecto demonstra o motivo pelo qual encontramos dificuldades na compreensão dos sonhos. A sua caracterização básica encerra no sentido de que o sonho é sempre a realização de um desejo, mesmo que aparentemente se apresente de forma perturbadora ao sonhador.

De acordo com Freud, a atividade onírica de pensar não ocorre em conceitos, como é característico do estado de vigília, mas pensa "predominantemente em imagens visuais – mas não exclusivamente. Utilizam também imagens auditivas e, em menor grau, impressões que pertencem aos outros sentidos." (FREUD, 2001, p. 67). Assim, "Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância

para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais." (FREUD, 2001, p. 72). Desse modo, a "incoerência" das imagens oníricas se revela como característica essencial dos sonhos.

No mundo dos sonhos, há uma transformação do espaço e do tempo como o concebemos no mundo da vigília; de acordo com Bachelard, perdem-se "suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos." (BACHELARD, 1991, p. 160). Assim como ocorre com a concepção cronológica do tempo, que pode ser reorganizado.

Outra característica do sonho se refere a seu processo de deslocamento. Isto significa que uma imagem pode ter mais de um significado, pois, por analogia, pode-se transferir sentimentos e conceitos de uma a outra. No sonho, percebe-se também a facilidade para o trocadilho e a inversão de termos, como se as palavras se comportassem como coisas. Essas características apontam a semelhança entre a formação dos sonhos e a atividade artística.

Outro aspecto importante dos sonhos, apontado por Freud (através de uma citação de Strümpell), refere-se ao fato de que estes

> seguem seu curso, ao que parece, segundo as leis quer das representações simples, quer dos estímulos orgânicos que acompanham tais representações – isto é, sem serem de forma alguma afetados pela reflexão, pelo bom senso, ou pelo gosto estético ou pelo julgamento moral (FREUD, 2001, pp. 75-76).

Nessa característica, constata-se a dessemelhança entre as atividades onírica e artística, pois a composição do trabalho artístico se diferencia do sonho por ser concebido em grande parte conscientemente e não apenas pelo impulso da inspiração.

A arte moderna da metade do século XIX e meados do XX se relacionará de maneira estreita com o onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. No caso específico da poesia, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas; a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Por estas características a arte moderna se apresenta de difícil compreensão, tornando a surpresa e a estranheza seu conceito. Notoriamente é uma a arte que não satisfaz um fruidor de hábitos fáceis. Tanto a lírica moderna quando as artes plásticas em geral não almejam a cópia do real, mas, sim, a sua transformação. Para isto, o artista utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta à fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno (Cf. FRIEDRICH, 1991, pp. 18-19).

Marc Chagall

Marc Chagall (1887-1953), de origem judaica, iniciou-se na pintura na pequena cidade russa de Vitebsk, dando continuidade a seus estudos em São Petersburgo e em

Paris, onde viveu de 1910 a 1914. Ao chegar à França, Chagall se impressiona com as luzes da cidade de Paris - muito diferentes do ambiente escuro da Rússia -, descobre um universo novo, que influenciaria profundamente sua arte.

Em Paris, o pintor se comove com o Cubismo. Amigo de poetas e escritores, foi Guillaume Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars que o estimularam a ficar no país, em plena efervescência artística, com seus variados movimentos de vanguarda. É visível na obra do pintor a influência do movimento Surrealista. Tanto Chagall quanto o Surrealismo procuram exaltar o sonho e o inconsciente, excedendo as leis do mundo físico. O tempo presente e o tempo passado unem-se para formar o "instante", rompendo-se as fronteiras entre o ontem e o hoje, que coexistem no inconsciente humano. Argan diz que "A pintura de Chagall é fábula, mas a fábula é problemática. Não poderia deixar de sê-lo numa sociedade que após uma revolução ideológica, considerava-se adulta." (ARGAN, 1992, p.471). Esse caráter fabular de sua pintura é visto pelo crítico como "uma expressão viva da criatividade do povo". (ARGAN, 1992, p. 471), que pode ser observado nas representações das pequenas aldeias russas em suas pinturas.

Apollinaire classificou-o de "'sobrenatural' ('sur-naturel'), que depois substituiria por 'surréaliste'; 'irrealismo' seria proposto mais tarde (M. GEORGES-MICHEL, 1944) – melhor convindo à inocência duma arte de aparições e sonhos, feita de imagens sem peso, de caráter 'hipnagógico' (A. Breton)." (FRANÇA, 1987, p. 332). Chagall foi um criador de "novas situações poéticas" (FRANÇA, 1987, p. 333) por meio do imaginário. Apesar da viva semelhança com o Surrealismo, não podemos considerá-lo um artista surrealista de primeira ordem, pois o pintor, muito antes do encontro com essa tendência estética parisiense, já trazia consigo uma visão poética do inconsciente, do ilógico e da percepção intuitiva, contrapondo-se ao pensamento racional. Nesse sentido, a relação do pintor com o mundo fabular e/ou fantástico vem de longa data. O Surrealismo, portanto, não foi a expressão artística que o estimulou a criar seu mundo onírico visível na composição simbólica de suas obras, seja pela libertação da composição das cores, no rompimento com o desenho formal, como também pela quebra da perspectiva realista em suas representações do mundo. Com a eliminação do "racionalismo" em sua poética, o pintor russo pretendia revelar a "realidade psíquica profunda" (ARGAN, 1992, p. 472) do indivíduo. Para Argan, Chagall "transpõe o limiar do domínio sem fim do inconsciente individual e coletivo." (ARGAN, 1992, p. 472). Nesse sentido, o crítico aponta que Chagall se aproxima de uma experiência sensorial contígua ao plano da psique.

> Antes, não era possível tornar visível a realidade psíquica profunda, porque a tela sensorial estava preventivamente organizada pela razão: via-se de acordo com a ordem lógica pré-constituída. Agora não mais; o Impressionismo, com tudo o que veio a seguir, desmontou esta superestrutura racional. O ver é um fato físico, mas a realidade física não está absolutamente separada da realidade psíquica (ARGAN, 1992, p. 473).

Chagall criou um estilo particular em que a imaginação dá autonomia aos objetos e personagens da realidade, libertos da lei da gravidade e do tempo. Em suas pinturas, sempre buscou retratar o povo: camponeses, aldeões, amantes, animais e o mundo do circo, lembranças de sua terra natal, a cidade de Vitebsk, na Rússia. Também se pode notar na obra do artista as figurações fabulares, das narrativas bíblicas, dos ícones ortodoxos russos e do cotidiano judeu.

Chagall exercia uma imaginação desafiadora. Montava elementos díspares de maneira semelhante aos surrealistas. No entanto, ultrapassava um estilo artístico

único. Pois também é visível, em sua obra, características do cubismo, do simbolismo, do fauvismo e do orfismo. Criou uma obra que emana uma "fabulação visual". De acordo com Argan, isto pode ser notado nos procedimentos do artista:

> Decompondo figuras, casas, céus, segundo planos geométricos, cria uma espécie de perspectiva arbitrária, um espaço impossível, onde se torna normal o absurdo da vaca no telhado, da mulher que anda pelo ar; a geometria não é lógica, é cabala. Subvertida a sucessão ordenada, racional, dos planos, não surpreende que tudo caminhe ao contrário, como nos sonhos (ARGAN, 1992, p. 473).

O pintor russo é considerado o responsável por fundir a poesia e as artes plásticas. Após o ano de 1922, começa a fazer ilustrações para as fábulas, de La Fontaine, e para *Almas Mortas*, de Gogol e, nos anos 1930, ilustra a *Bíblia*. A *Bíblia* foi fonte de inspiração constante para o pintor. Na primeira metade dos anos 1930, ele trabalha em uma série de guaches sobre temas bíblicos com grande expressividade. E, em 1966, dedica-se a uma série denominada "Mensagens bíblica", formada por dozes obras: "A criação do homem", "O paraíso", "Adão e Eva expulsos do paraíso", "A arca de Noé", "Noé e o arco-íris", "Abraão e os três anjos", "O sacrifício de Isac", "O sonho de Jacó", "A luta de Jacó e o anjo", "Moisés e o espinheiro ardente", "A rocha que emana água" e "Moisés recebendo as tábuas da lei".

"O grande desastre aéreo de ontem"

"O grande desastre aéreo de ontem" é um poema em prosa que Jorge de Lima dedica ao pintor Cândido Portinari. Em termos sintéticos, o poema trata de um acontecimento conhecido por uma notícia de jornal, que o poeta, por meio de uma visão onírica, elenca objetos, seres e situações participantes de um desastre de avião. Portanto, 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.[6]

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, 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 anteriormente: "A dança", "Obsessão", "O sonho

6 Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/ali01.html. Acesso em 30 de nov. 2016.

de Jacob", "Cantar dos cantares" e "Amantes no céu vermelho", etc. 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 a *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, se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova. Este procedimento nos remete diretamente às colagens praticadas por Jorge de Lima, iniciadas no mesmo período da elaboração de *A Túnica Inconsútil*. Dessa maneira, 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-quedas", 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" – imagens que remetem a passagem do cometa Halley em 1910, fenômeno que encantou diversos artistas da época[7] – 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, revelado 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, que de uma maneira corriqueira, como a passagem do dia para a noite, se passa 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, pp. 73-74).

7 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 *topo* 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".

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),[8] 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 como Mário de Andrade nos 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

[8] É importante lembrar que as fotomontagens de *A pintura em Pânico*, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatros anos antes. Isso quer dizer que foram realizadas em plena Segunda Guerra Mundial. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. 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.

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 nos 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).

Outro ponto importante para o crítico diz respeito ao fato de que não precisamos recorrer a outras palavras para explicar a imagem, pois o seu sentido está nela mesma.

> A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre a as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma (PAZ, 1972, p. 49).

Portanto, uma poesia imagética como a praticada por Jorge de Lima aumenta muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o "meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna" (FRIEDRICH, 1991, p.206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos: "Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem [...]". (FRIEDRICH, 1991, p. 207). Nas palavras de Reverdy, "a imagem é uma criação pura do espírito" e é

"próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações" (REVERDY apud RAYMOND, 1997, p. 249). Nessa perspectiva, querer traduzi-la é o mesmo que matá-las.

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, na qual

> 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).

Situação 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 Bibliográficas

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. Nota preliminar a A Túnica Inconsútil. In: LIMA, **Jorge de Lima. Obra Completa** (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

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

ARGAN, Giulio Carlo. "Marc Chagall: À la russie, au ânes et aux autores". In: **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1991.

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

Bíblia Sagrada. Petrópolis, Editora Vozes, 2004.

BOSI, A. Jorge de Lima. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo. Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução a **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.

FARIAS, José Niraldo de. **O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: Editora PUCRGS, 2003.

FRANÇA, José Augusto. **História da arte ocidental (1780-1980)**. Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FONSECA, Aleilton. "Um poema de Jorge de Lima". In: **Jornal de Poesia**. http://www.jornaldepoesia.jor.br/ali01.html. Acesso em 16-12-2016

GONÇALVES, Aguinaldo José. "Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações". In: **Literatura e Sociedade**, n.º 2. São Paulo: FFLCH, 1997.

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

____. **Poesia Completa**: volume único (org. Alexei Bueno; textos críticos, Marco Lucchesi... [et al.].). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MARC, Chagall. **Museu e coleção Marc Chagall**. <http://en.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/node/10>. Acesso em 30-10-2017

MARC, Chagall. <https://www.wikiart.org/pt/marc-chagall>. Acesso em 30-10-2017

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

PAULINO, A. M. **Jorge de Lima**. São Paulo: EDUSP, 1995 (Série Artistas Brasileiros).

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: EDUSP, 1997.