

O DEVIR POETA DE JUAN MIRÓ

JUAN MIRÓ: BECOMING A POET

Márcia Arbex-Enrico (UFMG)¹

arbex@ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0001-8690-6900>

RESUMO: O artigo visa analisar a presença da poesia na obra pictural de Juan Miró, artista que estabeleceu um diálogo duradouro com os poetas a partir de sua entrada no grupo surrealista. Esse diálogo se revelou determinante para o desenvolvimento de uma expressão plástica inédita, apoiada na noção de "imagem poética" tal como definida por André Breton no Manifesto do surrealismo, e que deu origem às "pinturas de sonho" e às "pinturas poemas". Os trabalhos realizados no período de 1924 a 1927 serão privilegiados na análise pela combinação e/ou fusão que ali se observa da escrita com a imagem, da poesia com a pintura, tanto quanto pela temática onírica, resultando na concepção de uma picto-poesia e na afirmação do artista enquanto poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Miró; surrealismo; escrita; imagem; picto-poesia.

ABSTRACT: The article aims to analyze the presence of poetry in the pictorial work of Juan Miró, an artist who established a lasting dialogue with poets after his entry into the surrealist group. This dialogue proved to be decisive for the development of an unprecedented plastic expression, supported by the notion of "poetic image" as defined by André Breton in the Manifesto of Surrealism, and which gave rise to "dream paintings" and "poem paintings". The works carried out in the period from 1924 to 1927 will be privileged in the analysis due to the combination and/or fusion that can be observed there of writing with image, poetry and painting, as well as the dream theme, resulting in the conception of a picto-poetry and in the affirmation of the artist as a poet.

KEYWORDS: Juan Miró; surrealism; writing; image; picto-poetry.

*Je ne fais aucune différence entre poésie et peinture.
Juan Miró, Ceci est la couleur de mes rêves.*

¹ Este artigo foi realizado com o apoio do CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil, no projeto *Sobrevivências da imagem na escrita*.

1 Introdução

O Surrealismo, enquanto movimento literário voltado para uma reflexão sobre a linguagem e a renovação revolucionária dos meios de expressão poética (Breton, 1994, p. 136), desempenhou, certamente, um papel fundamental não apenas na trajetória de poetas, mas ainda na de artistas plásticos que se aproximaram, em determinado momento, das atividades do grupo reunido em torno de André Breton. Por mais diferentes que fossem as obras de André Masson, Max Ernst, Man Ray, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia, entre outros artistas (reunidos em torno de valores considerados centrais como a poesia, a liberdade e o amor), elas foram frequentemente associadas ao surrealismo pela liberdade de expressão, pela ruptura com o cânone artístico, pelo papel da imaginação, pela abordagem do onírico, além do uso de procedimentos considerados equivalentes ao automatismo verbal.

O ponto de contato entre poetas e artistas visuais, a nosso ver, situa-se particularmente na busca por uma imagem poética, mais precisamente, pela *lumière de l'image* resultante da aproximação fortuita de dois termos distantes, segundo André Breton, no *Manifesto do Surrealismo*, de 1924:

É da aproximação de certo modo fortuita dos dois termos que surge uma luz particular, a *luz da imagem*, à qual nós somos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores [...] (Breton, 1988, p. 338-339, tradução minha).²

André Breton enumera os tipos de imagem que correspondem a essa definição,³ muitos deles podendo ser identificados nas obras dos artistas acima citados. O trecho é conhecido:

Para mim, a [imagem surrealista] mais forte é aquela que apresenta um grau de arbitrariedade o mais elevado, não escondo isso; aquela que leva mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja porque oculta uma enorme dose de contradição aparente, seja porque um de seus termos é curiosamente escamoteado, ou porque, anunciando-se como sensacional, parece terminar fracamente (...), ou

² No original: "C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs."

³ Cf. a respeito da teoria da imagem e o papel de Pierre Reverdy, a discussão proposta por Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 69-81).

porque extrai de si uma justificativa formal irrisória, ou porque é alucinatória, ou muito naturalmente empresta a máscara do concreto ao abstrato, ou vice-versa, ou implica a negação de alguma propriedade física elementar, ou desencadeia o riso (Breton, 1988, p. 338-339, tradução minha).⁴

Com as colagens de Max Ernst, mas também as *frottages*, torna-se claro que se pode obter uma imagem poética de uma representação visual, uma vez que os pintores utilizavam todos os materiais e todas as mídias dos quais dispunham, fazendo-se ainda poetas ao escolher utilizar tanto a palavra escrita quanto a imagem – e apenas um instrumento: o pincel – para expressar a poesia. A frequente introdução de palavras, até mesmo longas frases poéticas nas telas, em processos de combinação ou fusão (Rajewsky, 2012; Clüver, 2006), revela o desejo de dar à pintura uma dimensão lírica e temporal própria ao escrito, de obter essa *étincelle*, esse lampejo resultado do *beau comme...* formulado por Lautréamont (2009, p. 227).

Juan Miró (1893-1983) foi um dos que utilizaram de modo mais constante métodos que se aproximavam da escrita automática, o que levou Breton a afirmar, em 1928, em *Le Surréalisme et la peinture*, que Miró era o mais surrealista de todos e que sua pintura era exemplar no que se refere ao "automatismo puro" (Breton, 1965, p. 61). Sua entrada no grupo, em 1924, foi considerada uma etapa importante no desenvolvimento da arte surrealista, pela "espontaneidade da expressão", a manifestação da "inocência e liberdade" (Breton, 1965, p. 98). Breton chega a afirmar que Miró, colocado ao lado de Picasso, Ernst, Duchamp, foi um dos "grandes descobridores desse século" (Breton, 1965, p. 292).

As telas realizadas entre 1924 e 1927, bem como certos trabalhos posteriores, demonstram com efeito essa busca por uma expressão mais intimista na espontaneidade dos traços, dos gestos, liberados de uma composição rígida característica dos trabalhos dos anos anteriores. Miró parece se deixar levar pelo movimento da mão, mas também pela imaginação, pelo acaso e pelo contato com a matéria plástica. Ninguém o supera, nas palavras de Breton, na associação daquilo que é indissociável, na instauração de um "equilíbrio perturbador" entre elementos de aparência imutável (Breton, 1965, p. 62-63). Louis Aragon, por sua vez, menos entusiasta, não se estende muito sobre sua apreciação de Miró, que ele chama de *drôle d'homme*. Ao tratar da colagem no texto "La peinture au défi" [1930], Aragon destaca o uso que Miró faz desta técnica e seu caráter transgressor (Aragon, 1981, p. 44).

⁴ No original: "Pour moi, la [l'image surréaliste] plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement [...], soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire."

Embora a posição de Aragon pareça ambígua com relação ao artista, pode-se dizer que a pintura de Miró responde de modo exemplar à noção de *surréalité*, se considerarmos as relações possíveis do real com "o acaso, a ilusão, o fantástico e o sonho", como se lê em *Une Vague de rêves* (Aragon, 1990, p. 11).

Juan Miró participa, portanto, desse movimento de contestação geral provocado pelo surrealismo, especialmente no que se refere à subversão da "busca pela verossimilhança na arte por uma formidável aposta no imaginário, apresentado como o poder central do espírito humano, de onde procede toda uma vida-em-poesia," como resume tão bem Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 2). As inscrições poéticas que surgem nas telas desse período reforçam o interesse que Breton manifestou pela sua arte, ao mesmo tempo ingênua e infantil, sensual e erótica, um exemplo do desejo que se libera do domínio da razão.

2 O devir pintor-poeta: da letra ao poema

Naturalmente, essa prática – a fusão da escrita com a imagem visual na pintura – não é exclusiva a Miró. A inserção da letra em telas de pintura vinha sendo realizada de modo recorrente desde o início do cubismo, em particular nas naturezas mortas, a exemplo de *Bouteille de vieux marc, journal et verre* [1913], de Picasso, ou *Femme à la guitare* [1913], de Braque, bem como por meio dos *papiers collés*. Juan Miró, por sua vez, desde 1917, insere letras e palavras em suas telas: as grandes iniciais de *Nord-Sud*, para se referir à revista cujo diretor era Pierre Reverdy; as primeiras letras do jornal *L'Intransigeant*, que surgem de modo inusitado na paisagem de *La Ferme* [1921-1922]; as letras JOUR em *La Terre labourée* [1923-1924]; ou mesmo as iniciais de "sardinha" no famoso *Paysage catalan* [1923-1924]. As duas últimas telas, de acordo com o poeta e crítico de arte especialista da obra de Miró, Jacques Dupin (1961, p. 148), situam-se numa fase marcada pela "revelação de uma escrita imaginária e [da] descoberta de um maravilhoso pessoal" cujo apogeu é *Le Carnaval d'Arlequin* [1924-1925]. Elas se distinguem ainda pela atmosfera de leveza, lúdica e descontraída, que pode ter levado Breton a considerar esses aspectos como sinais de "uma certa estagnação da personalidade na fase infantil" (Breton, 1965, p. 98).

É a partir de 1924, no entanto, que sua pintura passa a demonstrar o quanto a entrada no grupo surrealista e seu contato com os poetas foi determinante para o desenvolvimento de uma expressão plástica inédita. "Naquele ano, passei muito tempo com poetas. Pareceu-me

necessário ir além da plasticidade para chegar à poesia"⁵, afirma Miró em "Je rêve d'un grand atelier" (Miró, 1938, p. 25-26, tradução minha). Miró era muito próximo de Paul Éluard – "vivíamos numa atmosfera de poesia"⁶ (Miró, 1977, p. 80) – e quanto a André Masson, seu vizinho de ateliê, sua influência não se limitou à pintura: "Os poetas aos quais Masson me apresentou me interessaram mais do que os pintores que eu havia conhecido em Paris. Eu estava entusiasmado com as ideias novas que eles difundiam e, particularmente, com as poesias de que falavam"⁷. Masson, por sua vez, afirma que ambos tinham por ambição se tornar um "pintor-poeta" (Masson *apud* Rowell, 1976, p. 131).

A leitura atenta do *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, o teria transformado do ponto de vista da "emulação do espírito" (Miró, 1938, p. 65). No movimento surrealista, é o pensamento que lhe interessava, mais do que as atividades do grupo; o dogmatismo que o caracterizava incitava Miró a manter relativa distância, como ele mesmo revela em seus *Entretiens avec Georges Raillard, Ceci est la couleur de mes rêves* (1977, p. 26).

Em 1925, a Galerie Pierre realiza uma exposição individual dedicada a Miró e, alguns meses mais tarde, o artista expõe na mesma galeria ao lado de Picasso, Paul Klee, Masson, entre outros, na primeira exposição surrealista. Contudo, essas aproximações não significam que sua participação no grupo fosse de fato ativa; ele se mostrava mais "crente do que praticante", como diz Jacques Dupin (1961, p. 148).

Suas relações com o Surrealismo, a afinidade com os poetas e seu interesse pela poesia são mais perceptíveis nas *peintures de rêve* – as pinturas de sonho. Miró abandona seu modo de figuração fantástica para dar lugar à expressão do gesto espontâneo, uma forma de automatismo que evolui em função do contato com as matérias e o acaso. À efervescência intelectual dessa época se acrescentam as alucinações provocadas pela fome, que servem de ponto de partida para a criação, como revela o artista no texto *Carnaval d'Arlequin*. O trabalho plástico com a matéria se destaca nos fundos monocromáticos, a maioria pintados à têmpera, de aspecto turvo, como se fossem manchas ou respingos. Desses fundos surgem por vezes imagens e grafismos alusivos, signos e figuras indefinidas. A densidade onírica dessas superfícies e seu caráter perturbador são considerados como uma preparação, um modo de isolar-se da realidade exterior para dar livre curso à emergência do inconsciente e à expressão das emoções: "O instinto ali se libera, esse trabalho com os fundos cria no pintor um estado

⁵ No original: "Cette année-là j'ai beaucoup fréquenté les poètes. Il me semblait nécessaire de dépasser la plastique pour atteindre la poésie".

⁶ No original: "on vivait dans cette atmosphère de poésie".

⁷ No original: "Les poètes que Masson me fit connaître m'intéressèrent davantage que les peintres que j'avais rencontré à Paris. J'étais enthousiasmé par les idées nouvelles qu'ils propageaient et plus particulièrement par la poésie dont ils parlaient."

secundário, hipnótico; é a consciência que entra em estado de sono; o exercício espiritual pelo qual o visionário tem acesso à visão, aguarda o ditado do inconsciente" (Dupin, 1961, p. 151, tradução minha).⁸

Com o esvaziamento da figuração, que se torna alusiva, e a formação de signos lembrando vagamente uma paisagem, um corpo, uma cena de gênero, torna-se cada vez mais frequente a aparição de letras, sílabas que se reúnem em palavras, em seguida frases cada vez mais líricas, como autênticos picto-poemas. Essas inscrições, "palavras na pintura", para retomar o título de Michel Butor (1969), podem ser reunidas em dois eixos: no primeiro, a escrita manuscrita, com referências eróticas à mulher, passeia livremente pela superfície da tela e divide esse espaço com uma figuração esquemática que toca a abstração. No segundo eixo, encontram-se as telas em que a própria escrita é o assunto principal, se podemos dizer, pelo fato de ocupar quase a totalidade da superfície, como sobre uma página de livro ou folha de papel. Ali a figuração é praticamente inexistente ou ausente. Vejamos alguns exemplos:

2. 1 La Femme, c'est un univers

As telas cujos títulos e inscrições se referem à presença feminina são inúmeras: *Sourire de ma blonde* [1924] (inspirado pelo título de uma canção popular, *Auprès de ma blonde*), *Bonheur d'aimer ma brune* [1925], *Étoiles en des sexes d'escargot* [1925], *Le Corps de ma brune* [1925] são alguns exemplos da recorrência dessa temática erótica. Miró (1977, p. 42-82) relata que os títulos de suas pinturas se formam na medida em que ele trabalha, e não ao final, com a obra pronta. Explica ainda que são sempre escritos em francês, uma vez que "foi em Paris que eu realmente comecei", "onde eu realmente me formei intelectualmente".

O quadro de pintura conhecido pelo título *Painting-Poem* [1925] (Successió Miró, s.d.a) é exemplar no que se refere ao contraste entre as formas alusivas e a profusão de palavras inscritas diretamente na tela, uma longa frase poética: *Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil*, que poderia ser traduzida por "o corpo da minha morena por isso que a amo como minha gata vestida de verde alface como granizo é o mesmo".⁹

⁸ No original: "L'instinct s'y libère, ce travail des fonds crée chez le peintre un état second, hypnotique; c'est l'entrée en sommeil de la conscience qui s'accomplit; l'exercice spirituel par lequel le visionnaire accède à la vision, attend la dictée de l'inconscient."

⁹ A tradução não levou em conta o duplo sentido da palavra *chatte*, em francês, termo popular que se refere ao sexo feminino, preferindo o termo familiar afetuoso para se dirigir a uma mulher, de acordo com o dicionário *Larousse*.

A escrita cursiva utilizada mostra a aquisição de uma leveza e uma facilidade no manejo com o pincel. O tom poético e a natureza automática do texto deram origem a diversas interpretações. Jacques Dupin tende a ler a inscrição em relação direta com a iconografia, apesar do abstracionismo que a caracteriza, como em uma relação ilustrativa: "O adorável corpo dessa morena é feito de uma longa mancha branca que se eleva como uma voluta de fumaça, ondula graciosamente, divide-se para figurar o duplo volume dos seios e se dissipa em um último meandro, deixando cair a preguiçosa cabeleira" (Dupin, 1961, p. 157, tradução minha).¹⁰ Nesse caso, é a leitura do texto poético que desencadeia, direciona a leitura da imagem.

Ao pesquisar as fontes literárias de Miró, Margit Rowell, por sua vez, constatou que a imagem verbal é independente da imagem visual, uma vez que elas têm como inspiração duas fontes distintas: de um lado, a iconografia seria a "ilustração explícita" do poema de Saint-Pol Roux, *Les deux serpents qui burent trop de lait*; de outro, o texto teria como inspiração o poema de Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant* (Rowell, 1976, p. 147). Desse ponto de vista, as imagens visual e verbal seriam autônomas e existiriam apenas em função de um modelo exterior à obra plástica, uma vez que cada uma delas estaria diretamente relacionada a um poema diferente. Assim, não surpreende que a autora tenha concluído que a justaposição de sistemas de signos autônomos rime entre si "de modo curioso" (Rowell, 1976, p. 153).

É fato que os surrealistas buscavam extrair o lampejo poético de uma discordância entre os elementos de uma imagem, seja ela verbal ou visual, como dito anteriormente. Independentemente da relação com as fontes externas à pintura, se observarmos as rimas internas veremos que não se trata da ilustração de uma imagem pelo texto poético, mas de contaminações mútuas, pontos de contato mais ou menos explícitos, o que sugere a criação concomitante no plano do texto e da imagem. Por exemplo, a escolha da cor do fundo da tela, que remete à *brune*; as manchas de tonalidade branca que se aproximam da expressão *comme de la grêle*; a referência ao *corps de ma brune* e as formas alusivas a olhos e a seios.

A ausência de pontuação da frase; os termos de comparação elípticos, mas evocadores do desejo; a justaposição de frases gramaticalmente coerentes, mas contrárias a um raciocínio lógico, indicam que o texto surge de um monólogo interior pela associação de imagens verbais sem relação aparente entre si. As formas dialogam com o texto de modo alusivo, uma

¹⁰ No original: "Le corps adorable de cette brune est fait d'une longue tache blanche qui monte comme une volute de fumée, ondule gracieusement, se divise pour figurer le double renflement des seins et meurt en un dernier méandre en laissant retombé la paresseuse chevelure."

vez que parecem elas também o resultado de um gesto espontâneo, para potencializar a dimensão erótica de ambos. Como diz Robert Benayoun, para um artista como Miró, que pratica uma "pintura poética, o automatismo não apenas alcança uma escrita inédita (ideogramas catalões?), mas sexualiza o universo" (Benayoun, 1965, p. 126, tradução minha).¹¹ O termo ideograma, aliás, foi às vezes utilizado para se referir a essas formas que não são abstratas, mas que correspondem a um gesto, como observa Miró (1977, p. 72).

Em *Étoiles en des sexes d'escargot* [1925] (Successió Miró, s.d.b), a frase inscrita sobre o mesmo fundo de tonalidade castanha sobre o qual se destaca uma estrela pintada de preto, envolta em um círculo vermelho, leva a crer a uma busca formal menos automática. Percebe-se, nessa inscrição, a influência de Robert Desnos na utilização por Miró de duas manipulações linguísticas caras ao poeta: a aliteração e a inversão. Contudo, "a imagem poética de Miró *Étoiles en des sexes d'escargot* repete as unidades visuais, e não os sons, que são essenciais em Desnos." A variante de Miró é, ainda de acordo com Rowell, mais sutil do que parece à primeira vista; além da repetição do "e", utiliza a do "es" e de seu inverso "se" [...] (Rowell, 1976, p. 155, tradução minha).¹²

Michel Butor, por sua vez, em *Les Mots dans la peinture* (1969), dedica a essa tela um longo comentário, que ressalta todo o trabalho gestual implicado na escrita das palavras:

[Miró] pintou seu título em meio às figuras, em escrita cursiva, a qual implica uma certa rapidez, a continuidade do traço, contrariamente ao que acontece com os caracteres tipográficos, fazendo deslizar, escorregar (...), fluir untuosamente, tecer (...) de um lado a outro da palavra, mas essas mesmas palavras foram ligadas por uma verdadeira malha que prende em seus laços nosso olhar e nos impede de considerar um sem o outro: é uma pista sobre a qual nós corremos, passando indefinidamente de caramujo a estrela e de mulher a flor, laço capturando os atores e arrastando-os em seu doce ciclone" (Butor, 1969, p. 34, tradução minha).¹³

Étoiles en des sexes d'escargot remete ainda a diversos títulos-poemas que viriam a ser elaborados por Miró na década de 1930, dessa vez colocados fora da moldura. Em alguns deles, o artista também utiliza a repetição das unidades visuais, rimas visuais e sonoras, aliterações e assonâncias, a exemplo de: *Une étoile caresse le sein d'une négresse* [1938]; *Une*

¹¹ No original: "pratique une peinture poétique, l'automatisme en folâtrant n'aboutit pas seulement à une écriture inédite (idéogrammes catalans?), mais sexualise le cosmos."

¹² No original: "L'image poétique de Miró *étoiles en des sexes d'escargot* répète les unités visuelles plutôt que les sons (essentiels chez Desnos). La variante de Miró est plus subtile qu'elle ne paraît d'abord; elle n'utilise pas seulement la répétition du 'e' mais celle du 'es' et de son contraire 'se' [...] Inconsciemment l'on peut donc lire: 'e(s)toiles en des sexes d'escargots' le 'to' et le 'ot' étant également visuellement importants".

¹³ No original: "[...] mais il a peint son titre parmi les figures, en écriture cursive, laquelle implique une certaine vitesse, la continuité du trait, au rebours de ce qui se passe pour les caractères d'imprimerie, faisant glisser, patiner [...], couler onctueusement, filer [...] d'un bout à l'autre du mot, mais ces mots eux-mêmes, il les a reliés par une véritable laisse qui prend dans ses boucles notre regard et nous empêche de considérer l'un sans l'autre: c'est une piste sur laquelle nous dévalons, passant indéfiniment d'escargot à étoile et de femme à fleur, lasso capturant les acteurs et les entraînant dans son doux cyclone."

goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau réveille Rosalie endormie à l'ombre d'une toile d'araignée [1939]; *Le crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux* [1941].

Estrela, pássaro, mulher e caramujo são signos frequentes nos títulos e na iconografia de Miró: estão presentes no próprio suporte, como em *Escargot, femme, fleur, étoile* [1934], mas desenvolvem-se em longas frases poéticas nos títulos da série de 22 guaches, intitulada *Constellations* [1940-1941] (MoMA, 2024a),¹⁴ o que revela a longa duração do estímulo poético surgido pelo contato com os poetas surrealistas: *Chiffres et constellations amoureux d'une femme*; *Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles*; *Femmes encerclées par le vol d'un oiseau*; *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*.

Esses signos surgem na paisagem imaginária criada pelo artista, que tem por ambição aproximar as diversas realidades cósmicas e terrestres, abrir a percepção do mundo como unidade, criar correspondências, aproximando o que parece estar distante, o humano e o animal, o cósmico e o terrestre, características do "pensamento mágico", de acordo com Gimferrer (1978, p. 145).

2. 2 As pinturas-poemas

Há uma categoria de telas que podemos chamar de pinturas-poemas, numa "combinação verbovisual" (Christin, 2023, p. 95) em que as inscrições predominam de modo incontestável; a figuração desaparece ou é reduzida ao mínimo de elementos para dar lugar às palavras escritas, exploradas em sua iconicidade, em sua potencialidade plástica e gráfica: *Painting-Poem* [1925] (Successió Miró, s.d.c), que contém a frase: *oh! un de ces messieurs qui a fait tout ça*; *Photo: Ceci est la couleur de mes rêves* [1925]; *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* [1927]. São pinturas que exploram a superfície e a distribuição do texto na tela, o que não deixa de remeter ao *Lance de dados* de Mallarmé.

Em *Photo: Ceci est la couleur de mes rêves* [1925] (The Met, 2024), Miró utiliza uma tela sem preparação, exceto por uma mancha branca, suporte que vem acolher as letras manuscritas da frase-título, de caligrafia aplicada, numa disposição espacial calculada. Ao ser interrogado por Georges Raillard sobre essa pintura, o artista responde que partiu da ideia de

¹⁴ Cf. o texto de André Breton dedicado a Juan Miró, *Constellations* (1958), em *Le Surréalisme et la peinture* (1965), que coloca a realização dessa série no contexto de resistência face ao período da guerra em que foi produzida, quando a "arte, de modo latente, em seguida manifesto, nunca se sentiu tão ameaçada em seu princípio mesmo" (Breton, 1965, p.336). O conjunto das *Constellations*, de Miró, foi publicado por Pierre Matisse, em Nova Iorque, em 1959, acompanhado por esse texto de Breton.

uma fotografia, mas que não se lembra qual; explica que não se trata de uma colagem dessa foto, nem de uma reprodução: "Eu simplesmente pinte a palavra foto. Era mais na linha de Picabia do que na de Breton" (Miró, 1977, p. 69, tradução minha).¹⁵

Sabe-se, por meio de suas entrevistas, que Miró de fato utilizava fotos, imagens recortadas, jornais, esboços feitos na rua e anotados em uma caderneta, como motivos ou pontos de partida criativos. No caso de *Photo*, a palavra vem substituir uma fotografia real que permanece no imaginário. Embora cite Picabia, Miró não compartilha com ele o tom provocativo ou polêmico, mas a presença de palavras nas telas é um gesto transgressor comum a ambos. Miró parece, na verdade, antecipar Magritte, que em 1929 afirmará o princípio de que "às vezes o nome de um objeto toma o lugar de uma imagem", exposto em *Les Mots et les images* [1929], publicado no nº12 da *Révolution surréaliste*.¹⁶

A palavra *Photo* introduz de fato a frase que segue: *Ceci est la couleur de mes rêves*, colocada como uma legenda sob uma mancha azul. Legenda explicativa, Miró opta pela inscrição que tranquiliza, ao contrário, nesse caso, de Magritte e de seu conhecido *Ceci n'est pas une pipe*, que coloca em xeque as relações de designação e nomeação entre uma palavra e uma imagem, ou seja, o caráter arbitrário da linguagem. De acordo com Rowell, a mancha azul simboliza a própria massa onírica: "[...] se o azul é a cor dos sonhos de Miró, a entidade 'mancha' sem forma precisa, não-representativa, é sua substância: receptáculo das alucinações, é a matéria de onde ele extrai sonhos e imagens" (Rowell, 1976, p. 161, tradução minha).¹⁷

É fato que o processo fotográfico foi comparado à escrita automática, essa palavra que emerge e que provoca uma revelação, como diz Breton, em *Les Pas perdus*: "A invenção da fotografia desferiu um golpe mortal nos antigos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia, onde a escrita automática que surgiu no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento" (Breton, 1988, p. 245, tradução minha).¹⁸ Para Miró, a pintura é capaz de expressar o onírico, não como representação das imagens do sonho, mas da mesma forma que essa "fotografia do pensamento" que é a escrita automática: por sua potência de revelação, de conhecimento.

Numa inscrição como essa de *Photo*, dois elementos entram em jogo, como diz G. Raillard a Miró (1977, p. 81), "o sentido e a forma plástica". Podemos acrescentar um

¹⁵ No original: "J'ai peint simplement le mot photo. C'était plus dans la ligne de Picabia que dans celle de Breton."

¹⁶ No original: "Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image."

¹⁷ No original: "[...] si le bleu est la couleur des rêves de Miró, l'entité 'tache' sans forme précise, non-représentative, en est la substance: réceptacle des hallucinations, c'est le matériau d'où il tire rêves et images."

¹⁸ No original: "L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée."

terceiro: o suporte, os brancos que circundam a escrita, e que não constituem em um vazio pictural. Trata-se de um espaço intercalar que assume importância, destacando a imagem poética e garantindo seu sentido. Miró se coloca, portanto, na esteira de Mallarmé, que diz em seu prefácio ao *Lance de dados*: os brancos "assumem a importância, agridem de início (...), como silêncio em derredor" (Mallarmé, 2006, p. 151).

Esses três elementos ficam ainda mais evidentes em *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* [1926] (MoMA, 2024b), no qual a própria palavra *poursuit* (persegue), "linha estirada sobre toda a superfície da tela, imita o movimento", como diz Raillard ao artista. Observação pertinente à qual Miró responde: "Você observou que quando eu falo, faço muito frequentemente o grafismo com as mãos. Na tela é a mesma coisa" (Miró, 1977, p. 81, tradução minha).¹⁹

De fato, nessa tela, Miró condensa no gesto da escrita o movimento de queda que a figura da abelha imaginária desenha no espaço ao ser perseguida pelo pássaro. A influência de Desnos é mais uma vez evocada por Rowell, particularmente os versos de "L'Aumonyme" [1923], em *Corps et biens*:

... des cils à bai { ser
 ssés

Muitos comentadores dessa obra consideraram, aliás, o uso do termo *baisse* incoerente nesse contexto, ao invés de *baise*, concluindo portanto pelo erro de ortografia. Assim, permanece a ambiguidade de uma fórmula "gramaticalmente vazia" (Rowell, 1976, p. 159) e a dupla leitura de *baisse/baise*, garantindo contudo a conotação erótica da frase poética, numa composição próxima à poesia visual.

3 Para além do Surrealismo

O modo de proceder de Miró fez com que sua arte fosse assimilada gradativamente à prática surrealista. A partir de 1924, o espaço deixa de ser interpretado de maneira convencional, a linha do horizonte desaparece e, com ela, a perspectiva, as referências à realidade estão distantes. O gesto espontâneo se afirma. As figuras alusivas, quase abstratas que surgem de suas telas são vistas como a expressão do eu, do inconsciente liberado, a expressão de um "modelo puramente interior" (Breton, 1965, p. 15).

¹⁹ No original: "[...] le mot 'poursuit', le mot même, ligne étirée sur toute la surface de la toile, mime le mouvement. [...] Vous avez remarqué que lorsque je parle, je fais très souvent le graphisme avec les mains. Sur la toile, c'est la même chose."

A relação entre a escrita e a pintura também se elabora progressivamente: no início, as inscrições apontam para certos elementos picturais mais alusivos, desencadeando uma leitura das imagens, fornecendo palavras para uma interpretação mínima das formas fantásticas ou abstratas com as quais compartilham o espaço. A escrita parece vir ocupar uma lacuna deixada pela iconografia, investindo-se do lirismo próprio à mensagem poética. O título se desloca da moldura, ultrapassa essa fronteira e vem se inscrever na própria superfície da tela, desenvolvendo-se em longas frases poéticas que indicam o uso de uma escrita automática semelhante à espontaneidade do gesto criador.

O encontro de Miró com o Surrealismo foi decisivo para sua ambição de se tornar pintor-poeta – "Os surrealistas me colocaram em relação com a poesia" (Miró, 1977, p. 49). A temática onírica, erótica, a confluência da natureza com o cosmos colocada em prática por meio de um automatismo pictural, gestual, um vocabulário "ideogramático" restrito a alguns termos familiares – *femme, étoile, oiseau, amour* etc.– mas carregado de emoção, são todos trampolins para o espírito, a imaginação e o sonho.

Juan Miró alcançou, assim, uma forma de escrita plástica composta de signos novos, numa "combinação verbovisual" (Christin, 2023, p. 95) motivada profundamente pelo contato com o surrealismo e cujo efeito duradouro pode ser observado não apenas nas pinturas de sonho ou nas pinturas-poemas, mas até em obras posteriores.

Segundo Yves Peyré, em *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, o artista alcançou "um grau de contaminação entre as duas práticas no centro de um mesmo espaço, a mancha e a palavra se alternando para formar um todo enfim convincente" (Peyré, 2001, p. 22).²⁰ Para além de incorporar as palavras em sua própria pintura, Miró, assim como diversos artistas de sua época, foi acolhido no espaço mesmo do livro, tendo realizado inúmeras obras em colaboração com poetas – os livros ilustrados ou "livros de diálogo", como os denomina Peyré (2001, p. 15). Suas litografias, águas-fortes, guaches acompanham textos de poetas tais como Tristan Tzara (*L'Arbre des voyageurs*, de 1930; *Parler seul*, de 1948-1950); Georges Hugnet (*Enfances*, de 1933); Michel Leiris (*Bagatelles végétales*, de 1956); Paul Éluard (*À toute épreuve*, de 1958); Claude Simon (*Femmes*, de 1965); Jacques Prévert (*Adonides*, de 1975); e André Breton (*Constellations*, de 1958), já mencionado, entre muitos outros.

Juan Miró se afirma, enfim, como um pintor poeta, até mesmo um artista intermediático, nos termos atuais, tendo em vista seu amplo campo de ação no plano das materialidades – escultura, pintura, colagem, afresco, cerâmica, gravura –, bem como no

²⁰ No original: "Mais nul mieux que Miró ne put parvenir à pareil degré de contamination entre deux pratiques au sein d'un même espace, la tache et le mot se relayant pour former un tout enfin convaincant."

plano artístico de sua atuação múltipla, que inclui seus escritos poéticos, os livros ilustrados, os livros de diálogo e as palavras na pintura.

REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis. La peinture au défi. In: ARAGON, Louis. *Écrits sur l'art moderne*. Paris: Flammarion, 1981. p. 27-47.

ARAGON, Louis. *Une vague de rêves*. Paris: Éditions Seghers, 1990.

BENAYOUN, Robert. *Érotique du surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.

BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965. [Nouvelle éd. revue et corrigée 1928-1965].

BRETON, André. Manifeste du surréalisme. In: BRETON, André. *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1988. p. 309-346. (Bibliothèque de la Pléiade).

BRETON, André. Do surrealismo em suas obras vivas. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. Direção Massaud Moisés, tradução de textos ingleses e franceses Eliane F. Pereira, textos espanhóis Maria Augusta C. Vieira. São Paulo: Atlas, 1994. p. 136-142.

BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Genève: Skira, 1969.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Escrita e Imagem*. Ensaios. Seleção e organização Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, n.2, p. 10-41, 2006.

DUPIN, Jacques. *Miró*. Paris: Flammarion, 1961.

GIMFERRER, Pere. *Miró, catalan universel*. Trad. J. Guyot et R. Marrast. Paris: Hier et demain, 1978.

LAUTRÉAMONT. Les Chants de Maldoror. In: LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2009. p. 37-255. (Bibliothèque de la Pléiade).

MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Tradução de Haroldo de Campo. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.149-152.

MIRÓ, Juan. Je rêve d'un grand atelier. *XXe siècle*, vol.1, n.2, p. 25-26, mai. 1938.

MIRÓ, Juan. *Ceci est la couleur de mes rêves*. Entretiens avec Georges Raillard. Paris: Seuil, 1977.

MOMA, The Museum of Modern Art, 2024a. *Constellations*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/29082>. Acesso em: 10 mar. 2024.

MOMA, The Museum of Modern Art, 2024b. *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/225/2901>. Acesso em: 10 mar. 2024.

PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie*. Le dialogue par le livre. Paris: Gallimard, 2001.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e "remediação". Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.

ROWELL, Margit. *Joan Miró: peinture-poésie*. Paris: La Différence, 1976.

SUCCESSIÓ MIRÓ. *Painting-Poem*. Joan Miró on-line image bank. s.d.a. Disponível em: <https://successiomiromiro.com/catalogue/object/114>. Acesso em: 10 mar. 2024.

SUCCESSIÓ MIRÓ. *Étoiles en des sexes d'escargot*. Joan Miró on-line image bank. s.d.b. Disponível em: <https://successiomiromiro.com/catalogue/object/38>. Acesso em: 10 mar. 2024.

SUCCESSIÓ MIRÓ. *Painting-Poem*. Joan Miró on-line image bank. s.d.c. Disponível em: <https://successiomiromiro.com/catalogue/object/10>. Acesso em: 10 mar. 2024.

THE MET, The Metropolitan Museum of Art, 2000-2024. *Photo: Ceci est la couleur de mes rêves*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492701>. Acesso em: 10 mar. 2024.

Artigo submetido em: 14 mar. 2024

Aceito para publicação em: 02 mai. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.139325>