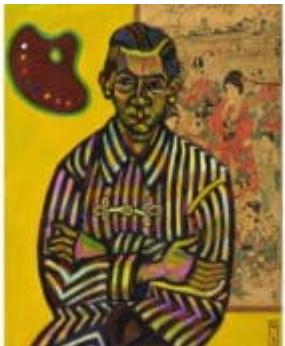


a terra é redonda

Miró, o preto como síntese



Por LUIZ RENATO MARTINS*

A arte de Miró caracteriza-se pelo rigor do raciocínio plástico; pelo diálogo com o cubismo e com as artes gráficas; pela estratégia crítica de implodir o sistema pictórico

O mito da arte irrefletida, relativo a Miró, tem o aval de Breton, que vê nela “total espontaneidade de expressão (...) inocência e liberdade incomparáveis”. A sentença nasceu no entrechoque do surrealismo oficial com os rivais.¹¹ Mas o contrassenso ficou arraigado.

Miró foge dessa definição pelo rigor do raciocínio plástico; pelo diálogo com o cubismo e com as artes gráficas; pela estratégia crítica de implodir o sistema pictórico. Assim toma pé, em 1923-24, no debate moderno com uma estratégia ao mesmo tempo analítica e romântica (e assim, tal como Kandinsky, sem descurar da questão do sujeito), traduzida no desígnio de reduzir o léxico da pintura aos dados básicos: linha, cor e plano (este último, logo materializado como suporte), depurados dos efeitos ilusivo-metafísicos de profundidade, volume etc. A ação redutiva de Miró, apoiada no cubismo (e, em sentido maior, no materialismo), confere um novo grau analítico às conquistas da bidimensionalidade e do primado do plano como qualidades da pintura (ignoradas pelos surrealistas). Põe um novo patamar histórico.

Novos achados de Miró, alheios ao surrealismo, tal a pintura de fundo monocromático (1925), negam o valor de cena transcendente ao quadro, ombreando a pintura às técnicas gráficas e à premissa destas últimas, a do fundo como superfície de operações concretas, de cunho funcional; vai nessa direção o endosso de Miró ao ato cubista de incorporar letras e números, dando à tela o teor raso de página.

Essa analítica materialista da pintura tem mais itens: o efeito antiaurártico da marca das travessas do chassi de madeira, por baixo da tela – calcada propositalmente pelo pincel –; e a ênfase na deformação dos corpos, delineados a partir de tumefações.

Este sinal, afinado com o grupo de *Documents*,¹¹ e a rudeza da caricatura revelam também a extensão sistemática da pesquisa de Miró: as figuras simplificadas e bidimensionais – cuja concretude as legendas e o repúdio público do autor à abstração atestam – valem como pré-imagens ou esquemas, logo, como exposição de estruturas genéticas da imaginação, explicitando fatores da visibilidade.

A oposição desenho *versus* cor opera na história da arte desde o século XVI italiano, e foi matriz de várias disputas (Poussin *versus* Rubens no século XVII, classicismo *versus* romantismo no séc. XVIII). A intervenção de Miró nessa questão é estratégica também. Soma-se ao partido reflexivo do primado do desenho, e constrói um regime cromático analítico restrito às cores primárias, que perdem carga simbólica para a linha e só balizam a sua visão.

Mas qual é a sínteseposta pelo triunfo das linhas? Não é a das formas que a razão clássica contempla, mas, sim, aquela de uma síntese inconclusa que traz o traço de um espírito atomizado, órfão de formas, baseado na imanência conflituosa, oposto ao ideal das formas plenas.

Logo, tal intelecto está cindido e leva a antinomias. Como desenho, a nova síntese tem um sentido negativo ou antiformal, enfim, opõe-se à imagem como representação. E, no plano semântico das palavras, o entendimento abraça o real. Assim, põem-se tensões insolúveis: de um lado, a base da fantasia visual, o ato sintético da intuição interna subjetiva; de outro, na informação escrita, o vínculo cognitivo do sujeito ao mundo, a designação objetiva dos temas. O que implica o convite

a terra é redonda

reflexivo, na recepção, a uma analítica instando o público, diante da distância entre figura e palavra, a flagrar a sua própria produtividade interna: isto é, a notar o hiato subjetivo entre a imaginação e o entendimento, o sentimento e a forma, e a objetivar tal contraste no quadro.

O título, pois, não determina. Mas, de fato, põe um problema, um polo de tensão. O cerne da poética de Miró reside nessa tensão insuperável da ida inacabada do subjetivo ao objetivo, que perpetua uma oscilação exposta na materialidade do fato estético (a relação radical linha *versus* cor e o fundo como suporte) segundo um desígnio reflexivo e universalizante. É o que propicia e unifica o uso de tantos meios, técnicas novas e matérias não nobres, realçando o viés expressivo inclusive de detritos.

O mesmo propósito democrático universalizador leva Miró a buscar novas táticas contra o valor da forma e do virtuosismo (que Miró recusava em Picasso): o ato semi-infantil, o estímulo dialógico à reação do suporte,^[iii] o fato aleatório.

Desse modo, tais práticas anárquicas, sem finalidade à vista, não são unilaterais; não externam um instinto pré-social, prévio a toda legalidade. Querem que a máxima do ato de produzir sentido se universalize como potência geral. Há, nesse informe, um poder instituinte implícito, uma aspiração legislativa oposta à divisão social do trabalho, tal como então posta. Assim, Miró pede: “uma revolução permanente, que nunca fiquemos fixos num ponto (...) uma revisão de tudo. Todos os dias, questiono tudo”.^[iv]

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos programas de pós-graduação em história econômica (FFLCH-USP) e artes visuais (ECA-USP). É autor, entre outros livros, de *The Long Roots of Formalism in Brazil* (Haymarket/ HMBS).

Revisão: **Gustavo Motta**.

Comentário sobre catálogos de mostra (MAM-SP, 1996) e livro de entrevistas do pintor Joan Miró (São Paulo, Estação Liberdade, 1990). Editado a partir do original publicado sob o título “O preto como síntese”, em *Jornal de Resenhas/ Folha de São Paulo*, nº. 11, em 05.02.1996.

Referências

Arestizábal, P. Rico, P. Grinberg, *Miró: Caminhos da Expressão*, catálogo das mostras:

Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 11.10 - 17.12.1995;

São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 09.01 - 25.02.1996.

P. Rico, F. Miró e Ma. José Lapeña, *Dibuixos Inèdits de Joan Miró*, catálogo da mostra: Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 19.12.1994 - 26.02.1995).

Georges Raillard, *Joan Miró - A Cor dos Meus Sonhos/ Entrevistas*, tradução Neide Luzia de Rezende, São Paulo, Estação Liberdade.

Notas

[i] A afirmação de Breton foi feita em texto originalmente datado de 1941, republicado em André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965. Para juízo oposto, acentuando a negatividade e a violência dessa arte com traços de “desastre”, ver Georges Bataille: “Joan Miró: Peintures Récentes”, in *Documents*, n. 7, Paris, 1930; rep. in idem, *Oeuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1970.

[ii] A dissidência do surrealismo, após o cisma ocorrido com o segundo manifesto (1930) de Breton, e seu alinhamento, no mesmo ano, com o PCF, agrupou-se em *Documents*, e, a partir de 1931, em *Critique Sociale* (publicação de orientação trotskista). O grupo combatia, em nome do materialismo, o ideário surrealista. A crítica às ideias elevadas remetia-se à ideia de “informe”, forjada por Bataille, e propunha a deformação como prática discursiva nas letras e nas artes visuais (Masson, Miró, Giacometti, a “arte primitiva” eram dados como exemplos). Em 1935, ambas as facções se aliaram momentaneamente na frente antifascista “Contre-Attaque”.

[iii] A dessublimação do fundo é crescente. Em 1940-41, a base (o céu) das obras da série *Constelações* é feita com o

a terra é redonda

solvente utilizado para limpar a tinta dos pincéis sujos. No mesmo sentido, em 1974, Miró irá incendiar as telas; e, em 1975, defecar sobre um novo suporte, o papel-lixa, para compor um tríptico. Na mostra atual, a ideia do fundo como suporte, análogo ao solo de uma oficina, ressalta. Miró privilegia vários elementos descartados, tal como o papel de embrulho ondulado, que picota o seu risco. Negando a hierarquia do criador sobre a matéria passiva, nivela-se a um operador de câmera, para quem a relação com o filme se dá em determinação recíproca. Na escultura, o resgate de restos também é central.

[iv] Cf. Georges Raillard, *Joan Miró - A Cor dos Meus Sonhos/ Entrevistas* [1990], tradução Neide Luzia de Rezende, São Paulo, Estação Liberdade, 1992 (4^a ed.), págs. 25-6.

A Terra é Redonda