arte

A explosão de uma metáfora visual:

Joan Miró

Aguinaldo José Gonçalves

A exposição realizada pelo Museu Tomie Ohtake durante o mês de julho de 2015 reorganizou meus sentidos para captar em direções díspares. Centralizada num só corpo, a exposição causou uma das mais inebriantes sensações que se poderia ter e ao mesmo tempo aguçou o "olho do espírito", para lembrar e fazer justiça ao excelente fenomenólogo Merleau-Ponty ao ler pintura e analisar a obra de Paul Cézanne. Para quem conhece a obra do artista catalão, visitando-a em museus espanhóis, perscrutando há anos essa pintura nos volumes de obras publicadas, estudando par e passo seu processo, evidentemente, ao ver uma exposição que apresenta obras possíveis, é difícil não ficar procurando aquele quadro que não se encontra presente ou relacionando o quadro exposto com quadros ausentes naquela parede *off--white* que parecia fazer parte da composição. Foi assim que se construiu no meu imaginário uma outra exposição e se foi gerando paulatinamente no conjunto de meus pensamentos sensíveis a maior conjunção de obras plásticas que já vi do pintor catalão. Num primeiro momento, quando estamos diante dessa obra, nosso olhar tende a ficar meio ingênuo e somos puxados por uma energia para dentro do movimento que a obra engendrou e que agora nos envolve, e ficamos lá, diante de um quadro, tendo a impressão de que não podemos deixá-lo e seguir a viagem da exposição para ver o outro quadro. A obra de Miró cria no interior da moldura um ritmo e uma sintaxe que determinam ações ou finas ações construtivas de uma imagem que não pode ser descrita com precisão. Mais ainda se complica caso o aficionado crítico leve muito a sério o pensamento de Roland Barthes segundo o qual a pintura consiste naquilo que descrevo dela. Mas essa descrição, diríamos, se desenha pelo caminho, o caminho com desvios de dentro, de uma forma plasmada por uma linha que constrói o objeto inusitado e maravilhoso, em que as referências do mundo são apenas aludidas ou nem isso, por algo que se apresenta numa primeira instância e depois penetra no nosso pensamento, deixando-nos à mercê de um consolo referencial.

Minha reflexão sobre esse universo foi ocorrendo concomitantemente ao movimento de meu corpo e meus olhos, e aquele percurso mágico foi compondo a revisitação de minha experiência de percepção da obra desse artista catalão e fiquei a mirar uma parede *off-white* que estava na minha frente ainda sem obras expostas por se tratar da parede de minha casa. Foi nesse espaço que comecei a refletir e captar sensações sinestésicas e cinestésicas antes mesmo de saber que obras seriam apresentadas na exposição. Por experiências anteriores em exposições de pintura, antes de entrar na minha atmosfera, senti a necessidade de acompanhar os visitantes na sua caminhada pelo museu. Observar a postura dos visitantes de expo-

AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES é professor de Relações Intersemióticas, escritor, ensaísta, crítico de artes e autor de, entre outros, *Das Estampas* (Nankin Editorial).

Reprodução

Joan Miró, *Summer*, 1936

sição temporária de obras de arte consiste numa prática que desenvolvo há muito tempo, e sempre colhi alguns frutos que se converteram em certa compreensão um pouco mais apurada da obra que estava sendo exposta. A justaposição dos quadros ao longo das paredes do museu e os passos lentos do visitante-observador criam uma relação quase impossível de ser decodificada mediante os ditames do silêncio que conduzem à relação que se torna linguagem no seu mais estrito sentido. De quando em quando, um observador comenta com muito cuidado ao amigo que o acompanha, ao ver algo que lhe desperta uma sensação diferente. Quando o artista se destaca pela forma de composição do desenho, o observador faz o olhar de admiração pela técnica utilizada e pelo primor do traço ou da cor manifestada. Quando o artista se caracteriza pelo insólito, como é o caso do surrealismo, o observador se comporta com o olhar de quem esperava o singular agora já categorizado pela história da arte. De maneira geral, as expectativas atendem a um comportamento da própria arte que se categoriza mediante as mediações do entendido e do categorizado.

A pedido de um jornal de artes, conhecendo esse meu estranho prazer em perseguir visitadores que se dizem aficionados pelos museus de São Paulo, acompanhei numa tarde de sábado no Museu de Arte de São Paulo um casal de meia-idade que parecia ser, pelo modo de se vestir e pelos trejeitos delicados e civilizados, de classe média alta, intelectualizado, que faz questão de visitar os grandes museus de sua cidade em ocasião das grandes exposições itinerantes. E tratava-se de uma exposição singular de Claude Monet, que trazia um impressionismo tardio do pintor francês marcado por certo desconstrutivismo do estilo em relação às figurativizações das obras anteriores. Como se sabe, por mais que Monet criasse as profusões sensoriais de imagens com sobreposição de linhas e de cores, os elementos invariantes de sua pintura sempre se mantiveram visíveis, perceptíveis e reconhecíveis.

Entretanto, as obras que compunham ou povoavam aquela exposição pertenciam à última fase de

Reprodução

Claude Monet, *Water Lilies*, 1919

Monet, e seus elementos figurativos estavam destituídos dessa visibilidade, pois o pintor encontrava-se numa instância criadora de uma consciência em crise que seria muito fértil para a pintura futura encaminhada por Cézanne e desenvolvida por grandes artistas do século XX. Dessa forma, as obras que se apresentavam naquela exposição não possuíam consistência figurativa das ninfeias, nem das pontes, nem das catedrais em várias horas do dia. E o "desmanche" que compunha aqueles quadros na verdade decepcionava o visitante que se diz aficionado e que na verdade não consegue estabelecer um diálogo com a verdadeira pintura. Sem que me notassem, acompanhei o casal por boa parte da exposição, pressentindo aquilo que iria flagrar. Durante toda a primeira parte, as obras correspondiam ao que já assegurei. Tratava-se de obras que apresentavam aquelas novas formas tendendo à não figura, em que as figurativizações eram ralas, mas o resultado profícuo, inusitado e fundamental para a linguagem plástica. E o comportado casal apresentava uma expressão de quem come sem sentir o prazer de comer, bebe sem sentir o sabor do que bebe. Ambos vestindo tons pastéis e combinações convencionais, trajaram na verdade suas mentes para uma exposição que não veio. De repente, algo inusitado ocorreu. Uma tela emergiu aos olhos do casal. Tratava-se de um quadro em que se revivificava uma ninfeia perdida entre tons remissivos ao lago aquoso. Era como se fosse o último resquício ou o último vestígio de um traço figural na pintura de Monet. Ela percebeu o fenômeno estético primeiramente, ele a acompanhava com seu suéter amarelo; ela o chamou, segredou-lhe algo e ambos sorriram com alegria. Pelas expressões, havia valido a pena terem se deslocado de casa e ido até o museu. A ninfeia se apresentou e trouxe a felicidade figurativa ao casal, que valia ali como paradigma de tantos outros que dizem amar a arte e que jamais perdem uma exposição itinerária.

Por meio dessa pequena digressão, que recortou uma visita ao museu, alguns subsídios nos estimulam a refletir sobre a natureza das artes, e das artes plásticas em particular, a partir daquele a quem tanto interessam o processo de criação e seus resultados expressivos: o receptor e suas expectativas mediante a obra produzida. Mais do que trilhar pela história da arte e localizar Joan Miró nessa história, esse movimento crítico possui uma proposta sincrônica de discutir a retórica visual tendo a metáfora como ponto de partida e ponto de chegada para a demonstração do que significa o movimento construtivo dessa figura tão relevante para a história das formas e como isso se dá nessa pintura tão singular. A grande maioria dos quadros do pintor atua como exercício para a construção da metáfora de interação sêmica como entendemos que deve ser considerada a figura central da retórica clássica. A construção do signo complexo na pintura de Miró consistiu num processo que durou anos e anos, em cuja trajetória sua obra magistral foi se desenvolvendo e deixando o seu rascunho de forma memorável. Esse trabalho se constituiu numa espécie de conquista a cada passo de sua evolução.

Mesmo que este texto tenha como fundamento crítico o recorte sincrônico do trabalho de Joan Miró, alguns passos decisivos para este estudo têm caráter diacrônico e devem ser assinalados e alguns deles discutidos para que seja possível uma melhor compreensão do fenômeno metafórico. Esses passos estão marcados na linha cronológica da obra do pintor catalão, e algumas marcas se constituem invariantes no processo trilhado pelo artista.

Um dos primeiros procedimentos utilizados por Miró e que se manteve durante toda a evolução de sua pintura consistiu no processo de desrealização dos elementos representados, marca de estilo que foi se intensificando nas obras posteriores em todas as suas nuanças expressivas. Esse procedimento acentuou o ato de estranhamento dessa pintura mesmo quando ainda se podia reconhecer a figurativização icônica do mundo espanhol, de sua terra natal, Maiorca.

O universo da terra e do volver essa terra consiste numa presença do universo pessoal do pintor, mesmo assim, o estranhamento visual se mostra como se o artista volvesse a própria terra para volver a arte nos seus princípios em relação à tradição e em relação à mobilidade dessa tradição como determinante para que tudo se iniciasse dentro de uma consciência que jamais cessaria durante toda a sua história inventiva. A obra de Joan Miró se inicia sob o signo da desrealização e do estranhamento. Além disso, a força do mito sempre esteve presente no seu trabalho, e sobre isso alguns autores se debruçaram para assinalar o universo mítico do pintor. Entretanto, o que julgamos fundamental na construção do que denominamos a metáfora explosiva

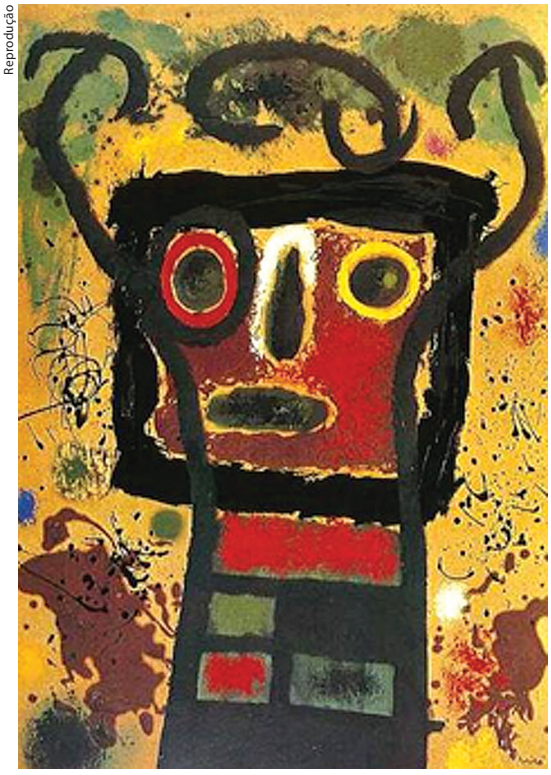
Reprodução

Joan Miró, *Mont-roig, vignes et oliviers*, 1919

nesse trabalho foi a forma com que esses elementos míticos foram trabalhados mitopoeticamente pelo artista para que se elevassem à condição de signo estético, ou signo poético, na fabricação de uma sintaxe irregular em que o mito se situa como signo e mais como signo estético de uma composição maior. Voltando aos primeiros trabalhos, reiteramos a relevância de assinalar que o fio metafórico dessa pintura sempre esteve de uma ou de outra maneira presente mesmo naqueles primeiros trabalhos de recortes da terra e das coisas do campo, em que a ruralidade se apresenta como força da linguagem e nela a própria pintura se mostra como construção e como imagem. Essa forma de passar o arado sobre a terra possui caráter paródico em que os próprios substratos referenciais se transubstanciam como signos e se assemelham ao ato de o artista ler a tradição e se voltar para a própria linguagem, passando o arado nos ditames da tradição. Um procedimento dessa pintura que indicia a permanente reflexão sobre linguagem, tendo no signo sua célula e sua fundamentação, é o fato de Miró, em inúmeros quadros, se valer do mesmo título ou do mesmo processo de esvaziamento da palavra. Explicando melhor: em muitos quadros ele usa a palavra "personagem" para nomear uma das partes do título, como vemos nos quadros *Oiseau emprisonné par un personnage* (1963) e *Personnage et oiseaux devant le soleil* (1976).

O fato de apenas nomear a imagem como "personagem" se torna mais instigante do que se essa imagem vazia fosse preenchida com algum nome. Esse esvaziamento determina um dos aspectos de desrealização de sua pintura de várias formas. Não se pode compreender esse trabalho como um exercício figurativo e nem como não figurativo. Trata-se de uma terceira ordem de coisas em que o signo passa a ocupar o lugar dos referentes, mesmo quan-

Reprodução



Joan Miró, *Oiseau emprisonné par un personnage*, 1963

Reprodução

Joan Miró, *Personnage et oiseaux devant le soleil*, 1976

do nomeados na criação da metáfora do título. Esse signo "personagem", que se reitera durante toda a produção de Miró, talvez seja o modulador de seu trabalho de esvaziamento que na poesia denominamos exercício de *deslexicalização* da linguagem em busca da construção da metáfora. Ao observador cabe se relacionar com os vazios do signo e se movimentar no sentido em que é construído pelas imagens. Ou melhor: o observador memorializado deve buscar nos seus referentes do mundo alguma coisa que o leve a preencher o que a imagem esvaziou. Sempre ou quase sempre "o personagem" vem se relacionando com algum outro elemento nomeado e contextualizado na tela. Esse talvez seja um dos fundamentos mais relevantes dessa pintura que se faz alegórica sem desvelar os passos dessa alegoria.

Para que se possa compreender parte desse processo há que se perseguir cada uma de suas instâncias. A primeira delas é compreender a pintura de Joan Miró como pintura que se distanciou muito das tentativas renascentistas para se impor como pintura. A obra de Miró é pintura e se realiza no espaço planar bidimensional da tela. Ela se apresenta dentro de um procedimento marcado pelo lúdico, e isso lhe confere algumas características ou traços de estilo que a distinguem de outras pinturas. O lúdico dessa pintura está no modo de se realizar no espaço e de conduzir o olhar do receptor ao se propor a entrar em sintonia com ela. Integrado ou fundido a esse caráter lúdico está, no âmbito das imagens, o aspecto alegórico dessa pintura. Entretanto, o teor alegórico que a compõe não corresponde à alegoria clássica, mas condiz em vários aspectos com a alegoria moderna sistematizada e teorizada por Walter Benjamin no seu *Origem do Drama Barroco Alemão*. Miró trabalha com sucatas ou fragmentos de coisas que transforma e pedaços de signos que se alinham e se integram de maneira maravilhosa. Sua alegoria é da ruína que aponta para o insondável e para o insólito de profunda beleza e de fascínio instigante. Digo instigante porque a estranha alegoria de seu trabalho tem como fio de prumo o dinâmico que brinca no espaço bidimensional e dribla os limites da moldura.

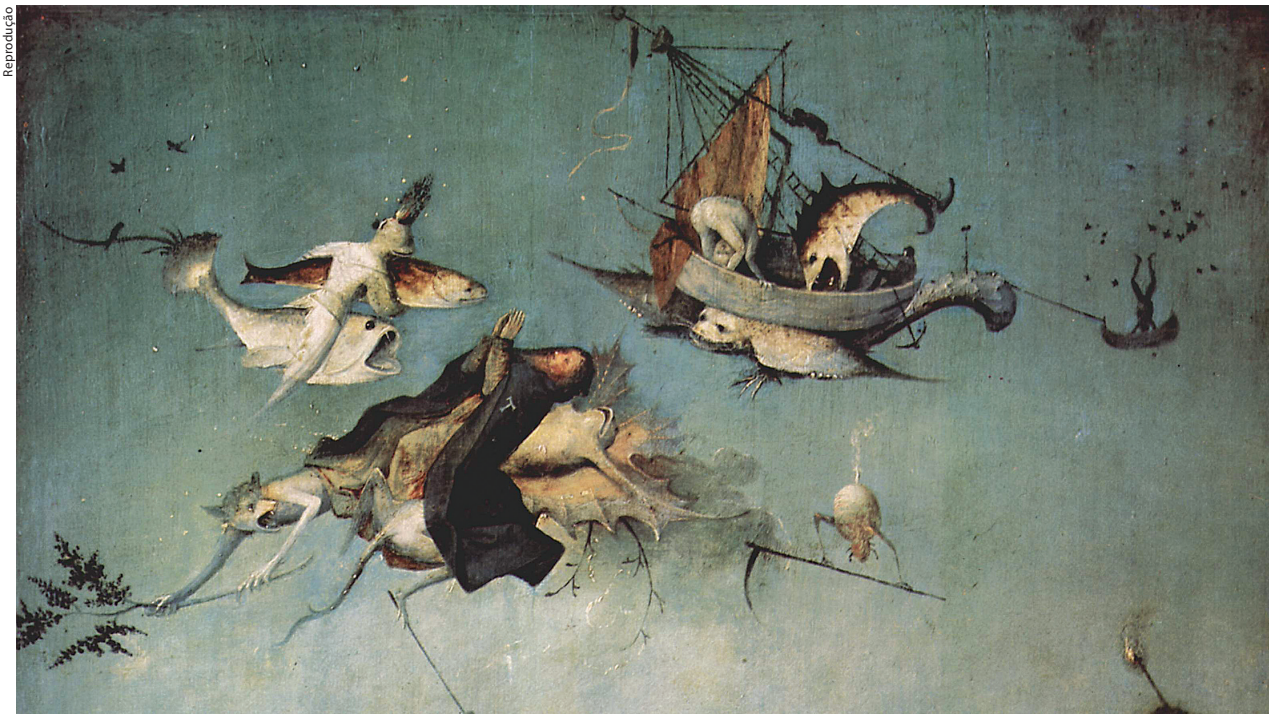
A terceira instância que deve ser percebida na pintura de Miró se constrói pelos movimentos das

Reprodução

Joan Miró, *Le carnaval d'Arlequin*, 1924-25

imagens conduzidas por uma sintaxe que impõe um ritmo determinante da microestrutura do quadro. Esse movimento gerado pelo trajeto da linha constrói formas que vão emergindo na composição da massa cromática, e isso é determinante na construção do *estilo* de Joan Miró. É muito pouco dizer de uma metapintura, sobretudo pelo desgaste que essa expressão sofreu nos últimos tempos. Entretanto, é necessário afirmar que nesse estilo o voltar-se da linguagem para ela mesma tornou-se um *estilema*, como se fosse inerente ao próprio traço do artista, e a presença da alegoria tão intensa na obra de Miró não é uma condição que determinará a evolução de seu trabalho. Ocorrendo de maneira assistemática e sem poder assumir um determinismo de produção, o que ocorre no movimento encaracolado de seu trabalho é uma busca (com muitos encontros) de um signo visual complexo ou o que preferiria denominar de metáfora complexa na pintura de Joan Miró. Creio que esse fenômeno foi se desenvolvendo durante todos os anos em que o artista trabalhou, e percorre pontos inusitados com alguns índices em procedimentos surpreendentes, muitas vezes parecendo tratar-se do acaso criativo sem a técnica do "lance de dados", para aludir ao poema de Mallarmé. Integrado a essa busca, a essa condução do trabalho para uma articulação metafórica, atenuando paulatinamente o teor alegórico de sua pintura, o pintor catalão vai se enriquecer de determinados recursos que o fazem se aproximar cada vez mais dos elementos constitutivos do poético e, consequentemente, da metáfora plástica que o conduzirá ao ponto máximo de sua invenção. Apesar de os fundamentos retóricos serem os mesmos para qualquer forma de linguagem, eles oscilam ou se manifestam de modo distinto para cada uma delas. Nesse caminho, os recursos retóricos, a estilística, as figuras clássicas de retórica nasceram e persistiram para as artes verbais. Nesse caso, o que é normal ocorrer com as figuras manifestadas num poema não o é na expressão de uma pintura ou de uma escultura. Daí o grau de valorização quando ocorre, num artista plástico, a criação de uma metáfora, sobretudo

Reprodução



Hieronymus Bosch, *The Temptation of St. Anthony* (detalhe)

quando essa metáfora atinge um grau elevado de construção e de efeito expressivo. Na história da pintura, poucos são aqueles artistas que tenderam à busca desse efeito metafórico com bons resultados. Acabam ficando nos efeitos alegóricos, fabricando metáforas locais que se integram a outras figuras no espaço da tela. (Façamos aqui uma homenagem a um artista que, em pleno século XV, conseguiu efeitos preciosos de natureza alegórica, mas atingindo em belos momentos certo efeito metafórico. Trata-se de Hieronymus Bosch.)

Como dissemos, a construção da metáfora em Miró encontrou muitos recursos expressivos que pudessem ir sedimentando esse trabalho. Para atingir o lírico visual por meio de um signo complexo é necessário um processo de condensação dos elementos alegóricos, de enxugamento desses elementos, para que os termos da metáfora (o metaforizante e o metaforizado) possam entrar em fusionismo e gerar o objeto final que possa pulsar por si, com universos transfigurados, e por isso mobilizar sentidos estigmatizados no fruidor. Isso significa que a grande busca dessa pintura esteve voltada para a questão do poético naquela dimensão basilar tão própria para o discurso verbal e tão difícil para o discurso visual. Duas semióticas que se iluminam, mas que na verdade se distinguem nas suas bases de sustentação: a natureza bipartida do signo verbal, com seus dois planos que, se interagem na formação da célula (significante e significado ou plano de expressão e plano de conteúdo), distinto do caráter analógico do signo icônico, trazem toda a diferença na construção da imagem, incluindo a metáfora visual. É nesse sentido que se encontra a relevância da trajetória de Miró em busca de uma ampliação dos limites do signo icônico para que conseguisse atingir esferas retóricas que, em princípio, não seriam próprias da pintura. A isso denominamos a busca de uma poética que foi paulatinamente sendo atingida pelo pintor. Assim, reafirmando, Miró foi condensando elementos constitutivos de traços de alegoria para conseguir galgar o patamar da metáfora. Curioso que um dos procedimentos utilizados desde a fase inicial de seu trabalho (décadas de 20 e 30) foi incluir o signo verbal no espaço planar de suas pinturas, trazer para as ações do interior da moldura uma espécie de "conflito semiótico", que, além de conseguir efeitos muito especiais e bonitos, levava a questão retórica dos dois códigos para dentro da tela. Observemos um quadro de Joan Miró e um poema de Saint-Pol Roux.

Reprodução

Joan Miró, *Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chate habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil*, 1925

Les deux serpents qui burent trop de lait

Ô tardive, dis-moi, quelles sont ces deux blancheurs
qui dans l'ombre s'avancent?
Sans doute deux rayons de lune
exprimés par l'huis de ma venue.
Un rayon de lune est fluide et diaphane,
ce que je vois est opaque et solide.
Alors ce sont deux banderoles de neige
pleurées par les blessures de la tuile.
Nous sommes en juillet, brune amante,
mais fussions-nous en décembre,
l'haleine de la chambre aurait déjà fondu
les flocons que tu dis.
Alors ce sont deux rameaux d'aubépine
aux lèvres des persiennes.
Notre mansard est haute,
et je ne sache pas que l'aubépine pousse dans l'espace.
Alors ce sont deux cols de cygne.
Nous n'avons pas de cygnes dans la chambre,
et puis un col de cygne est souple et d'harmonie,
tandis qu'à la manière des serpents
ces choses-là se tordent.
Et si c'étaient deux ce que tu viens de dire?
Deux serpents, veux-tu rire, blancs?
On a vu des serpents boire infiniment de lait.
Personne avec toi n'est entré?
Personne que ma chevelure.
Comment se seraient-ils introduits dans ce cas?
Aurais-tu peur de deux serpents qui burent trop de lait?
Prends garde, Marcelle! ils vont sauter sur toi!
Viens, oh viens près du lit!...
Laisse donc ces foetus du sommeil!
Ils ont sauté, sauté jusqu'à ta gorge, ô ma pauvre!
et leurs queues nouées à tes épaules,
voilá qu'ils se balancent
dans tes gestes vers tes mains...
Fou, puisse ma caresse effacer ton cauchemar!
Ils assailent mon lit, rampent vers mon cou...
ah je les sens s'y joindre en collier de potence!
Non, c'est moi qui t'enlace, bel halluciné…
Eh quoi!... ces deux serpents qui burent trop de lait…
Seraient mes bras, ami, mes deux bras blancs…
Tes bras... tes deux bras blancs...

Saint-Pol Roux

As duas serpentes que beberam muito leite

Dize-me, ó tardia, que são estas duas brancuras
que na sombra avançam?
Sem dúvida dois raios de lua
espremidos pela porta por onde entrei.
Um raio de lua é fluido e diáfano,
o que vejo é opaco e sólido.
Então são duas bandeirolas de neve
choradas pelas feridas da telha.
Estamos em julho, amante morena,
estivéssemos em dezembro,
o hálito do quarto já teria derretido
o floco que tu dizes.
Então são dois ramos de albepine
nos lábios das persianas.
Nossa mansarda é alta,
e que eu saiba o espinheiro-branco não cresce alto.
Então são dois pescoços de cisne.
Nós não temos cisnes no quarto,
e um pescoço de cisne é flexível e tem harmonia,
enquanto que, à maneira das serpentes,
aquelas coisas se contorcem.
E se fossem duas que acabas de dizer?
Duas serpentes, brincas, brancas?
Foram vistas duas serpentes beberem leite infinitamente.
Ninguém entrou contigo?
Ninguém a não ser minha cabeleira.
Como teriam se introduzido, neste caso?
Terias medo de duas serpentes que beberam muito leite?
Acautela-te, Marcelle! elas vão saltar em ti!
Vem, oh vem para o leito!...
Deixa portanto esses fetos de sono!
Elas saltaram, saltaram até tua garganta, minha pobre!
E suas caldas enroscadas nos teus ombros,
ei-las que balançam
em teus gestos por tuas mãos...
Louco, possa minha carícia apagar teu pesadelo!
Elas assaltam meu leito, rastejam por meu pescoço...
Ah, eu as sinto juntarem-se em potente coleira.
Não, sou eu que te enlaço, belo alucinado...
Eh qual!... estas duas serpentes que beberam muito leite...
Seriam meus braços, amigo, meus dois braços brancos...
Teus braços... teus dois braços brancos.

Tradução de Dinamara Garcia Rodrigues.

Dentre tantas obras em que Miró se valeu desse recurso, a escolha de *Le corps de ma brune*... se deve ao fato de ter sido produzido no início do desenvolvimento plástico do pintor e conseguido expressar uma profusão e uma riqueza de sentidos que dificilmente conseguiria nos quadros futuros. Creio que nele o artista se valeu muito da técnica, mas também de uma gama decisiva do imaginário criador, e diríamos que, por isso, antes de atingir a verdadeira trajetória da busca, Joan Miró encontrara o resultado esperado. No quadro se fundem três elementos essenciais: a dimensão plástica da pintura, em que se percebe o "moreno", que apresenta matizes entre o marrom e o púrpuro como fundo e, sobre eles, os fragmentos figurativos que nos reportam ao poema de Roux, além de pedaços de versos de um poema de Guillaume Apollinaire. O quadro atua decisivamente para que nos voltemos aos dois poemas, que os leiamos para que seja possível uma compreensão mais profícua do que vemos. Claro que, se isso não ocorrer, o observador não será tolhido de perceber elementos de sentido no quadro. Pensando no sentido da construção da metáfora – e esse quadro consiste numa metáfora visual –, temos no espaço planar bidimensional os elementos constitutivos da clássica figura retórica. Como se trata de pintura, os elementos se articulam formando um fusionismo para o olhar. Não se trata apenas de paralelismos ou de justaposição de elementos; trata-se da intersecção entre elementos pertencentes a campos semânticos distintos, e mais: esses elementos são discursivos, o que promove ainda mais um enriquecimento e uma grande complexidade para a compreensão dessa metáfora.

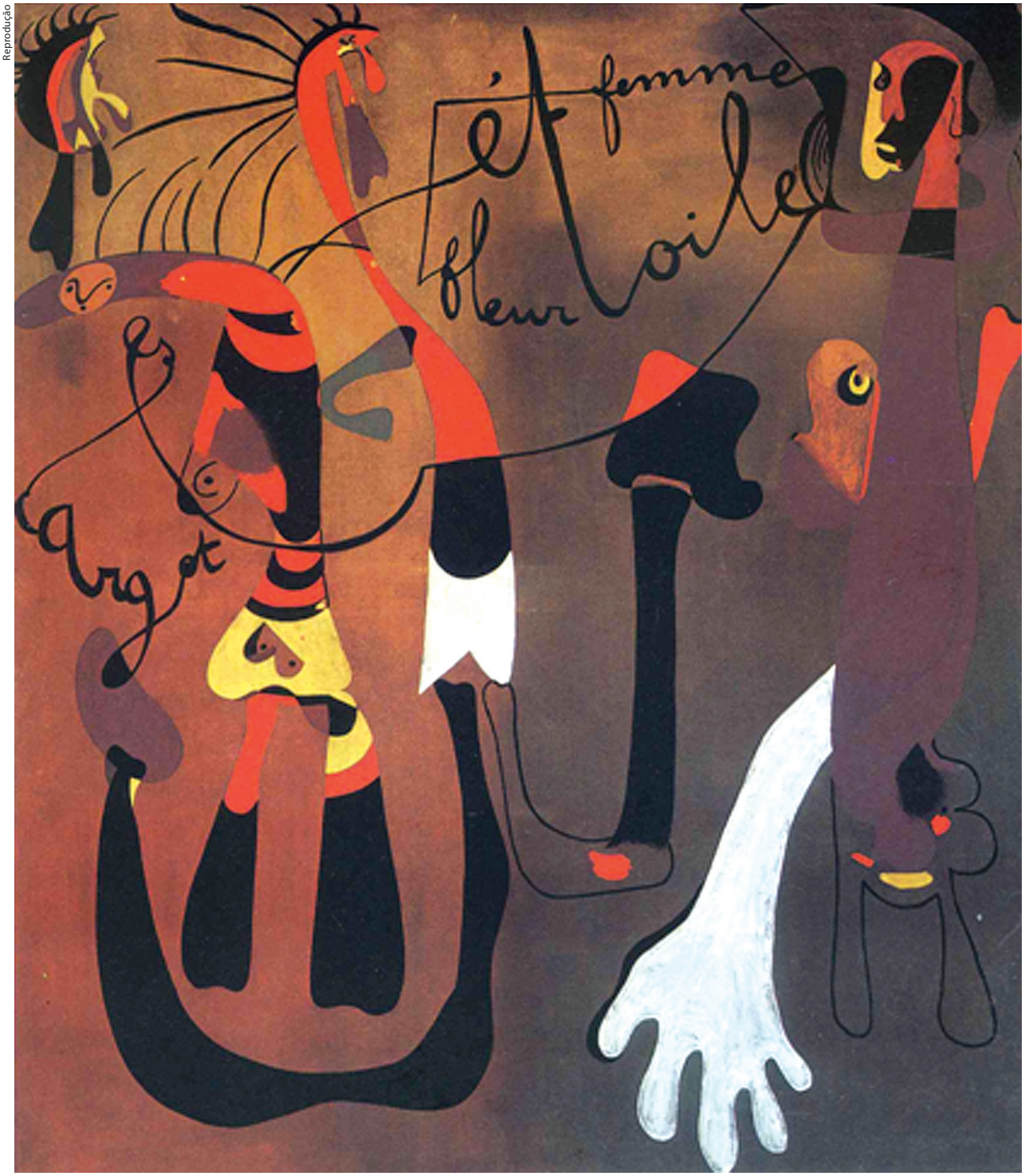
A propósito, a metáfora existe para traduzir enigmaticamente o que não pode ser compreendido linearmente. A metáfora existe para esconder mais ainda os sentidos, sugerindo-os, e não para desvendá-los; para isso temos a não metáfora, a palavra habitual. Esse caminho inteligente perseguido por Miró haveria de se desenvolver e produzir grandes obras, em que a relação com a poesia ou com o poético se mantém ativa e surpreendente. Em alguns casos o signo verbal é extraído das escolhas do pintor, de seu minimalista vocabulário, de onde extrai quase todos os títulos de seu trabalho ou signos incluídos no interior da moldura. É o caso de *Escargot, femme, fleur, étoile*, de 1934, de *Silence*, de 1968, ou ainda de *Poème I*, também de 1968.

Trata-se de procedimentos similares com efeitos bastante distintos. Se bem que procedimentos similares não correspondem à igualdade de construção, e isso interfere decisivamente no resultado de cada uma das obras. Apenas para assinalar algumas diferenças, deve-se observar que no primeiro quadro, *Escargot, femme, fleur, étoile*, os quatro nomeados entram em verdadeiro processo de transmutação, tornando-se irreconhecíveis como imagem de reconhecimento.

Eles se tornam ícones que se conjugam numa dinâmica que não cessa no espaço da pintura. Essa dinâmica se integra à dinâmica das palavras do título, que se tornam grafismos que se esparramam e se esticam em fios interligados pelo próprio ritmo que se cria. Os signos verbais que compõem o título do quadro, se compusessem um sintagma nominal, deveriam trazer uma conjunção *et* que separasse os três primeiros signos (*escargot*, *femme*, *fleur*) do último (*étoile*), mas isso não ocorre, pois já no título está indiciado o que vai ocorrer na composição do quadro, isto é, "*escargot, femme, fleur, étoile*", cuja ligação vai ser intensificada pelo fio que une um signo ao outro. Existem, no quadro, os elementos metonímicos que sugerem suas personagens, tais como a parte do braço e a mão que nos reportam à *femme* e, dessa parte, ao corpo inteiro da mulher. Mas o que se torna relevante no quadro é compreender a profusão dos elementos metamorfoseados e metaforizados que acabam provendo sentidos desprovidos de uma expectativa de sentidos.

O segundo quadro escolhido, *Silence*, de 1968, faz parte de um paradigma de busca de uma poetização por meio, não de uma mistura, mas de uma profusão de elementos dos dois códigos de modo que gere uma espécie de "nicho poético". Trata-se de um tipo de obra não destacada pelo público por se desviar do instituído como "pintura de Joan Miró". Nesse caso, trata-se de um quadro mais voltado para o conceptualismo utilizado em determinadas instâncias de seu trabalho. A riqueza do trabalho está em todas as suas partes. Penso aqui na voz crítico-poética de Maurice Blanchot ao falar da poesia de Mallarmé e mostrar o sentido do abstrato da linguagem como se fosse "dentro da noite, a noite". No

Reprodução



Joan Miró, *Escargot, femme, fleur, étoile*, 1934

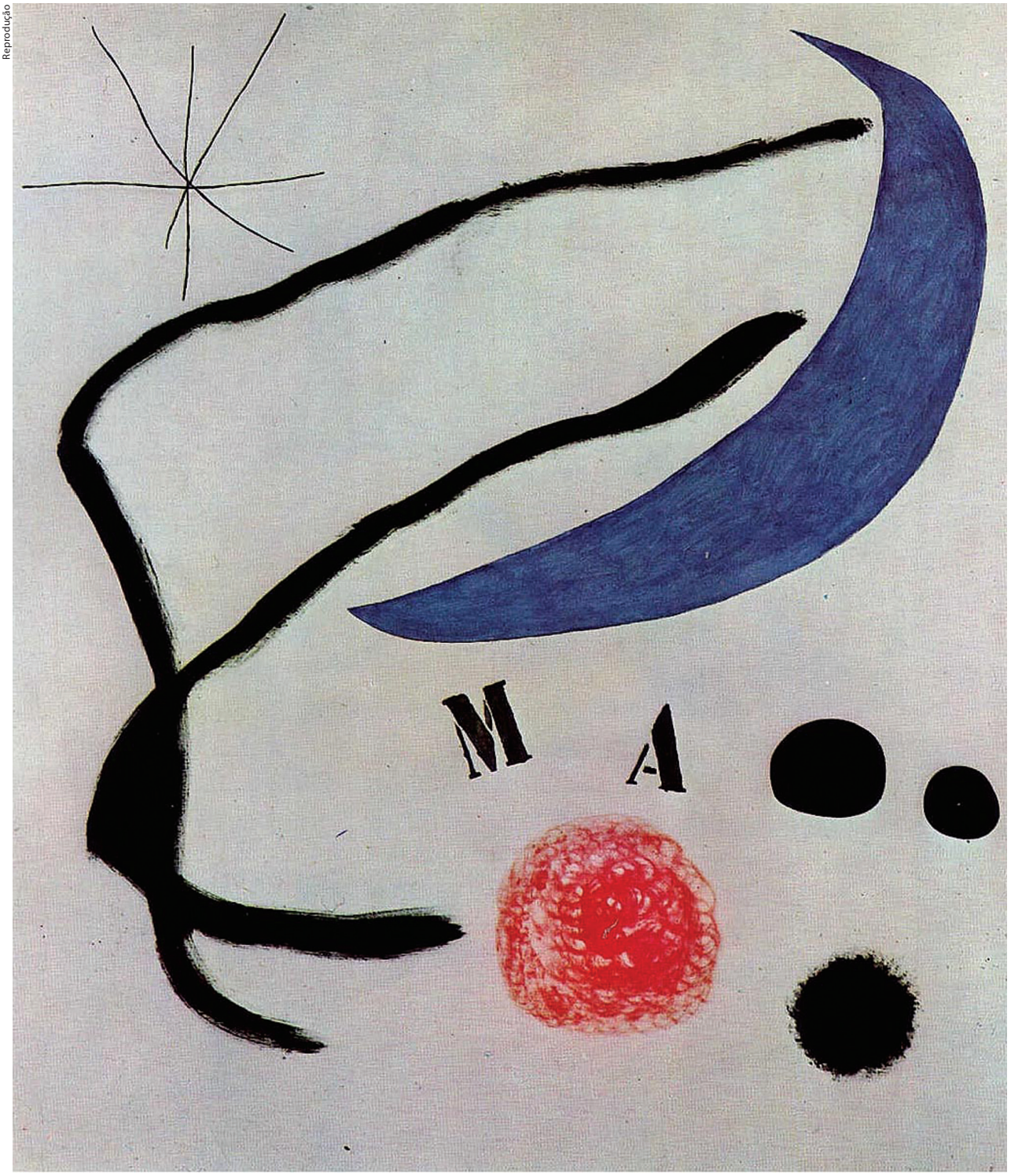
Reprodução

Joan Miró, *Silence*, 1968

quadro é o silêncio que se enuncia numa forma inquestionavelmente criativa, inaugural e genuína. O silêncio é figurativizado por traços, letras, formas e a intensa cor rubra que se destaca dentro de um espaço de silêncio que causa enorme barulho interior. O quadro pode ser considerado oximoro visual dentro dessa excelente metáfora que o expressa. Por um lado, tênues linhas semirretas delineiam o espaço como se fosse possível tocar a esfera do silêncio. Esse universo tênue é rompido por formas rotundas e intensas que interceptam a leveza delineada no fundo do quadro. Juntamente com essas formas e outras que sustentam a força da matéria, as letras que compõem o signo *silence* tomam posse do espaço num frenético movimento: S, I, L, E, N, C, E são compostos e se distribuem pelo espaço de modo a se tornarem signos do silêncio fazendo parte da composição. Passemos, finalmente, ao terceiro quadro dos escolhidos para a compreensão da metáfora visual em Miró.

Criado também em 1968, uma das mais intensas décadas de inventividade do pintor, decisiva para que desse passos largos e determinantes para o efetivo amadurecimento de certos recursos de seu trabalho, *Poema I* sempre esteve na lista de minhas obsessões de gosto sobre as pinturas e xilogravuras do pintor catalão, inserido mas não analisado no meu trabalho crítico anterior (Gonçalves, 1989). *Poema I* parece trazer com toda a veemência os efeitos de influências da arte oriental com a qual o artista esteve muito envolvido durante a década de 60, e isso foi decisivo para determinados gestos plásticos que ele produziu conduzindo-o com toda a clareza e complexidade à construção de grandes metáforas, em alguns momentos, de puros efeitos visuais, e, em outros, realizando o mais profundo diálogo entre o universo figural de dimensões icônicas e o universo verbal. A natureza desse trabalho se apresenta de modo a coibir o observador de dizer qualquer palavra sobre ele. Opondo-se ao quadro *Silêncio*,

Reprodução



Joan Miró, *Poema I*, 1968

Poema I se compõe e se realiza pelo princípio da economia. Dir-se-ia que, como num poema lírico bem realizado, o quadro se modula por outros dois princípios regentes da alta realização poética: trata-se da *contenção*, retomando o princípio da economia, em que os elementos se tornam peças determinantes do poético e da metaforização, que reúne em si seu caráter tensivo na construção dos sentidos. Ao dizermos que esse quadro coíbe o observador, negando-se a ser descrito, seria contraditório estarmos aqui e agora o descrevendo analiticamente. Entretanto, ao crítico não é pertinente a proibição, uma vez que atua como demiurgo entre a obra e o fruidor. Passo então a descrever ao menos os elementos perfunctórios para apoiar o leitor na sua percepção relacional. "Relacional", esta é uma palavra-chave que conduz os elementos que povoam *Poema I*. Os signos e os semissímbolos são distribuídos de maneira extremamente simétrica criando harmonia entre todas as partes do espaço planar. Nomeando a obra de "poema", há um intenso indício de que a matéria composta e transmudada no quadro metaforiza metalinguisticamente a própria natureza essencial do poema por meio desse outro código que é o da pintura.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa, Ed. 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace litteraire*. Paris, Gallimard, 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição & Permanência – Miró/João Cabral: da Tela ao Texto*. São Paulo, Iluminuras, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito: Seguido de A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio e A Dúvida de Cézanne*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.