

## **Miró: expressão política entre as linhas e as formas condensadas das cores**

Luís Fernando Zuliatti<sup>1</sup>

Silvia Helena Nogueira<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma leitura de Miró, em uma perspectiva linearmente dialógica entre o contexto da época e as relações significativas proporcionadas pela linguagem das cores e das formas. Para isso, expõe um recorte de sua trajetória pessoal e analisa a obra *Natureza-Morta com Sapato Vermelho*, em uma linguagem acessível, de fácil compreensão.

**Palavras-chave:** Miró. Arte Surrealista. Perspectiva Dialógica.

67

---

**Abstract:** This article presents a reading of Miró, in a linearly dialogical perspective between the context of the time and significant relationships provided by the language of colors and shapes. Due to reach this, exposes a piece of his personal life and analyzes the work *Still Life with Red Shoe* in a simple language, easy to understand.

**Palavras-chave:** Miró. Art Surrealist. Dialogical Perspective.

---

<sup>1</sup> Pós-Doutor em Arte, Mídia e Política, pela PUC-SP e Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, Coordenador do curso de Gestão de Marketing, na FAAP-SP.

<sup>2</sup> Doutora em Língua Portuguesa pela USP, atuando como Professora Pesquisadora da Faculdade Anhanguera de Jacaré e docente efetiva na Rede Pública de Ensino do Estado de São Paulo.

## Introdução

Miró dizia que “un cuadro no se acaba nunca, tampoco se empieza nunca, un cuadro es como el viento: algo que camina siempre, sin descanso.” Palavras 1 pois assim como o vento , ela ultrapassa limites, sem descanso nem fronteiras, sobretudo as ideológicas.

A arte diz o que a realidade tenta esconder. A linguagem das cores desvela relações significativas que permitem ao leitor saber ler além do que seus olhos veem. Este artigo objetiva uma leitura contextualizada de Miró, nessa perspectiva linearmente dialógica.

O começo deu-se em Barcelona, a 20 de abril de 1893, no seio de uma família catalã, na qual nasceu Joan Miró i Ferrá. Seu pai, Miquel Miró i Adzerias, natural de Tarraginá, era um ourives; sua mãe, Dolors Ferrá, filha de um marceneiro de Maiorca, era uma dona de casa. Miró teve uma infância triste e solitária. Os momentos de alegria restringiam-se às férias de verão na casa dos avós paternos, em Cornudella, em Tarragona, e da avó materna, em Palma de Maiorca, onde já demonstrava seu talento em inocentes desenhos. Aluno tímido e mediano, Miró considerava a escola enfadonha e mostrava disposição apenas nas aulas de desenho.

Em 1907, o jovem já demonstrava sua vocação artística. Aos 14 anos, em razão de seu baixo rendimento escolar, seus pais decidiram prepará-lo para uma vida profissional no comércio, porém Miró se matriculou na prestigiada Escola de Belas-Artes de Barcelona Llotja. Ali, conheceu professores que foram importantes para sua carreira: o paisagista Modest Urgell i Anglada e o mestre em artes decorativas Josep Pascó.

Em 1910, seus pais interferiram novamente contra a inclinação de Miró ao arrumar-lhe um emprego como auxiliar de contabilidade em uma empresa de produtos químicos. Isso o levou a um estado de depressão nervosa que foi agravado ao contrair tifo. A doença teve efeito transformador na vida de Miró. Longe da pressão dos pais, Miró se recuperou e tomou a decisão de se dedicar à pintura, matriculando-se na inovadora academia de Arte de Francesc d' Assis Galí. Diferentemente da Llotja, a Academia de Galí procurou valorizar a personalidade do artista sem imposições estéticas.

A passagem de Miró pela Academia foi essencial para o desenvolvimento

de sua obra e, rapidamente, ela percebeu que seu novo aluno possuía grande dom para a cor. Em 1914, Miró concluiu seus estudos na Academia Galí e alugou um ateliê com outros colegas. Naquele início, o pontilhismo e o fauvismo inspiraram suas primeiras pinturas a óleo.

Entre 1917 e 1918, Miró pintou mais telas do que nos anos anteriores, sendo influenciado pelo Fauvismo, Cubismo, Futurismo, pelas estampas japonesas e a da arte românica. Sua primeira exposição individual, organizada na Galeria Dalmau, em 1918, gerou indignação de parte do público pelo vanguardismo. Desapontado, ele partiu para Mont-roig, onde e sua pintura evoluiu para uma sofisticação minuciosa nos detalhes.

Em Paris, as inovações artísticas se sucediam e se interpenetravam; do Expressionismo ao Surrealismo, passando Cubismo e Futurismo. Miró, que em 1919 chegou à capital francesa com 26 anos de idade, não poderia ficar fora da agitação que acontecia nos meios culturais parisienses. Assim, passou a frequentar todos os encontros que aconteciam nos cafés da cidade. Dessa maneira, acabou, fatalmente, unido ao grupo surrealista de André Breton (1896-1966), fazendo amizade com Mar Ernst (1891-1968), Marcel Duchamp (1887-1968) e outros artistas.

Em 1925, Miró abandonou a figuração fantástica e aprofundou-se ainda mais na simplicidade da pintura e da abstração, superando o real e o imaginário.

O triunfo da direita espanhola nas eleições de 1933 marcou o início do biênio negro, período em que os conservadores tentaram destruir as reformas sociais implantadas pelo governo anterior (RICART, 2007).

Com intensos protestos da oposição, em outubro de 1934, surgiram conflitos na Catalunha e nas Astúrias. “Antes do início da crise político-social da Espanha, Miró havia iniciado uma série de obras de seres monstruosos e disformes chamadas pinturas selvagens”. (RICART, 2007, p.24). Miró, nesse período, pressentia uma catástrofe, mas não sabia qual seria; vivia uma atmosfera de mal-estar pressentindo o início da Guerra Civil Espanhola e a segunda Guerra Mundial. Mais tarde, Miró registrou: “tentei representar esse ambiente trágico que me torturava e que percebia dentro de mim” (RICART, 2007, p. 25).

## 1 Observador do mundo das cores

À medida que a crise político-social se aprofundava, Miró não podia mais ignorar os acontecimentos políticos que o cercavam, como um assustador monstro que, a qualquer momento, poderia engolir tudo. Suas obras nesse período dão voz a tais receios. As reformas políticas na Espanha se manifestaram como um prenúncio de uma guerra civil em outubro de 1934. A vitória eleitoral dos conservadores teve como resposta uma série de greves gerais da esquerda. O governo central de Madri reagiu e declarou o estado de emergência na Catalunha e nas Astúrias, provocando uma revolta social que o exército depressa reprimiu na Catalunha.

“Nas Astúrias, cerca de 30 mil mineiros resistiram durante duas semanas ao Exército da África e à Legião Estrangeira comandada por Francisco Franco. Com a insurreição dominada [...], cerca de dez mil suspeitos foram presos” (MINK, 2006, p.58). A segunda República Espanhola acabava de nascer e estava condenada pela oligarquia que não via com bons olhos a democracia nascente e a abolição forçada dos seus privilégios; além disso, operários e camponeses desiludidos insurgiam-se contra a estagnação de suas condições de vida. A situação política não parou de se agravar até o rebentar da Guerra Civil em 1936 (Idem.).

A posição de Miró nesse mundo era a de um observador, por isso não abordou abertamente a crise política e institucional que seu país atravessava (MINK, 2006).

Miró, nesse período, iniciou uma série de obras de seres monstruosos e disformes, chamadas pinturas selvagens, que representava a atmosfera de mal-estar vivida por ele, mal-estar mais físico do que moral, que ele pressentia e que se sucederam a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Segundo Russo (2007, p.25), Miró tentou representar esse ambiente trágico que “lhe torturava e que percebia dentro de si”. Como Shakespeare em *Cimbelino*, ato III - Cena III: Belário “As lidas da guerra são só canseiras que parecem buscar perigos em nome da glória, mas esta fenece no esforço da procura e o que não raro se alcança é um epitáfio injuriosos como recordação de um grande feito” (SHAKESPEARE, 1998, p.56).

Em 18 de julho de 1936, com o início da Guerra Civil Espanhola, Miró e sua família se refugiaram em Paris. Sem ateliê, Miró trabalhou em um espaço da

Galeria Pierre. “Ali pintou, entre janeiro e maio de 1937, Natureza-morta com sapato velho (ver figura 1), obra de grande intensidade dramática que descreve a tensão dos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial” (RUSSO, 2007, p.25). Nesse ano, ocorreu a Exposição Universal de Paris. A Espanha republicana em guerra participou da exposição com Picasso, Miró, Calder e Julio González, entre outros artistas. Foi para esse pavilhão que Picasso pintou Guernica, uma evocação do primeiro bombardeamento aéreo de civis indefesos na Espanha. De acordo Mink (2006, p. 66):

O arquiteto Sert convenceu Miró a decorar uma parede da altura de dois andares. Miró, que nunca realizara uma obra tão monumental, decidiu então pintar um retrato de um camponês catalão com uma foice na mão fechada e erguida. O ceifeiro (ver figura 2) tem uma relação óbvia com as pinturas selvagens e assemelha-se muito ao selo e ao cartaz (ver figura 3) que Miró desenhou em 1937 para as obras de beneficência em favor da causa republicana e contra a Guerra Civil espanhola.

O *Ceifeiro* simbolizava para Miró e para a Catalunha a perda da liberdade em captação do centralismo burocrático de Castela imperialista desde o século XVII. Os painéis de parede de *O Ceifeiro*, realizados sobre celatex, desapareceram ou foram destruídos depois da desmontagem do pavilhão. É estranho que todas as outras obras de arte expostas tenham sido salvas ou recuperadas, e que Miró não tenha feito qualquer tentativa no sentido de salvá-lo. Segundo Mink (2006), foi *Natureza-Morta com Sapato Vermelho* e não *O Ceifeiro* que Miró consideraria mais tarde como o seu equivalente a Guernica.

## 2 Natureza-Morta com sapato Vermelho

Essa obra é considerada por Miró uma das suas mais importantes e foi pintada entre janeiro e maio de 1937. Para RUSSO (2007), Miró pintou naturezas-mortas completamente realistas, querendo expressar a realidade poética das coisas. O que ele não podia assegurar é se conseguiria na medida desejada, pois vivenciou o drama que estava ocorrendo na Espanha, superando o imaginável.

Esse quadro (ver figura 1) se baseia no temor da guerra. Na mesa, os objetos da vida cotidiana servem de tema: uma garrafa quebrada e retorcida de

gim, envolvida em um papel de cor amarelada e avermelhada e amarrado com barbante, uma maçã espetada com garfo, um pedaço de pão e um sapato velho.

De acordo com Ghiraldelli (2010), a obra de arte torna visível o eu interior do artista, delimitada por visões restritas à intimidade de cada um. A arte é observada como um sistema de símbolos no campo da estética analítica. Pode-se verificar na pintura que o desenho e a cor são a expressão e a manifestação mental da imaginação, símbolo da elaboração de uma ideia oriunda do intelecto, conforme Lichtenstein (2006, p.20).

Talvez esteja aí a origem do provérbio grego “de uma unha de um leão”: ao ver esculpido em uma rocha apenas a unha de um leão, um homem de talento poderia compreender com o intelecto, a partir daquela medida e forma, todas as partes do animal e, em seguida, o animal inteiro, como se o tivesse presente e diante dos olhos.

Na obra de Miró *Natureza-Morta com Sapato Vermelho*, podem-se verificar: a finalidade proposta por ele e qual dos dois elementos, o desenho ou a cor, conduz mais diretamente à essa finalidade. Segundo Prat (1997, p.38):

O desenho, em toda sua precisão, só é compreendido por pouquíssimas pessoas e só agrada os conhecimentos mais refinados e os pintores mais hábeis, ao passo que a cor, tal como entendemos, em toda sua precisão e harmonia, encanta a todos. Agradar somente aos ignorantes é pouco, agradar somente aos sábios é muito; mas a perfeição absoluta consiste em agradar a todos.

72

Embora Miró não partisse de um código predeterminado ou comum, as figuras e as cores nessa obra transmitem uma significação e uma precisão harmônica que encanta o espectador. As cores realçam e transmitem as transformações em explosões luminosas aos olhos, como em textos iconográficos à beira da significação. Como cita Manguel (2001, p.48), bem distante daí, na ilha de Tati, Paul Gauguin escreveu, em 1891:

Uma vez que a cor mesma é misteriosa nas sensações que proporciona, logicamente podemos desfrutá-la misteriosamente [...] não como desenho, mas como uma fonte de [...] sensações da própria natureza da cor, da sua força interior, enigmática e misteriosa.

Para Manguel (2001, p.48), essa força pode ser anônima. O poeta Miguel Hernández, escrevendo sobre os horrores da Guerra Civil espanhola, tentou

descrever por meio de cores anônimas o espectro horrendo da guerra: “pintada e não vazia, pintada está a casa, a cor de todas as grandes paixões e desgraças”.

A cor é o que torna os objetos sensíveis à visão. Assim, o colorido é uma das partes essenciais da pintura, por meio da qual o pintor imita e cria a aparência das cores de todos os objetos naturais e imaginários e aplica a cor mais adequada para iludir os olhares.

Essa parte da pintura abrange o conhecimento das cores e sua maneira de empregá-las e a inteligência do claro-escuro, pois existe uma grande diferença entre a cor simples e a cor local. A cor simples é aquela que, sozinha, não representa objeto algum, como o branco puro, isto é, sem mistura, ou o preto puro, o amarelo puro, o vermelho puro, o azul, o verde e as outras cores que o pintor, inicialmente, coloca em sua paleta e que lhe servem, em seguida, para fazer as misturas de que necessita para chegar a uma imitação fiel ou não.

A cor local é aquela que, em relação ao lugar que ocupa e com o auxílio de alguma outra cor, representa seu olhar imaginário ou um objeto singular, como um tom de vidro, um tecido, uma peça de vestuário ou qualquer outro objeto. Isso é chamado local porque as cores se complementam em claro-escuro. Há também dois tipos de cores, a natural e a artificial. A cor natural é aquela que torna visíveis todos os objetos que se encontram na natureza, e a artificial é uma mistura criteriosa que os pintores compõem, a partir das cores simples que estão em sua paleta, para descrever a cor do objeto.

Miró tem o conhecimento perfeito desses dois tipos de cores: da natural, para que saiba o que deve imitar, e da artificial, para que saiba misturar as cores e obter tonalidades capazes de representar perfeitamente a cor natural. Esta abrange três tipos de cores representadas em sua obra *Natureza-Morta com Sapato Vermelho*: a primeira, a verdadeira cor do objeto; a segunda, a cor refletida; a terceira, a cor da luz. E as cores artificiais, devem conhecer seu valor, sua força, sua tensão e leveza, tanto isolada quanto comparativamente, para carregar algumas e atenuar outras quando a composição do tema assim o exigiu.

Miró, nesse quadro, não só almeja tornar belo, natural, real e verdadeiro cada um desses objetos pintados, mas cuida também da harmonia do conjunto: ora atenua a vivacidade do natural, ora aumenta o brilho, a tensão e a força das cores que encontra a fim de exprimir com vivacidade e verdade o caráter do objeto e seu posicionamento a favor da liberdade em meio a um ambiente político sob

uma atmosfera de angústia. Baseado no temor da guerra, esses objetos em cima da mesa transmitem o sentimento de pobreza, abandono, desorientação e raiva. Pode-se dividir essa cena em três partes: invenção, desenho e cor.

A primeira inventa e cria os objetos e os dispõe da maneira mais vantajosa e conveniente, a segunda dá proporções corretas e a terceira aplica-lhes cores capazes de impressionar os olhos e iludi-los, assim a cor é essencial e necessária nessa composição quanto à forma, às linhas e ao desenho.

O vermelho que contorna a garrafa, o pão, o garfo e o sapato transmite o fogo terrível, devorador, grande agente de destruição. Símbolos da guerra e do caos de uma força destrutiva. Nessa composição, Miró mistura uma gama de cores a partir das primárias vivas e sombrias com suas pinceladas, pintadas com três cores primárias feitas na paleta, antes de aplicadas na tela. A diferença entre o tom de vermelho e laranja na parte superior do céu enfumaçado consiste no fato de que as cores do céu são surdas ou sombrias, e nas figuras são cores fortes e saturadas ou vivas. Todas as cores de tons de vermelho nas figuras foram obtidas pela mistura de quatro cores primárias vivas: Vermelho de Cádmio, Vermelho de Condensação Azo, Azul Ftalo, Cádmio Limão, já as cores sombrias do céu baseiam-se em uma mistura de Vermelho Indiano, Azul Cobalto e Amarelo Limão e Amarelo Diarilida.

Essas versões mais sombrias das quatro cores primárias combinam-se bem e produzem tonalidades sutis de vermelhos, laranjas, verdes e cinzentos. Essa solubilidade pode construir sobreposições de cores, o que tem a ver com a imagem da fumaça no fundo da tela voltando ao céu como símbolo da destruição. O preto e o verde pressionam os objetos, que, graças a uma coloração incandescente, parecem arder na escuridão. O preto só pode ser percebido em contraste com outras as cores dos objetos, preto das entranhas, preto do desaparecer, ocre amarelo dos ossos e verde da pele pálida.

Em sua pintura, Miró apresenta a superfície colorida em tonalidades média e escura, tradicionalmente usadas para efeitos de *chiaroscuro*, em que se salienta o contraste entre objetos total ou parcialmente iluminados e fundos escuros. Esse método de pintura consiste em trabalhar com tons claros, e pigmentos opacos em uma superfície escura. Em geral, uma superfície de um verde misturada com azul frio transmite a sua frieza à pintura, enquanto um laranja / amarelo ou um vermelho têm um efeito quente. Isso permite empregar pigmentos transparentes

diluídos sem prejuízo das características de cada cor, e permite também o uso do branco para os tons claros e para salientar os volumes nos objetos.

Embora Miró parta de um código predeterminado ou comum, as cores e os objetos da obra transmitem sua significação própria para o espectador. O pão representa o alimento do corpo e da alma e a unidade. Na Páscoa judaica, o pão ázimo significa humildade e sacrifício; o ato de partir o pão é associado à partilha e ao sacramento cristão: eucaristia, em que o pão simboliza o corpo de Cristo, mas, para ele, são os corpos dos civis indefesos.

O sapato é sinal de luto e de morte, e a maçã simboliza o amor, fertilidade, juventude e imortalidade, sua forma circular indica a eternidade, associada ao conhecimento. O garfo espetado na maçã significa o bombardeamento, morte, comandos de execução. Segundo Mink (2006, p.62) Miró só “queria recordar, fosse de maneira fosse, essa época tão dramática e tão triste. Todavia, devo confessar que essa altura não estava consciente para pintar à minha Guernica”.

Esse efeito, sublinhado pela linha do horizonte, evoca um incêndio apocalíptico, segundo Jacques Dupin (*apud* RUSSO, 2007, p.64) que chamou de “Guernica de Miró”. Essa linha que divide o quadro no horizonte mostra o confronto entre fracos e fortes e o comportamento do opressor que domina. Para Ghiraldelli (2010, p.54, v.4) Nietzsche inicia dizendo “[...] a comunidade necessita de ordem e paz, o que se sobrepõe a qualquer outra necessidade [...] mecanismos de troca e com eles, as determinações de promessa e as formas de cobrança do prometido, da dívida”. Ora no ato da cobrança, o confronto entre fracos e fortes mostrou-se problemático. O homem fraco e racional logo descobriu que poderia desenvolver contra um homem altivo, nobre, saudável e forte uma estratégia – “o uso da racionalidade [...] assim os fracos inventaram a ideia de liberdade”.

Nessa imagem de Miró, são classificados: o comportamento de forte, as cores como um erro, como maldade, e o cultivo da ideia de que o forte teria de ser posto para fora da comunidade, que ele não poderia conviver socialmente, uma vez que causava um mal comunitário à injustiça, à desagregação da comunidade ao lado da ideia de liberdade; os fracos criaram a ideia de justiça.

Ainda que Miró não parta de um código predeterminado ou comum, as cores da obra transmitem sua significação própria para o espectador. Segundo Manguel (2001), a exemplo das letras ilustradas dos manuscritos medievais, em

que os ornamentos ao mesmo tempo exaltam e ocultam o alfabeto, o emprego que Miró faz das cores parece realçar ou esconder uma escrita em esqueleto entre a ideia, a realidade, o movimento e o ato. Não existe, é claro, nenhum alfabeto desse tipo, mas a tendência para ler, para buscar sinais significantes em todas as criações artísticas, transforma as explosões de cores de Miró em textos iconográficos à beira da significação, aos olhos do leitor. Conforme Manguel (2001, p.48), “na ilha do Taiti, Paul Gauguin escreveu em 1891”:

Uma vez que a cor mesma é misturada nas sensações que proporciona, logicamente podemos desfrutá-la misteriosamente [...] não como desenho, mas como uma fonte de [...] sensações oriundas da própria natureza da cor, da sua força interior, enigmática e misteriosa. Essa força pode ser anônima: o poeta Miguel Hernández escrevendo sobre os horrores da Guerra Civil espanhola, tentou descrever por meio de cores inominadas o espectro horrendo da guerra: Pintada e não vazia, pintada está a casa/ A cor de todas as grandes paixões e desgraças.

Esse método de ler uma pintura – que monopoliza as vantagens, tanto de um escritor quanto de um leitor, de um método similar à identificação supersticiosa de sinais no jogo de cartas ou de augúrios no casco queimado de uma tartaruga – é o único pelo qual os espectadores podem almejar penetrar na imagem posta à frente. Talvez seja método eficaz ou ineficaz, de alcance restrito e de resultado falhos ou não falhos, fornecendo não mais do que o fantasma da sombra de um reflexo entre os objetos, entrevisto no mais embaçado dos espelhos que possa imaginar daquilo que, na falta de um termo melhor, denomina-se de ato criativo.

Esse método ilude, imagina que a leitura abrange e até se assemelha à obra de arte em sua essência, quando tudo o que ela faz é permitir uma débil reconstrução das impressões por meio da própria experiência e conhecimento deturpados, enquanto se relata para si mesmo narrativas que transmitem não a narrativa, nunca a narrativa, mas sim alusões, insinuações e suposições novas.

Miró, com uma linguagem de signos mais individual e mais pessoal, torna-se com esse quadro um pintor do realismo social, procurando criar uma imagem mais facilmente compreensível dos modestos objetos representativos das pessoas simples. É certo que esses objetos nada fazem juntos sobre uma mesa, mas, reunidos, expressam um sentimento de pobreza e de raiva, de perda

e de abandono. Os pesados e predominantes pretos e verde-escuros oprimem os objetos modelados com cores intensas e puras, como se estes estivessem a arder na noite escura. Segundo Mink (2006, p.64), “Miró escreveu que procurava uma realidade profunda e fascinante e que tentava criar uma obra que pudesse concorrer com um Velásquez”.

Para encerrar este diálogo, foi possível perceber a liberdade de criação em Miró, cujo processo artístico caracterizou-se pela liberdade de expressão e pela dinâmica na elaboração dos elementos simbólicos. Ele retratou, metaforicamente, um contexto de violência desencadeado pela guerra e opressão, em um cromatismo intenso composto por um léxico próprio, vibrante. Esse olhar sobre tal realidade reforça suas origens catalãs e representam uma linguagem marcadamente surrealista.

## Referências

- BUCCI, Mário; BARNAT, Jaume (trad.). *Joan Miró*. Barcelona: Nauta, 1970.
- GHIRALDELLI, Jr. P. *História essencial da filosofia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2010, v.4.
- JOAN M.. São Paulo: Abril Cultural, 1968. (Gênios da pintura ; 68).
- MANGUEL, A.. *Lendo imagens: um história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- MALET, R.M.; AZEVEDO, Francisco de Castro (trad.). *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1983.
- MINK, J.. *Joan Miró: 1893-1983*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- PRAT, Jean-Louis. *Miró*. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1997.
- SHAKESPEARE, W.. *Shakespeare de a a z: livro das citações*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- WEELEN, Guy. *Miró. Barcelona*. Gustavo Gili, 1960. 15 p.