



UM CADERNO DE GUERRA DE JOAN MIRÓ

Clio Elizabeth de Carvalho Meurer
cliomeurer@hotmail.com

Pós-Doutoranda - PUC-SP

Resumo:

Em meio à Segunda Guerra Mundial, a escrita foi largamente utilizada por Joan Miró como um recurso para entrar em contato e apropriar-se de suas forças criativas. De modo a investigar a natureza da utilização da palavra em seus documentos de processo do período, o presente artigo conduz um estudo exploratório de um dos cadernos mais notáveis mantidos pelo artista catalão durante o conflito. O itinerário crítico aqui proposto almeja, dessa forma, trazer luz a uma das formas em que a palavra escrita pode ser empregada na construção de uma obra de arte: como um instrumento que permite ao artista conduzir e tornar visível um processo de compreensão da realidade da obra em progresso, um procedimento que se baseia nos mecanismos do pensamento reflexivo.

Palavras-chaves:

Joan Miró, cadernos de trabalho, escrita, processo de criação, Segunda Guerra Mundial.

Abstract:

In the midst of the Second World War, Catalan artist Joan Miró made an extensive use of writing as a means to draw on his creative forces. This paper conducts an exploration of one of the most remarkable notebooks of the period, in order to investigate the role played by the written word in his creative process during the war years. By doing so, this study sheds light on one of the ways in which the written word can be implied in the genesis of the work of art: as an instrument that allows the artist to conduct and make visible a process of understanding of the reality of the oeuvre in progress, one that relies on the mechanisms of reflective thinking.

Keywords:

Joan Miró, notebooks, writing, creative process, Second World War.

Introdução

Como fazem os artistas para superar períodos de tribulação que lhes são impostos por circunstâncias externas? Como agem quando surpreendidos por eventos graves que não somente os impedem de trabalhar, mas forçam-nos a considerar a própria hipótese de não mais poder continuar a fazê-lo? Durante os primeiros anos da Segunda Guerra, o catalão Joan Miró, um dos mais proeminentes artistas do século XX, viu-se confrontado a uma situação dessa natureza. Seus documentos de processo de 1940 a 1942 são o testemunho de uma busca por alternativas para dar continuidade a uma existência artística em meio a um período histórico marcado por uma crise severa. Neste artigo, entraremos no espaço de um dos cadernos de trabalho mantidos por Miró no período. O documento em questão, catalogado na Fundació Joan Miró sob o número F.J.M. 1323-1411, e reproduzido parcialmente por Gaëtan Picon (1976) com o título *Une Femme*, é um dos mais representativos cadernos de trabalho de um intervalo de tempo que compreende os dois primeiros anos da década de 1940 e que é marcado por um uso extensivo da escrita em seu processo criativo. A natureza exemplar do *Une Femme* advém da singularidade de sua estrutura interna, moldada pela Guerra Civil Espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, estrutura que também faz dele um peça central para o entendimento do conjunto de cadernos do início dos anos quarenta. Nas páginas seguintes, estaremos explorando seu pano de fundo histórico, sua estrutura interna, suas anotações mais tocantes. Esse trajeto nos levará a considerar o modo como a palavra se tornava instrumental no processo de criação de Joan Miró em épocas de grandes crises. Mais precisamente, o itinerário crítico aqui proposto nos levará a entrar em contato com uma das maneiras em que a palavra escrita pode ser empregada na construção de uma obra de arte: como um instrumento que permite ao artista conduzir e tornar visível um processo de compreensão da realidade da obra em progresso, um procedimento que se baseia nos mecanismos do pensamento reflexivo.

O caderno de trabalho: um documento de processo

O caderno de trabalho sobre o qual nos debruçaremos em nossa busca de um maior entendimento sobre a invenção artística é o que chamamos, na terminologia adotada pela crítica genética no Brasil, de *documento de processo*, um termo proposto por Cecília Almeida Salles. É de modo a compreender o caráter específico das anotações encontradas no espaço do caderno *Une Femme* que teceremos algumas observações gerais sobre esse tipo de documentação e sobre o movimento inventivo do qual ela faz parte.

Os documentos de processo são depositários dos traços visíveis de uma *dinâmica* criadora. São documentos de naturezas diversas, destinados a um uso privado, que um dia serviram ao artista como ferramenta material para o desenrolar do trabalho mental implicado na gênese de uma obra. Enquanto produto e parte integrante de um mecanismo criativo, eles fazem estado de uma temporalidade complexa. Provenientes de uma “intenção presente” (expressão que utilizamos aqui no sentido agostiniano do termo), esses documentos guardam a memória de um trabalho de projeção em direção ao futuro. Os traços imóveis que eles encerram são o re-

gistro material de um momento preciso da instância criadora, de um estado intermediário que se caracteriza ao mesmo tempo pela memória e pela espera de um possível. Esse dinamismo não está expresso somente na questão temporal inerente a cada documento, mas diz respeito à própria natureza do processo. Como aponta Cecília Salles, “a criação artística é marcada por sua *dinamicidade* que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (2008, p. 19).

A criação é um ato. E, como Almuth Grésillon (1994, p. 26) remarcou com justeza, quem diz “ato”, diz “realização no tempo”. Movendo-nos agora para além da questão geral dos traços materiais deixados pelo processo criativo em sua passagem temporal, busquemos então nos situar no campo individual do artista, e tentemos imaginar o que acontece no momento em que ele se lança na criação do ainda desconhecido. O espírito do criador, do sujeito que cria, encontra-se nesse instante estendido simultaneamente em duas direções opostas: à partir de uma intenção presente, ele faz progredir a obra em curso de invenção entre retrospectão (Cf. FERRER, 1994) e projeção, produzindo um estado instável de tensões. Ele se encontra assim face a uma experiência similar àquela da *distentio animi* descrita por Santo Agostinho no livro XI das *Confissões*: seu espírito “espera (*expectat*) e está atento (*adtendit*) [...] e ele se recorda (*meminit*)” (RICOEUR, 1994, p. 38).

Todos esses processos que descrevemos acima se desenvolvem no interior de um quadro situacional mais amplo. Pois não podemos esquecer que o artista e sua obra se situam num espaço e num tempo determinados; eles pertencem à um contexto social, cultural e histórico específicos. Almuth Grésillon notava à esse respeito no já citado Elementos de Crítica Genética (p. 34) que “escreve-se pelo seu tempo, contra o seu tempo, mas jamais sem ele”. Do mesmo modo, como lembra Jacques Neefs, não somente “a aventura de cada obra deve compor com o conjunto de obras à realizar” (1994, p. 109), mas deve também compor, pelo menos idealmente, com o conjunto difuso da produção artística já existente e ainda por vir. Soma-se a isso o fato de que artista que se lança na construção de novas formas traz consigo a bagagem de seus conhecimentos e realizações, assim como a memória de projetos antigos.

A instância criadora é, portanto, um evento temporalmente complexo que se situa dentro do quadro de uma continuidade – a continuidade da criação de uma obra específica, e a do percurso pessoal do criador e de sua obra em geral. O tempo passado a conceber uma obra pode ser curto ou longo; ele pode ser contínuo ou marcado por interrupções. E, como vimos, o devir de uma obra é um processo dinâmico e que não se desenvolve em um contexto isolado. Os documentos de processo fazem estado dessa dinâmica da qual eles são produto e parte integrante.

São essas considerações que não podemos perder de vista em nossa leitura crítica do caderno *Une Femme*, mantido por Miró entre 1933 e 1941, e moldado por campanhas de preenchimento distantes no tempo em virtude da deflagração de duas guerras. O F.J.M. 1323-1411 (número de catalogação desse documento na Fundació Joan Miró, que usaremos alternativamente como referência) não é apenas um entre outros cadernos de trabalho utilizados pelo pintor durante o início da década de quarenta. Ele integra o conjunto expressivo de aproximadamente cinco mil peças, compreendendo desenhos, desenhos preparatórios, estudos de composição e notas ma-

nuscritas, realizados sobre suportes diversos tais como folhas avulsas e cadernos, mas também bilhetes de metrô, páginas de agenda e recortes de jornal, que chegaram a nós graças a seu espírito metucioso e responsável. E isso, como lembra Rosa Maria Malet (1988, p. 512), “apesar das numerosas mudanças de residência do artista, apesar das guerras e do curso do tempo”. Miró atribuía aos papéis que haviam servido à fabricação de suas obras (ou pelo menos a um certo número deles) um valor documentário pessoal. Esses papéis eram, para ele, focos de criatividade viva, capazes de constituir uma quantidade infindável de novos pontos de partida. O artista reconhecia também sua importância enquanto objeto cultural, e tinha talvez consciência do valor que eles teriam um dia enquanto objeto científico. Foi ele mesmo que procedeu à coleta de seus documentos de processo em 1975, tendo-os doado, ainda em vida, à Fundação Joan Miró de Barcelona, onde eles passaram por um excelente trabalho de catalogação.

Não somente o *Une Femme* deve ser visto como uma peça nesse vasto conjunto documental, mas é preciso também levar em conta que cada um desses documentos contém uma dinâmica própria. Miró, que enxergava seu trabalho como uma “revolução permanente” (MIRÓ, 1992, p. 59), estava sempre em busca de novas e desafiadoras possibilidades de expressão. O artista catalão conferia uma importância maior aos pontos de partida do ato criador, o que o estimulou, durante toda sua carreira, a desenvolver métodos bastante diversificados de trabalho. O F.J.M. 1323-1411 possui, portanto, assim como os demais cadernos de trabalho do pintor, uma lógica interna única. São essas características singulares, que veremos agora em detalhe, que nos colocarão em uma posição privilegiada para buscar um maior entendimento de um dos aspectos chaves do intenso trabalho de reflexão conduzido nos cadernos da Segunda Guerra Mundial.

Pano de fundo histórico

Como vínhamos comentando anteriormente, o pano de fundo histórico do caderno F.J.M. 1323-1411 é responsável, pelo menos em parte, pelo interesse que suscitam as anotações nele contidas. É hora então de dizer algumas palavras sobre ele.

Miró começou a preencher as páginas do caderno *Une Femme* em 1933, com uma série de desenhos inspirados na recém concluída água-forte *Daphnis et Chloé*, a primeira nessa técnica, destinada à publicação na *Minotaure* de Tériade. O artista aparentemente continuou a desenhar nesse mesmo documento de processo até algum ponto em 1935. Parte desses estudos preliminares recebeu títulos e mesmo notações de formato, o que deixa entrever que estavam destinados a ganhar materialidade em forma de quadros: *Daphnis et Chloé*, *Paysage*, *Paysage au Crépuscule*, *La Tempête*, *Le Port*, *Danseuse Espagnole*, *La Course de taureaux*, *La Famille*, *Le Crépuscule*, *La Vie à la campagne*, *Une Femme*, *Après le crime*¹. Desses projetos, apenas

¹ Em francês no original. É freqüente o uso da língua francesa nos documentos de processo de Miró. O artista afirmou uma vez fazer uma distinção entre os usos do catalão e do francês em sua obra. Enquanto que o idioma materno seria aquele usado como ferramenta de trabalho, de construção, o francês, marcante em sua trajetória de liberação expressiva durante os anos vinte, seria aquele destinado à expressão poética. Podemos, no entanto, encontrar tanto notas de trabalho em francês, como frases

Paysage pode ser relacionado com certeza à uma obra do período, a aquarela *El Jardiner* (1936), hoje no acervo do MoMA em Nova Iorque².

Evidências levantadas por Carolyn Lanchner (1993, p. 71-73) sugerem que pelo menos três desses projetos – as telas de grande formato *La Course de taureaux*, *Danseuse espagnole* e *Le Port* – estavam em processo no atelier do artista em Barcelona por volta do final de 1936. Trata-se aqui de um dado importante: essas telas integravam portanto o conjunto de obras interrompidas na Espanha quando o curso dos eventos fez com que Miró não pudesse retornar de uma viagem de negócios à França, e se visse impelido à fixar residência com sua família em Paris. O desenvolvimento e o desenlace final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) forçaram muitos artistas e intelectuais espanhóis ao exílio. Joan Miró fazia parte desse contingente de expatriados, e seu apoio declarado à República fez com que seu retorno à Espanha depois da vitória de Franco se tornasse problemático. Entre suas manifestações abertas de apoio, estão *Aidez l'Espagne*, um projeto de selo visando angariar fundos para o governo republicano, e *El Segador*, um grande painel destinado ao pavilhão da República na Exposição Universal de 1937. No edifício projetado por Luis Lacasa e Josep Lluís Sert, o primeiro trabalho em grande escala de Miró (hoje perdido) figurava ao lado do *Guernica* de Picasso, da *Fonte de Mercúrio* de Calder, da *Montserrat* de González e de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez (MALET, 1988, p. 520-521).

Em 1940, numa tentativa de manter distância do avanço das tropas alemãs, Joan Miró mudou-se pra Varengeville-sur-mer com sua esposa, Pilar, e sua filha, Dolores. Foi nesse pequeno vilarejo na costa da Normandia que teve início a série das *Constelações*, um marco em sua obra, a primeira delas contendo a data de 20 de janeiro de 1940. A natureza poética, musical e delicada desse conjunto de vinte e três guaches concluído na Espanha em 1941 contrastava com a violência e crueldade que pontualmente emergiam em sua obra desde o “assassinato da pintura”³

poéticas em catalão.

² Cf. *Obra de Joan Miró*, Barcelona, 1988, p. 165. *Paysage* não recebeu nenhuma notação de formato, e parece ter seguido uma lógica diferente daquela encontrada nos desenhos que receberam esse tipo de marcação; *Paysage* parece estar associada à uma observação escrita na página imediatamente precedente, na qual Miró anota questões técnicas concernentes a sua forma de execução como um trabalho em papel e escreve (em catalão): “alcançar a música” (fólios F.J.M. 1329b e 1330a).

³ O “assassinato da pintura” corresponderia à formulação extrema do sentimento de revolta presente em Miró desde o começo de sua carreira. Noção de anti-pintura e de anti-arte que não deixa de lembrar o caráter destrutivo de Dada, o “assassinato” se situa dentro do contexto da vontade do artista de ultrapassar a pintura para atingir a expressão da vibração pura. A tendência é a de admitir que o “assassinato da pintura” constitui uma fase específica da obra de Miró, a qual cobriria os anos de 1928-1931, embora os especialistas diverjam quanto às datas exatas. Efetivamente, durante esse período, suas obras testemunham de uma nova violência plástica, a um ponto tal que o artista parecia estar “assassinando” sua própria pintura de modo alcançar um novo ponto de partida. No entanto, Christopher Green (1993), em um estudo bem documentado, amplia a duração dessa fase de modo a que ela envolva o intervalo de tempo entre 1924 e 1933. Segundo Green, enquanto que num primeiro momento (1924-1927) essa revolta estaria voltada aos pressupostos tradicionais da pintura (como a perspectiva) e ao cubismo, num segundo momento essa violência estaria dirigida contra o lirismo do pintor-poeta (ou seja, contra Miró ele mesmo). Falando sobre o “assassinato da pintura” em uma entrevista à Lluís Permanyer em 1978, o artista nos deu a seguinte definição: “Eu queria destruir até as raízes uma arte caduca, a velha concepção

e que tinham caracterizado sua resposta frente à Guerra Civil Espanhola⁴. Os delicados guaches que constituem a grande conquista lírica e formal do período de guerra foram realizados numa atmosfera pessoal de introspecção intensa e tensão montante. Em maio de 1940, em meio ao caos da invasão de Hitler à França, Miró e sua família, tendo tentado sem sucesso embarcar para os Estados Unidos, foram forçados a enfrentar os riscos envolvidos em um retorno à Espanha. Depois de terem conseguido cruzar a fronteira com a ajuda de amigos, eles se instalaram discretamente em Palma de Maiorca, buscando não atrair a atenção do regime de Franco. Falando sobre esses acontecimentos a Georges Raillard, Miró contou que:

“Da noite para o dia, os bombardeios começaram. Tentei, então, ir para a América com meu amigo, o arquiteto J.-L. Sert, mas não havia mais lugar nos navios. Minha filha Dolores era pequena, a responsabilidade era grande. Como não podíamos ir para a América, eu e Pilar decidimos voltar para casa. E, após dias de espera na plataforma de Rouen, subimos no trem. [...] [as *Constelações*] Compunham uma pequena pasta, nossa única bagagem. Chegamos a Paris com Dolores e as *Constelações*... De Paris, pegamos o trem para Perpignan, onde não quisera nos dar o visto. Mas, felizmente, havia ali um cônsul espanhol, um bom sujeito, que se lixava para Franco. Graças a ele, depois de algum tempo, pudemos partir. [...] Em Gerone, meu amigo Prats nos esperava: “Sobretudo, não vá a Barcelona”, foi seu conselho. Fomos, então, para o campo, em um lugar onde não éramos conhecidos. Algum tempo depois, demos um jeito de vir para Palma. Aqui tínhamos nossos pais e, além disso, o povo local havia sofrido a opressão de Franco desde o início e estava saturado. Passei incógnito. E, dois ou três anos depois, quando as coisas se acalmaram, fui para Barcelona.” (MIRÓ, 1992, p. 27)

Paralelamente a seu trabalho na série das *Constelações* em 1940-1941, em Varengeville e em Palma, e até seu retorno a Barcelona em 1942, o artista começou a preencher cadernos de trabalho com notas escritas e desenhos. Neles, Miró conduziu um amplo trabalho de reflexão, guardando seus pensamentos e impressões de vida, revisando sua obra e sua trajetória artística, mantendo registro dos projetos que ele gostaria de poder realizar no futuro, refletindo sobre outros artistas, discutindo aspectos técnicos relacionados a modalidades expressivas conhecidas ou a descobrir, e mesmo planejando a organização do grande atelier que ele esperava ter um dia (sonho concretizado em 1956 graças a J.-L. Sert). Esses cadernos nos fazem adentrar na solidão da existência meditativa de Miró durante esse período da guerra, momento no qual a música – Bach, Mozart e órgão em catedrais faziam parte do repertório – e a poesia – o artista lia então seus poetas preferidos, Rimbaud, Éluard, Mallarmé, juntamente com os místicos espanhóis, São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila – desempenhavam um papel fundamental em sua vida e obra. Segundo Gaëtan Picon,

“E, uma vez que se tratam de palavras e não de formas, essas páginas também atestam que, (apesar de teorias recentes), um quadro não nasce só de um quadro; ele vem de uma experiência da vida da qual a obra recusará um ou outro aspecto, mas cuja presença, cuja potência profunda – mesmo reprimida, mesmo muda – funda a obra.” (1976, p. 9)

Cadernos consistindo quase que exclusivamente de notas escritas não são muito característicos do processo criativo de Miró como um todo. Nós os veremos apenas pontualmente em sua extensiva coleção de documentos processuais, sendo que a maior parte deles encontra-se

da pintura, para que renascesse uma outra pintura, mais pura, mais autêntica. Tratava-se de um ‘crime positivo’ (In ROWELL, 1995, p. 309-310).

⁴ Vide por exemplo sua obra mais emblemática referente à Guerra Civil, *Nature morte au vieux soulier*, pintada em Paris em 1937.

precisamente no início dos anos quarenta. A melhor explicação para a concentração de cadernos escritos nesse período é a fase de introspecção na vida de Miró para a qual acabamos de apontar. O acaso fez com que essa fase coincidissem tanto com sua aproximação da meia-idade – ele tinha quarenta e sete anos quando de seu retorno à Espanha – como com o momento em que alcançava a metade de sua carreira. As condições de guerra a partir desse momento resultaram num hiato produtivo no que se refere à produção em tela. Até os momentos finais do conflito, o artista trabalhou sobretudo sobre papel (como no caso das *Constelações*), tanto pelas dificuldades materiais da época (LANCHNER, 1993, p. 71), como por uma oportunidade percebida de consolidar sua maestria sobre sua expressão nessa mídia particular (cf. MALET, 1988, p. 522).

O F.J.M.1323-1411 ocupa uma posição distintiva no corpo de escritos de Miró do início dos anos quarenta. Sua lógica interna consiste de um esforço de restabelecer um elo de ligação em um trajetória interrompida por duas guerras. Retornado em algum ponto entre o final de 1940 e os primeiros meses de 1941, ele atesta da vontade do artista de voltar a trabalhar nas telas em processo deixadas para trás anos antes em Montroig e Barcelona. Em anotações extensivas em catalão nas páginas deixadas em branco, ele meticulosamente revisa os desenhos preparatórios dos anos trinta em vista de sua futura execução, para então mover-se além deles, em direção a novos projetos. Debruçar-se novamente sobre velhos projetos e trabalhar sobre eles era de fato um hábito comum de criação de Miró mas, nesse caso, assumia um significado diferente: era por uma reflexão sobre seu passado artístico que ele estava retirando forças para suportar o presente e para se preparar para o futuro.

Estrutura interna

Todos esses eventos estão, de certa forma, impressos na estrutura interna do caderno, o que faz com que sua conformação material assumam um caráter altamente significativo. Podemos dividi-lo em duas partes bem delimitadas: uma formada pelos desenhos de 1930 (anteriores à guerra civil espanhola), e uma outra composta pelas anotações e rascunhos de 1940-1941 (Segunda Guerra Mundial). Por sua vez, essa segunda parte do caderno foi levada adiante em três etapas distintas. Na primeira etapa, formada exclusivamente por anotações sem ordem aparente, Miró conduz uma revisão meticulosa dos desenhos dos anos trinta. Na segunda etapa, que compreende notas escritas e desenhos, o artista isola um desses nove projetos em curso de revisão, e planeja, a partir dele, toda uma nova série de pinturas, intitulada *Une Femme*. A terceira etapa, que ocupa as últimas páginas do caderno, compreende uma lista de leituras, na maioria obras literárias.

As notas de trabalho que começaram como uma revisão dos projetos anteriores às guerras foram tomadas num momento de introspecção e reflexão, onde a mente do artista constituía o único palco para a dinâmica criadora. É essa revisão via escrita do trabalho abandonado anos antes, realizada como uma preparação para o tempo em que Miró esperava poder retomar suas atividades, que nos interessará aqui. O conjunto de notas deste trecho do caderno é dotado de características particulares, relacionadas à escolha da palavra como ferramenta criativa: a

impossibilidade de trabalhar materialmente nesses projetos naquele momento de incerteza, a atmosfera de introspecção, e o desejo de imaginar um futuro através da criação de uma conexão com seus projetos passados. Essa seção do *Une Femme* torna plenamente visível ao olhar do crítico uma componente integrante do processo criativo que nem sempre deixa suas marcas em documentos de processo: a realização de julgamentos reflexivos.

“O ponto de partida é completamente irracional, brutal, inconsciente: eu parto como uma fera. Mas no dia seguinte – ou vinte anos depois, é a mesma coisa – de cabeça descansada, eu observo friamente. É a hora da autocrítica.” Essa declaração de Miró feita a Gaëtan Picon em 1975 (p. 16) é uma das que melhor descrevem o processo de compreensão reflexiva levado adiante nas notas de trabalho contidas no *Une Femme* (F.J.M. 1323-1411). Mas a tensão entre pulsão criadora e ponderação reflexiva não é um elemento particular a esse documento de processo, e sim uma das tônicas do *modus operandi* artístico de Miró. Nós a encontramos, por exemplo, elaborada de uma maneira mais sutil nesta anotação singela de um outro caderno da Segunda Guerra (datando, desta vez, de 1941-1942): “Que minha obra brote de uma maneira natural, como o canto de um pássaro ou a música de Mozart, sem esforço aparente, mas longamente meditada e trabalhada do interior” (In ROWELL, 1995, p. 205). Ela pode, ainda, assumir contornos mais firmes, como neste testemunho dado a Georges Raillard (1977, p. 29)⁵: “Todos os dias eu coloco tudo em questão, toda a minha obra”. Contrariamente a idéias infelizmente ainda circulantes no senso comum construído em torno do artista – idéias que despontam mesmo em monografias sérias como a preparada por William Rubin para o MoMA (1973)⁶, e que muito devem tanto à mítica criada em torno do surrealismo em pintura quanto aos rumos tomados pelo artista nos últimos decênios de sua longa carreira – as telas de Miró nem funcionam como pura expressão plástica de um automatismo psíquico, nem se confinam ao estereótipo de uma espontaneidade infantil⁷. Elas são na verdade frutos de uma longa pes-

5 Utilizamos aqui a edição francesa, uma vez que a versão brasileira (1992) alterava o sentido da afirmação.

6 Trata-se aqui de um erro pontual em meio a um trabalho excelente. Rubin, por não ter acesso aos cadernos de trabalho do Miró dos anos vinte (na época ainda inéditos), utilizou trechos de entrevistas onde Miró descrevia métodos de trabalho que apenas começaram a ser utilizados a partir das *Constelações* (1940-1941) para tecer um longo comentário sobre a gênese de *La Naissance du monde* (1924). Enquanto que Rubin mostra um quadro emergindo livremente, no cavalete, de uma série de acasos (numa intrincada argumentação que busca situar esse processo em relação a vários pressupostos surrealistas, e notadamente ao automatismo psíquico), os documentos de trabalho de Miró mostram um cenário de criação imediatamente oposto: *La Naissance du monde* não apenas integrava o intrincado sistema de séries de “A” a “J” (um verdadeiro quebra-cabeças contido nos cadernos *Montroig*, *Charbo*, *Moreaux* e *Barcelona*, cada um deles dotado de uma dinâmica própria), mas seu desenho preparatório fora realizado no *Charbo*, um caderno de trabalho que seguia uma lógica interna bastante complexa (Cf. LANCHNER, 1996, p. 37-42).

7 Muitas das interpretações redutoras sobre a natureza da obra de Miró, não mais aceitas depois que os documentos de processo do artista se tornaram públicos nos anos 1970, têm origem nos ensaios de André Breton reunidos em *Le Surréalisme et la peinture* (1928), na medida em que atribuem ao artista considerações teóricas gerais de Breton sobre a pintura surrealista, como por exemplo a noção de automatismo e sua utilização de Freud, e que endossam certos aspectos ali expressos da visão do escritor francês sobre o pintor, considerado sob a ótica do movimento. Para uma contraposição mais acurada entre a obra de Miró e o texto de Breton, cf. Jacques Dupin (1992).

quiza, de todo um processo de ponderação e de espera. A grande liberdade expressiva de suas pinturas repousava sobre um trabalho amadurecido meticulosamente, onde a reflexão sobre a natureza e sobre os meios de sua própria criatividade eram uma constante.

O caderno *Une Femme* age como uma vitrine para uma das facetas do trabalho sensível implicado nesse intenso e consciente esforço construtivo. Graças à singularidade de sua estrutura interna, moldada pelos eventos dramáticos de duas guerras, ele reúne o conjunto mais completo de anotações verbais referentes ao processo de pensamento envolvido na gênese artística que veremos aqui. Esse processo, reflexivo em sua essência, compreende os mecanismos de análise, avaliação e formulação de julgamentos. Apenas muito raramente, no caso de Miró, percebe-se a necessidade de uso da palavra escrita como ferramenta para o desenvolvimento desse modo particular de reflexão sobre o processo criativo. Não coincidentemente, a maior concentração de notas de trabalho que agem como um instrumento da compreensão reflexiva encontra-se justamente nos cadernos do início dos anos quarenta, constituindo ao mesmo tempo uma das características mais marcantes desses documentos. Se o processo de compreensão reflexiva é uma entre outras operações que deixaram traços materiais de sua passagem nos cadernos dos anos de guerra, no *Une Femme* essa operação faz-se tônica dominante, podendo então ser isolada e observada em toda sua complexidade.

Uma vitrine da mente criativa

Mas como podem apontamentos em um caderno ajudar-nos, enquanto críticos, a iluminar os caminhos da mente criativa? As próprias palavras de Miró responderão a essa questão.

As páginas escritas do *Une Femme* contêm um trabalho de reflexão. Elas testemunham do rigor intelectual e sensível que dava sustentação ao movimento criador – um rigor que, como veremos, Miró aplicava não somente a sua obra, mas também a si mesmo enquanto artista. É de modo a buscar um maior entendimento sobre o processo cognitivo que elas tornam visível que dividiremos suas anotações em quatro grupos. Trata-se, no entanto, de uma divisão meramente didática: o texto real, redigido em catalão, segue um fluxo contínuo, de conteúdo bastante denso, no qual as idéias se sucedem se ordem aparente. Os parágrafos, na maioria formados por uma única frase, são separados uns dos outros por uma marcação em forma de “x”. Em crítica genética, este tipo de documento é o que chamamos “manuscrito de notas”, ou seja, um manuscrito formado por notas tomadas ao acaso buscando capturar idéias fugitivas (Cf. NEEFS 1993, p. 111).

O primeiro grupo de anotações que pode ser isolado no caderno é o de críticas que o pintor dirige a si mesmo. São comentários onde ele busca apontar e compreender os pontos fracos ou negativos dos projetos de 1933-1935 desenhados em suas páginas iniciais, e guardar registro do que precisará ser alterado no momento em que eles puderem ser materialmente retomados. Significativamente, é uma observação de cunho crítico que abre o trecho de 1940-1941 do *Une Femme*: “o simbolismo sexual dessas telas é um pouco gratuito – enriquecê-las de elementos

poéticos de 1940”⁸ (F.J.M. 1357). Essas apreciações podem referir-se aos projetos considerados como um todo, como em “nessas telas, certos elementos são demasiado realistas, em câmbio outros elementos que cabe fazer sobressair por um vigor realista, não tem isso suficiente” (F.J.M. 1357), ou em “há fragmentos realistas aos quais faltam força e vigor plástico” (F.J.M. 1358). Elas podem também ater-se a um único projeto, como em “‘Après le crime’ lembra excessivamente a grande série de telas feitas creio em 1933” (F.J.M. 1378a); “em ‘Daphnis et Chloé’ há certas influências gratuitas do Arp que cabe eliminar – id. de Dalí” (F.J.M. 1366); “para ‘Danseuse Espagnole’ pensar nos monstros feitos em 1940, aquela que eu desenhei é muito escrava da realidade, que ela seja como um fetiche” (F.J.M. 1366). Este é o grupo menos numeroso no espaço do caderno.

O segundo grupo em nossa divisão reúne as anotações que denotam um processo de compreensão do que esses projetos de tela, tomados individualmente, necessitam para existir. São observações precisas sobre o futuro trabalho de realização das telas imaginadas durante a primeira metade de 1930. Trata-se, na maioria dos casos, de notas performativas, como esta, em que os espírito das *Constelações* encontra-se ainda bem presente: “na ‘Course de Taureaux’ buscar símbolos poéticos: que o *banderillero* seja como um inseto, os lenços como as asas de pombos, as feridas do cavalo como olhos imensos; usar também signos como aqueles feitos em 1940 ao invés de elementos demasiadamente realistas como na interpretação da barreira por exemplo” (F.J.M. 1366-1367). Outras são um pouco mais inusitadas, como “o cachorro de ‘La Famille’ que seja bem ‘feroz’, e o outro bem ‘rocó’” (F.J.M. 1378a). Entre essas notas, encontram-se ainda injunções que o pintor dirige a si mesmo sobre o estado de espírito no qual ele deve se colocar antes de começar uma tela, do tipo: “antes de fazer ‘Après le crime’ ver de novo a colagem que me serviu de ponto de partida, e que se encontra em Barcelona” (F.J.M. 1378a), e “Antes de começar ‘La Tempête’ ler ‘La Religion du Tourne-Sol’ em Les Reposoirs de la Procession de Saint-Pol-Roux” (F.J.M. 1363-1364). Encontramos, finalmente, observações que dizem respeito a questões técnicas. Podemos ver algumas delas nestas duas páginas consecutivas do caderno (fólios F.J.M. 1376 e 1377), formadas majoritariamente por anotações pertencentes a esse segundo grupo:

o desenho destas telas pode ser mais exageradamente pungente e de um sintetismo mais patético e violentamente duro

em “La famille” o humor e a poesia devem chegar ao grau máximo – para o pai, o cachimbo deve lhe sair do olho e o jornal que ele lê deve estar cheio de ideogramas, de signos poéticos e astronômicos

no mesmo quadro o cachorro tem que terrivelmente causar medo

o touro da “Course de Taureaux” é abstrato demais, sua cabeça tem que causar medo, como o cachorro de “La Famille”

“Danseuse Espagnole” tem que ser cruelmente cômica, com pregos cravados – o assoalho de terra pode estar repleto de signos poéticos e astronômicos, partindo dos veios da madeira

8 Todos os trechos do caderno aqui citados foram traduzidos do texto original em catalão pela autora, contido no catálogo *Obra de Joan Miró* (1988).

em “Daphnis e Chloé” que os pássaros sejam formas sugeridas pelas nuvens, um pouco no espírito de “La Sauterelle” – que lembre também “Paul et Virginie” (F.J.M. 1376)

“après le crime” deve estar repleto de signos cabalísticos

em “Danseuse Espagnole”, na figura e ao fundo que haja alguns dos signos feitos nas têmperas de 1940

para “Daphnis e Chloé” pensar nas metamorfoses do II (?) Fausto

em geral para toda essa série de telas pensar nessas metamorfoses

para “Une femme” pensar nos ídolos pré-históricos reproduzidos no 1º volume da *História da Espanha* que o Alexandre tem

uma vez que eu terei feito desenhar essas telas, antes de começar uma, mantê-la longamente em minha frente, e fazer desenhos e estudos preparatórios sobre um caderno à parte, antes de realizá-la definitivamente

antes de fazer “La Famille” deveria ver as fotos do grande desenho feito anos atrás, como ponto de partida entre este aqui e aquele do caderno. (F.J.M. 1377)

O terceiro tipo de anotações encontradas no caderno também faz alusão direta aos desenhos de 1933-1935. Elas seguem a mesma dinâmica do grupo anterior, mas definem linhas mestras para a totalidade dos projetos de tela. São, portanto, injunções de ordem mais geral, que dizem respeito ao processo de criação dessas telas tomadas como um conjunto, tais como: “que haja nestas telas um grande ‘humor e uma grande poesia’, como em Jarry” (F.J.M.1370), ou ainda “pensar na idéia de escultura, que essas formas volteiem e possam ser apalpadas” (F.J.M. 1358). Esse terceiro grupo de notas oferece-nos um bom panorama da natureza do trabalho intelectual aplicado na concepção de uma série. Podemos ver o artista buscando atribuir ao conjunto desses projetos em gestação uma coerência em relação a sua força expressiva: “Que as obras sejam concebidas com uma alma de fogo, mas realizadas com uma frieza clínica” (F.J.M. 1363); “fazer esta série como de um único alento – com máxima veemência e intensidade” (F.J.M. 1370). Podemos também vê-lo buscar referências capazes de evocar experiências visuais quando esses escritos e desenhos pudessem ser retomados:

que as formas e proporções tomem uma grandiosidade bíblica, mais profundamente grandiosas do que Michelangelo

antes de desenhar em definitivo estas telas, olhar muito atenciosamente os desenhos preparatórios deste caderno

ver também o papel grande que estava sobre a minha mesa em Palma no verão de 1940, no qual eu fazia desenhos pensando nessas telas; esses diversos elementos dispersos me serão de uma grande utilidade para realizar essas obras

pensar, de certa maneira, na potência e severidade das pinturas românicas (Folio F.J.M. 1362)

[...]

em outros momentos pensar na fantasmagoria e romantismo de certas telas de Modest Urgell

intensidade mas grande severidade nas cores (F.J.M. 1363)

Além de reflexões gerais sobre os objetivos visados, e indicações sobre a atitude pessoal do artista durante a preparação ao trabalho, encontram-se neste terceiro grupo observações precisas do ponto de vista das exigências técnicas. Elas são mais extensivas do que aquelas encontradas no grupo anterior:

“para as telas desta série que falta fazer, pegar uma tela preparada cinza ou branca; se ela for branca, eu passarei uma leve camada de cinza, aquele que eu tenho em Barcelona, e uma vez que ela será desenhada por uma outra pessoa, fixá-la, cobri-la de reboco; mas deixando aparecer um pouco do desenho inicial, e desenhar bem livremente por cima, isso me convirá muito bem para desenhar e ao mesmo tempo, ao pintá-la obterei uma matéria de afresco” (F.J.M. 1363)

Finalmente, o último grupo de notas consiste em reflexões não sobre as pinturas, mas sobre o pintor ele mesmo tomado como um indivíduo criativo, existente no mundo real e dotado de responsabilidades morais. São anotações onde ele se afirma enquanto sujeito de vida, se exortando a “viver com a dignidade de um poeta” (F.J.M. 1364), e a “observar uma grande disciplina no trabalho, mas ao mesmo tempo passar horas e horas na meditação e contemplação, alimento da alma” (ibid.). Esse processo de entendimento de sua própria persona artística compreende, por exemplo, comentários sobre a atitude que espera ter nesse período sombrio, tais como “trabalhar com um sangue-frio absoluto, como se não se passasse nada no mundo, tudo aquilo já trabalha dentro do meu espírito de maneira inconsciente” (F.J.M. 1363), ou ainda “considerar o futuro com uma confiança absoluta, se eu morrer antes que me seja possível fazer conhecer minha obra, tanto faz” (F.J.M. 1360), e “é preciso estar disposto a trabalhar na mais total indiferença e obscurantismo” (ibid.). Esse processo compreende ainda resoluções que deixam transparecer sua coragem e sua apreensão quanto ao futuro de sua carreira:

se me vierem a faltar materiais para trabalhar, ir à praia e fazer grafismos sobre a areia com um caniço, desenhar urinando sobre a terra seca, desenhar no espaço vazio o gráfico do canto dos pássaros, o barulho da água e do vento e de uma roda de carroça e o canto dos insetos, que tudo isso seja em seguida levado pelo vento, pela água, mas ter a convicção de que todas estas puras realizações do meu espírito terão por magia e por milagre uma repercussão no espírito dos outros homens. (F.J.M. 1360-1361)

Linhas como essas revelam a determinação de Miró a continuar a viver como um artista, pouco importando que resultados os conflitos pudessem trazer a sua vida pessoal. Elas também nos mostram com que respeito o pintor considerava sua própria vocação, atitude que também transparece nos trechos seguintes: “não menosprezar as realizações digamos secundárias de minha obra, papéis achados, papelões, telas sobre as quais eu limpo os pincéis, etc., são coisas que Deus coloca no caminho da minha vida e que servem para enriquecer minha obra” (1361); “ao tratar de negócios não esquecer o que minha obra representará um dia” (F.J.M.1365). Nessas resoluções, como em todas as contidas neste quarto grupo, Miró empreende um trabalho de compreensão e de formulação de sua própria identidade enquanto sujeito que cria. Podemos falar então da existência de uma aliança entre afirmação de si e formulação de um plano de valores pessoais.

O trabalho de compreensão reflexiva contido no *Une Femme* engloba, portanto, críticas severas, apreciações sobre as necessidades de cada obra em particular, observações sobre a

tônica geral que deve guiar a concepção dessas futuras telas enquanto um todo coerente, e reflexões sobre a própria identidade do artista. A aparente desordem em que se encontram no caderno evidencia a interdependência desses diferentes níveis de reflexão no pensamento criativo de Miró, funcionando como uma vitrine para o modo como o artista construía o plano de valores éticos e estéticos que orientavam a criação de suas obras. Escritas num momento de introspecção, onde único terreno para a construção de suas grandes telas era seu próprio pensamento, essas anotações nos mostram como Joan Miró pensava o processo de criação ao mesmo tempo em que se pensava nele e através dele. A beleza desses escritos, e desse caderno como um todo, reside na força motriz que o sustentava: a esperança de dar continuidade a projetos interrompidos anos antes pelos conflitos, e que ele não tinha certeza de poder realizar quando as hostilidades cessassem. Uma força de caráter, tanto pessoal como artístico, que se torna evidente sobretudo nessa afirmação: “não é uma obra o que conta, mas a trajetória do espírito durante a totalidade da vida, não o que fizemos no decorrer desta vida, mas o que isso deixa entrever e facilitará aos outros de fazer, em uma data mais ou menos distante” (F.J.M. 1361-1362). Em 1945, três dessas telas onde Miró buscara retomar um sentido de unidade em sua trajetória – *Danseuse Espagnole*, *Le Port*, e *La Course de taureaux* – foram concluídas, tornando-se obras primas que fixaram marcos de um novo começo em sua carreira.

Considerações finais

Toda a profundidade do trabalho de reflexão do caderno *Une Femme* responde apenas por uma pequena amostra da riqueza e complexidade dos documentos de processo de Joan Miró durante a Segunda Guerra Mundial. Esses documentos, guardados na Fundação Miró de Barcelona, são acessíveis a pesquisadores de todo o mundo⁹. Podemos também consultá-los em obras que reproduzem seus textos total ou parcialmente: em *Carnets Catalans*, de Gaëtan Picon (1976), que transcreve cinco desses cadernos (existem versões em inglês, espanhol e catalão); no volume organizado por Margit Rowell (1992), *Joan Miró: Selected Writings and Interviews* (que pode também ser encontrado em espanhol e em francês); e nos catálogos da Fundação: *Obra de Joan Miró: dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils* (1988), e *Joan Miró 1893-1993* (1993).

Quanto ao processo cognitivo que predomina nessas anotações que revelam a imensa força do artista e do homem, em sua determinação a continuar criando em meio às mais difíceis condições, podemos citar algumas referências teóricas enriquecedoras. Sobre a compreensão reflexiva, encontramos uma explanação bastante completa em *La Compréhension et l'être*, de Bernard Lonergan (2000). Cecília Almeida Salles aborda aspectos desse mesmo processo numa perspectiva direcionada à criação artística em *Redes da Criação* (2006), quando descreve os conceitos de dúvidas geradoras e de erros e acasos construtores. São também de Salles os estudos mais esclarecedores sobre as interações cognitivas entre diferentes linguagens na

⁹ A autora gostaria de expressar seus mais sinceros agradecimentos à Fundació Joan Miró e a todo seu pessoal, e em especial a Teresa Montaner, pela amável acolhida em 2004.

gênese artística: *Gesto Inacabado* (1998), e o capítulo “Tramas do pensamento: diálogos de linguagens”, do já citado *Redes da Criação*.

Referências bibliográficas

BRETON, André. **Le Surréalisme et la peinture**. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. Paris : Gallimard, (1965) 2002.

DUPIN, Jacques. **Miró**, Paris, Flammarion, 1993.

FERRER, Daniel. “**La toque de Clementis : rétroaction et rémanence dans les processus génétiques**”. In : *Genesis*, n° 6, Paris, Jean-Michel Place, 1994, p. 93-106.

GREEN, Christopher. “**Joan Miró, 1923-1933 : The Last and First Painter**”. In: *Joan Miró 1893-1993*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993, p. 49-82.

GRÉSILLON, Almuth. **Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes**. Paris : PUF, 1996. *Joan Miró 1893-1993*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1993.

LANCHNER, Carolyn. “**Peinture-poésie : Its Logic and Logistics**”. In: *Joan Miró*, exhibition catalogue. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

LONERGAN, Bernard. **La compréhension et l'être**. Jacques Beauchesne (trad.). Toronto: Bellarmin, 2000.

MALET, Rosa Maria. “**La colección Miró**”. In: *Obra de Joan Miró : Dibuxos, pintura, escultura, ceràmica, escultura, tèxtils*, catalogue, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988, p. 511-512.

_____. “**Joan Miró a través de las colecciones de la Fundación**”. In: *Obra de Joan Miró : Dibuxos, pintura, escultura, ceràmica, escultura, tèxtils*, catálogo, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988, p. 517-524.

MIRÓ, Joan. **Carnet F.J.M. 1323-1411**. In: *Obra de Joan Miró : Dibuxos, pintura, escultura, ceràmica, escultura, tèxtils*. Catálogo. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.

_____. **Ceci est la couleur de mes rêves: entretiens avec Georges Raillard**. Paris: Seuil, 1977.

_____. **A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard**. 4ª ed. Neide Luzia de Rezende (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

NEEFS, Jacques. “**Objets intellectuels**”. In: Louis Hay (ed.). *Les Manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS Éditions, 1993, p. 102-119.

_____. “**La prévision de l'œuvre**”. In: *Genesis*, n° 6, Paris, Jean-Michel Place, 1994, p. 107-116.

Obra de Joan Miró: dibuxos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils. Catálogo. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.

PICON, Gaëtan, **Joan Miró. Carnets catalans**. *Dessins et textes inédits présentés par Gaëtan Picon*. Genève : Skira, coll. “Les Sentiers de la création”, 1976..

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Constança Marcondes Cezar (trad.). Campinas: Papirus, 1994.

ROWELL, Margit (ed.), **Joan Miró. Selected Writings and Interviews**. New York, Da Capo Press, 1992.

_____ (ed.) . **Joan Miró. Écrits et entretiens**. Paris: Daniel Lelong, 1995.

RUBIN, William. **Miró in the collection of the Museum of Modern Art**. Nova Iorque : The Museum of Modern Art, 1973.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado : Processo de criação artística**. São Paulo : Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

Artigo recebido em 03/03/2011

Aprovado em 15/03/2011

Como citar este artigo

MEURER, Clio Elizabeth de Carvalho. Um caderno de Guerra de Juan Miró. *Tessituras & Criação* n 1. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.