http://journal.unoeste.br/index.php/ch
DOI: 10.5747/ch.2021.v18.h521
ISSN on-line 1809-8207

Colloquium Humanarum

Submetido: 29/07/2021 Correções: 27/10/2021 Aceite Final: 01/11/2021

MIRÓ E CABRAL: UMA CONTRIBUIÇÃO INTERTEXTUAL PARA A FORMAÇÃO DOCENTE

Rosemary Aparecida de Almeida Moraes[1], Regiane Magalhães Boainain[2], Fabiana Frolini Marques Mangili[3], Jhenifer Prescilla Dias Fuzinelli[4]

[1] Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP. Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Ensino Superior na Gran Tietê, FIP e FAEFI, de Barra Bonita, e PEB II da Secretaria Estadual de Educação de São Paulo na EMTI Dr. Geraldo Pereira de Barros. **ORCID iD**:https://orcid.org/0000-0002-7029-5364. **E-mail**: profmeiremoraes@gmail.com

[2] Doutoranda em Literatura e Crítica literária - PUC-SP. Membro dos grupos de pesquisa do CNPq: "A voz escrita infantil e juvenil" e "O narrador e as fronteiras do relato", PUC-SP. **ORCID iD**: https://orcid.org/0000-0003-1900-1305 . **E-mail**: rmboainain@gmail.com

[3] Graduada em Pedagogia pela Fundação Educacional Dr Raul Bauab, Jaú, SP. Especialização em Psicopedagogia e Docência do Ensino Superior e Técnico. Aposentada como professora da Educação Básica. Professora e Coordenadora do Curso de Pedagogia nas Faculdades Gran Tietê, Barra Bonita, SP e docente na Faculdade Galileu, Botucatu, SP. **ORCID iD**: https://orcid.org/0000-0001-8581-828X . **E-mail**: fabianamangili@outlook.com

[4] Doutoranda em Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, Bauru, SP. Atua como psicóloga responsável pelo Serviço Universitário de Apoio Psicopedagógico (SUAPP) na Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE, Jaú, SP e como facilitadora bolsista na Universidade Virtual do Estado de São Paulo - UNIVESP. **ORCID iD**: https://orcid.org/0000-0002-2672-7641. **E-mail**: jheniferpsico@gmail.com

RESUMO

O presente ensaio teórico buscou debater a importância do repertório cultural do professor na performance em sala de aula, independentemente do segmento em que atua. Com o intuito de exemplificar a importância desse repertório, teve-se como objetivo analisar as produções de dois grandes artistas renomados: o poeta João Cabral de Melo Neto e o pintor Joan Miró, discutindo o diálogo artístico entre eles. Aparentemente, quase não se vê relevância nesta pesquisa para professores da Educação Infantil e Fundamental I, todavia o itinerário a ser seguido contribui para a formação docente, uma vez que, desde as séries iniciais, a criança tem contato com diferentes produções artísticas. Portanto, o olhar do professor deve estar voltado ao conhecimento mais complexo e mais aprofundado dessas análises. A pesquisa demonstrou que esse itinerário é o que proporciona descobertas relevantes que nutrirão o repertório docente, possibilitando-lhe a criação de situações que levem a criança ao conhecimento de mundo e à abertura para o sensível.

Palavras-chave: Repertório docente. Desautomatismo do Olhar. Formação Docente.

MIRÓ AND CABRAL: AN INTERTEXTUAL CONTRIBUTION TO TEACHER EDUCATION

ABSTRACT

This theoretical essay sought to debate the importance of the teacher's cultural repertoire in classroom performance, regardless of the segment in which he/she works. In order to exemplify the importance of this repertoire, the objective was to analyze the productions of two great renowned artists: the poet João Cabral de Melo Neto and the painter Joan Miró, discussing the artistic dialogue between them. Apparently, this research for teachers of Kindergarten and Elementary Education I hardly sees the itinerary to be followed for teacher training, since, from the early grades, the child has contact with different artistic productions. Therefore, the teacher's gaze must be focused on a more complex and deeper knowledge of these analyses. The research includes that this itinerary is what offers relevant discoveries that will nourish the teaching repertoire, enabling the creation of situations that lead the child to knowledge of the world and an openness to the sensitive.

Keywords: Teaching repertory. Disautomatism of the gaze. Teacher Education.

MIRÓ Y CABRAL: UNA CONTRIBUCIÓN INTERTEXTUAL A LA FORMACIÓN DEL PROFESOR

RESUMEN

Este ensayo teórico buscó debatir la importancia del repertorio cultural del docente en el desempeño en el aula, independientemente del segmento en el que trabaje. Para ejemplificar la importancia de este repertorio, el objetivo fue analizar las producciones de dos grandes artistas de renombre: el poeta João Cabral de Melo Neto y el pintor Joan Miró, discutiendo el diálogo artístico entre ellos. Al parecer, esta investigación para profesores de Educación Infantil y Primaria apenas ve el itinerario a seguir para la formación del profesorado, ya que, desde los primeros grados, el niño tiene contacto con diferentes producciones artísticas. Por tanto, la mirada del docente debe centrarse en un conocimiento más complejo y profundo de estos análisis. La investigación incluye que este itinerario es el que ofrece descubrimientos relevantes que nutrirán el repertorio docente, posibilitando la creación de situaciones que lleven al niño al conocimiento del mundo y la apertura a lo sensible.

Palabras clave: Repertorio didáctico. Desautomatismo de la mirada. Formación de profesores.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio teórico nasce da seguinte indagação: se o bom texto literário, dirigido à criança, tem como ponto de partida a sensibilização para o olhar - forma privilegiada de trazer à criança a educação estética, como abrir os olhos do leitor para a sensibilidade? Esta pergunta possibilita vários caminhos como respostas e, consequentemente, abriria para várias pesquisas, dentre elas, o ensino da literatura na escola. Entretanto, essa problematização inicial suscita que se pense numa peça-chave, basal, anterior a tudo: a formação do professor. Somente com uma formação acadêmica, pautada na educação do olhar do professor, ter-se-á um campo fértil para que aconteça a tão almejada educação da criança para o sensível. Afinal, o professor é quem destrava o olhar e a sensibilidade da criança para os objetos culturais e artísticos. Portanto, ainda que esse professor atue nas salas de crianças da mais tenra idade, nada o exonera de uma formação sólida no que diz respeito à tradição artístico-cultural.

Assim, este artigo figura como uma demonstração de um caminho de construção de repertório cultural do professor que reflete positivamente na sua performance em sala de aula, independentemente, como já foi dito, do segmento em que atua. A ampliação do repertório não está ligada exclusivamente à preparação da aula. Fala-se aqui de uma preparação para si. É por meio de leituras artístico-literárias, pesquisas, levantamento de obras, comparação de autores, enfim, um conhecimento mais aprofundado e complexo do que se vai trabalhar em sala de aula que o professor será capaz de escolher obras, criar sequências didáticas, projetos, adequar conteúdos para desenvolver uma educação do olhar.

Nessa perspectiva buscou-se analisar as produções de dois grandes artistas renomados: o pintor-poeta Joan Miró e o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, discutindo o diálogo artístico entre eles. Aparentemente, quase não se vê relevância em uma pesquisa como essa para professores que vão atuar na educação infantil e/ou séries iniciais do ensino fundamental. Entretanto, o itinerário doravante a ser seguido tem o intuito de contribuir para a formação docente, uma vez que, desde as séries iniciais, a criança já tem contato com diferentes produções artísticas e, portanto, o olhar do professor deve estar voltado aos movimentos históricos, estilos e similaridades que compõem os diferentes textos.

Para tanto, dar-se-á ênfase na existência de pontos em comum quanto à forma de trabalho de Miró e de Cabral. Pontos que dizem respeito à luta constante pela elaboração da pintura de Miró assim como da poesia cabralina. A forma do fazer poético se identifica com o fazer na pintura do pintor-poeta catalão (definição de Georges Raillard, 1989), fruto de um grande diálogo artístico surgido, talvez, graças a uma amizade que teve início em 1947, quando Cabral fez uma das primeiras viagens a Barcelona. Apresentados pelo pintor Ramón Rogent, Cabral foi procurar Miró a fim de comprar o quadro "O Galo**"** para seu primo Josias Carneiro Leão, tentativa frustrada já que o quadro pertencia à mulher do pintor catalão e, por isso, não podia ser vendido. A partir desse episódio, surgia uma

grande amizade que evoluía e se solidificava gradativamente.

Outro ponto comum entre ambos artistas é a busca constante pela evolução, fato explicável, pois apesar de pertencerem a um momento histórico, ultrapassam-no, buscando sempre uma renovação artística. Dessa forma, Miró e Cabral desautomatizam tanto a produção quanto a recepção de quem sabe apreciar os belos quadros-imagens de Miró ou as belas elaborações poéticas de João Cabral de Melo Neto.

Diante disso, esta pesquisa se justifica pela importância que deve ser dada à análise contundente a ser realizada pelo professor antes de se trabalhar quaisquer mídias e/ou gêneros textuais. Destaca-se, aqui, uma mídia: a pintura e um gênero textual: o poema, numa inter-relação dialógica, evidenciada por meio de leituras e seleções de informações relevantes para o tema em foco. Assim, mediante a uma revisão bibliográfica, embasada por livros sensivelmente escolhidos, pretende-se apresentar as particularidades de cada autor e seu objeto de criação.

A pesquisa inicia-se a partir do estudo sobre como Miró trabalha seus quadros (pintura como criação, unidade como todo, todos os objetos tratados numa mesma dimensão). Em seguida, será abordada a dinâmica na criação artística tanto de Miró quanto de Cabral, pois tal dinamismo é resultado de um grande diálogo que fará com que ambos ultrapassem a escola surrealista.

Miró e a Poesia Renascentista

O Renascimento foi uma época propícia para pintura. Segundo Melo Neto (2002), em seu ensaio sobre o poeta catalão Joan Miró, foi o Renascimento que criou a pintura, já que anteriormente a esse movimento de suma importância, surgido na Itália, no século XVI, o objeto não tinha nenhuma relação com a superfície, o elemento era neutro, passivo na decoração, ou seja, o objeto estava solto no espaço onde havia somente uma figura pintada para ser "apreciada".

Assim sendo, o Movimento Renascentista associou o objeto, representação utilitária, à superfície decorada, elemento de contemplação e, a partir dessa associação, engendrou a pintura, a qual se conhece como quadro. Diante desse quadro, tinha-se uma superfície ativa – dinâmica, mas que não se associava em relação ao objeto, pois essa associação originava de uma ilusão de profundidade, situação que limitava a superfície do quadro e resultava em uma estaticidade. O que resulta dessa associação é:

> [...] uma espécie de escultura mais rica de possibilidades para o crescente espírito científico de então; uma escultura mais fácil de ser produzida e, portanto, mais apta a satisfazer as necessidades do consumidor individual de obras de arte, entidade que se ia cristalizando naquela época de expansão e de fermentação. (MELO NETO, 1994, p. 691).

No entanto, Melo Neto (1994, p. 692) salienta que, "nessa associação, a presença do objeto representado" foi violenta demais para que houvesse um equilíbrio de forças. O aperfeiçoamento na representação do objeto passaria do desejo de obter a ilusão do relevo desse mesmo objeto, mostrando que a pintura se desenvolveu em outra dimensão, em profundidade, a qual se chamaria terceira dimensão. Dimensão essa que anulava, em sua superfície, qualquer possibilidade de receber elementos que exigissem, para sua apreciação, um ato não estático do espectador.

Enquanto na terceira dimensão, a entrada para a leitura concentra-se em um único ponto, onde a ilusão só pode ser apreciada no conjunto, em Miró (1989), a entrada para a leitura de seus quadros dar-se-á por qualquer lugar, pois os objetos (como ele se refere) ocupam um mesmo plano, bem como possuem o mesmo valor, fato que não permite a fixação em um único ponto como na arte renascentista. Dizia que, em seus quadros, valorizava mais um talinho de capim a uma árvore; uma pedrinha a uma montanha. Desta maneira, o pintor catalão enfatizava que, para os pintores renascentistas, era preciso volume e, com isso, perdiam os demais privilégios existentes a sua volta. Para Miró (1989), essa ruptura com o renascimento deu-se de uma maneira instintiva, natural. Um fato que comprova essa afirmação é que, quando o pintor saía para passear, ele contemplava o sol, o céu, e não a paisagem.

No Renascimento, equilíbrio e ritmo, considerados por Melo Neto (1994) como possíveis na superfície, não entram em harmonia, pois o que prevalece na pintura renascentista é somente o equilíbrio, fato que explica a forma de composição desse período. Ora, se os pintores trabalhavam com a terceira dimensão e, para tanto, como chama a atenção João Cabral[1], era necessário que houvesse um equilíbrio na distribuição de forças saída de um único plano que devia atingir a terceira dimensão, é claro que prevaleceria o equilíbrio (presente na cor, volume, planos, proporção, contraste, anedota – motivo da tela), aqui símbolo de estaticidade. Priorizado o equilíbrio, o ritmo estava completamente abolido da pintura renascentista. Desta forma, conforme afirma Melo Neto (1994), o estatismo define a arte renascentista e, consequentemente, o estilo e a beleza.

Contra essa composição renascentista que destruiu o receptáculo dinâmico na pintura, Melo Neto (1994) afirma que a pintura de Miró contempla esse dinamismo perdido na arte renascentista. Ressalta, ainda, que a pintura de Miró "tem uma tendência para libertar o ritmo" (MELO NETO, 1994, p. 695), já que ela retoma o ritmo abandonado pela terceira dimensão.

Segundo Melo Neto (1994), Miró luta contra o estático da poesia renascentista e se entrega às possibilidades de um ritmo livre, longe de qualquer limitação. O ritmo livre, bem como o equilíbrio era elaborado quanto à disposição dos objetos, como em "A fazenda" (1921-1922), quadro que Miró pintou a partir de elementos que eram usados em uma fazenda, não inventou nada, o modelo era a própria fazenda. Com o passar do tempo, Miró trabalharia o "Campo arado" (1924-1925), que é um desenvolvimento de "A fazenda": "Nele há os animais, as lagartixas, o caracol. Mas há também uma ruptura. A escolha dos planos não mais seria feita segundo a perspectiva e, sim, segundo uma escolha afetiva. Escolho os animais, as plantinhas, tudo o que tem ritmo. Os caracóis, as lagartixas" (MIRÓ, 1989, p.56.).

Melo Neto (1994, p.695) salienta que a pintura de Miró trouxe uma revolução à pintura, uma vez que aboliu da sua pintura a terceira dimensão, fez o caminho inverso que a superfície havia percorrido até que pudesse conter aquela dimensão imaginária. Dessa forma, impediu a estagnação do artista, fato que lhe deu total liberdade de dar continuidade à sua obra que nada se identifica com a versatilidade de seus contemporâneos. Esta liberdade pode ser evidenciada na obra "Personagens invertidos" (1949).

Consoante Melo Neto (1994), Miró luta constantemente contra a limitação da composição renascentista, porém não se trata de uma luta repentina, mas sim de uma luta gradativa, onde se percebe a evolução a cada quadro pintado. Os quadros de 1924 já denunciavam que Miró abandonava a terceira dimensão e toda a sólida estrutura clássica que se pode notar em sua primeira fase. Quanto à primeira fase de Miró, Melo Neto (1994, p.696) define quadros como "Lá Masía" como "uma estrutura tão cerrada, uma ordenação tão firmemente estabelecida, que não seria demais defini-los como obra de um pintor essencialmente marcado pela preocupação de construir".

A partir de 1924, Miró começou a pintar figuras simplificadas, as quais Melo Neto (1994, p.696) definiu como "verdadeiras cifras da realidade". Embora fossem figuras simplificadas, foram elas que permitiram ao pintor desprender – se da terceira dimensão, já que tudo se voltava para o primeiro plano. Paulatinamente, o segundo abandono deu-se quanto à exigência do centro do quadro, substituído por um tipo de composição em que todos os elementos do quadro mereciam igual destaque, ou seja, todos os objetos possuíam um mesmo valor, inseridos numa única dimensão.

Torna-se importante enfatizar que Miró não abandonou definitivamente o equilíbrio na construção de seus quadros. O que Miró conseguiu "foi uma desintegração da unidade do quadro. Ele multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua" (MELO NETO, 1994, p. 697).

Ao contrário dos pintores renascentistas que buscavam chegar a determinado ponto principal, Miró (1989) fez o caminho inverso: concentrava-se em determinado ponto já estabelecido e atingia a beira da superfície pintada. Dessa forma, a contemplação se dilui até a moldura do quadro. A partir dessas experiências, Miró busca uma medida que está longe dos estereótipos do renascimento: o equilíbrio sólido.

[1] João Cabral de Melo Neto. A partir de então, para referenciar o poeta no decorrer do trabalho, será utilizado apenas João Cabral.

Essa libertação da moldura nos quadros adquire frequência cada vez maior dentro de suas telas. Porém, essa liberdade não se norteia por uma teoria, ao contrário, Miró repudiava teorias, portanto essa libertação, como Melo Neto (1994, p.699) afirma: "é uma libertação não sistemática, interrompida por outras experiências contrárias, em que o artista parece medir-se".

Conforme afirma Melo Neto (1994, p.701), Miró inicia a evolução de seu estilo a partir da atitude psicológica que será sua psicologia da composição. Esse estilo original de Miró se resume em uma luta constante entre a "velha maneira de compor e certos elementos que a vão corroendo internamente". Num plano simples, não dissociados da força física e da intelectualidade, o pintor-poeta catalão explorava e tornava sólido o dinamismo na superfície, que já é um elemento da sua pintura, longe de qualquer sistematização teórica. Essa constante dinâmica está no desejo de obter, com sua linha, melodias inteiramente livres, distintas, portanto, da pintura renascentista. Os traços marcantes em seus quadros revelam a força magnetizada, presente no dia a dia de sua pintura. Traços esses que sensibilizam o espectador e exigem a desautomatização do olho, fazendo-o percorrer toda a tela e valorizar igualmente todos os objetos trabalhados num mesmo plano. Portanto, Miró ensina a ler o quadro por meio da linha em circulação, ou seja, é a força da linha que levará o espectador à percepção do quadro.

A força da linha em Miró (1989) caracteriza o dinamismo presente em seus quadros; se as linhas não forem fortes, não haverá movimento e todo o edifício do quadro se desmorona. Se comparar os quadros de Miró aos do Renascimento, será possível perceber que tal dinamismo é precário à pintura renascentista, já que permitiam o ritmo somente se ele não ameaçasse o estático ou se fosse mantido apenas como acessório dentro da pintura.

Ao contrário dos pintores renascentistas que trabalham linhas que podem ser reconhecidas instantaneamente, não havendo, portanto, necessidade de percorrê-las completamente, Miró abandona a linha renascentista e vai a busca de uma nova função para tal. Em seus quadros, formas, manchas simples-lua, escada, cão ganham fortes contornos. No quadro "Cão que Ladra para a Lua", a força da linha permite um movimento do olho ao ler o quadro. Os traços dessa tela mostram a ligação entre a terra, o céu, bem como as cores fogem aos cânones renascentistas. Miró luta contra a automatização do olho, o estadismo presente também nas cores renascentistas. Desse modo, percurso, pela pintura de Miró, tem que ser feito de forma dinâmica (MIRÓ, 1989).

Outro ponto importante a ser abordado é quanto à criação artística. Os primeiros pintores do Renascimento eram obrigados a um trabalho de criação intelectual e, por isso, cada minúcia de sua composição significava problema, já que não dispunham de uma teoria para sua arte. Priorizavam a pesquisa feita constantemente num meio desconhecido por eles, mas que intelectualmente e lucidamente impelia-o à invenção artística. Porém, esse trabalho de criação tornou-se reduzido, pois o pintor aplicava uma experiência de outro e, consequentemente, ia se tornando menos intelectual (PICASSO; MONGLIANI; MIRÓ, 1991).

Segundo Melo Neto (1994, p.708), devido à resolução de problemas, de leis, ou devido à manipulação dessas soluções, criou-se "o hábito dos resultados dessas soluções, seu automatismo". Dessa forma, essas leis serviam apenas como receitas convenientes à pintura. Mesmo eclodindo um novo tipo de pintor, ou seja, aquele sem conhecimento sistemático, ele termina encontrando-se com o automatismo da arte anterior. Essa pintura, surgida após o renascimento, entrega-se a um trabalho único de criação, mas quanto à estruturação do quadro, não houve nenhuma transformação.

Melo Neto (1994) afirma que essa estrutura inalterável não é uma simples coincidência debaixo das transformações mais bruscas,

> [...] o esqueleto da construção renascentista. A automatização daquela composição não é adquirida, unicamente, pela repetição de maneiras de fazer. Não é só o costume que adquire a mão, ao fazer e refazer um gesto, mas o hábito de aparências construídas de maneira uniforme, verdadeiras fêmeas moldando a visão do homem. É, sobretudo, uma automatização da

> sensibilidade (MELO NETO, 1994, p. 709).

Assim, Melo Neto (1994, p. 709) salienta que o pintor contemporâneo reconhecerá, por meio da sensibilidade de uma obra imperfeita, um equilíbrio que ele não inventa, descobre. Diante desse quadro, a pintura de Miró surge para depurar o olho do pintor e do espectador do automatismo a fim de colocar-se numa "situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade". Destarte, o trabalho de Miró está fortemente engajado a um trabalho em curso que se realiza dinamicamente por meio de sua prática.

Miró e a Escola Surrealista

O surrealismo surgiu em 1924, na França, a partir da publicação do "Manifesto do Surrealismo**"**, de André Breton. Devido ao rompimento de André Breton, com Tristan Tzara, ambos adeptos ao movimento dadaísta, Breton funda a escola surrealista, da qual fazem parte na literatura: Louis Aragon, Antonin Artaud; e nas artes plásticas: Salvador Dali, Max Ernst, Joan Miró, Jean Harp (MIRÓ, 1989).

Porém, antes de ir a Paris e integrar-se ao grupo surrealista, Miró trabalhou na academia barcelonesa de Francisco Gali. Admirador deste artista, Miró dizia que era um homem que enxergava longe. Quando pintava com ele, não se limitava a pintar uma natureza – morta ou a desenhar um modelo que aparecesse. Aos sábados, ia para o campo com Gali tocar música, ler poesia. Foi na academia de Francisco que Miró começou a ler poetas, não em sua família que, por muito tempo, reprimiu Miró de seu dom artístico, fato que desencadeou, no ano de 1910, uma profunda depressão nervosa, agravada por um ataque de febre tifoide. Os pais, desesperados, enviaram-no para a fazenda da família, perto de Montroig, região montanhosa da Catalunha para que o menino pudesse se recuperar. Após a recuperação, enveredou, decididamente, no ano de 1911, para o seu mundo: o da pintura (MIRÓ, 1989).

Lia poetas catalães e estrangeiros. Nessa época, conheceu Picabia, mais ou menos na data de sua primeira exposição, na galeria "Dalmau"**,** no início de 1918. Reunia-se com Picabia todas as noites, às sete horas. Pertencente ao movimento Dadaísta, Picabia impressionou muito o amigo Miró, devido à sua pintura, já que ele estava mais interessado em constranger a agradar. O que mais impressionou Miró, na arte de Picabia, "foi um poema-imagem de Apollinaire, reproduzido em cores, todo vermelho e ouro, com diversos tipos de letras. Chamava-se L'horloge de demain" (MIRÓ, 1989, p.17). Alheio a limitações, Miró admirava Picabia, porque ele e os demais companheiros não se limitavam às artes plásticas e ironizavam todos os problemas ligados a elas.

Em Paris, desde 1924-1925, ouvia-se falar de Miró. Aliás, toda sua formação intelectual é parisiense. Nessa época, Miró era reconhecido somente por um pequeno grupo de pessoas. Em 1925, nos primeiros momentos do surrealismo, Pierre Loeb organizou a primeira exposição de Miró, em Paris, na qual estava presente a aristocracia de Paris e de Montparnasse: o príncipe herdeiro da Suécia e a duquesa de Clermont – Tonnerre, Pascin e Marcoussis, além do grupo surrealista. Porém, apesar de ser reconhecido, sua consagração veio no fim da guerra com o Grande Prêmio de Gravura na Bienal de Veneza, em 1954, trinta anos depois (MIRÓ, 1989).

Apesar de estar ligado ao grupo surrealista, Miró (1989) permaneceu um pouco distante do movimento, pois sua sensibilidade não lhe permitia ser dogmático demais. Afirma que os adeptos ao movimento, eram dogmáticos em demasia, e esse dogmatismo o irritava. As divergências entre Miró e o grupo surrealista não lhe impediram de reconhecer que os surrealistas o puseram em contato com a poesia. Todavia, o pintor-poeta salienta que a ruptura em sua obra, no ano de 1924-1925, deu-se devido ao contato com Picabia e Apollinaire quando estava em Barcelona e não ao Manifesto Surrealista quando ele se encontrava em Paris.

> Deles tivera a confirmação de que a pintura não envolvia apenas problemas plásticos. Foi por isso que, por exemplo, me interessei mais por Van Gogh do que por Cézanne. Durante muito tempo, desconfiei de Cézanne, exatamente como Breton e Èluard. Somente muito tempo depois compreendi que Cézanne tinha rompido com tudo. E hoje, claro, tenho muito respeito por ele. Deixei Barcelona por me sentir atraído por tudo

> o que se fazia em Paris. Apollinaire acabava de morrer; nunca nos encontramos. Mas eu sabia que em Paris poderiam entender o que eu tinha na cabeça (MIRÓ, 1989, p.61).

Os quadros pintados por Miró em 1924, ao inverso dos de Dali, revelavam uma representação dos sonhos, forneciam uma máquina de fazer sonhar o espectador. Mas Miró advertia que não se tratava do sonho da noite, enquanto dormia em seu quarto, mas sim do sonho em seu ateliê, vivo em pleno sonho. Melo Neto (1994) afirma que o vivo de Miró é sinônimo de novo, expressão de qualidade:

> Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida (MELO NETO, 1994, p.718).

Miró estava preparado para entrar na desestruturação da lógica e da visão que o surrealismo preconizava. Para ele, uma árvore não era apenas uma árvore: "algo que pertença à categoria do vegetal, mas uma coisa humana, alguém vivo" (MIRÓ, 1989, p.56). Nas telas de Miró, árvores, espinhos, são personagens que ouvem, que falam; são simplesmente personagens vivas.

Quanto à relação de Miró com o surrealismo, em 1930, Prévert dizia que era necessário protestar para manter a pureza do grupo. Todavia, em entrevista ao escritor e professor universitário, Georges Raillard, Miró (1989) desabafa que não havia mais pureza no grupo, uma vez que Breton estava rodeado por gente medíocre, sem nenhuma importância. As reuniões não mais aconteciam no mesmo lugar: iam a outro pequeno café. E os discípulos de Breton ouviam-no atentamente. Miró acreditava que André Breton precisava de plateia, afirmava ainda que ele parecia um papa diante daquela gente. Sempre que perguntava a Miró o porquê não aparecia nas reuniões, o pintor catalão alegava não ter tempo para os encontros, mas, na verdade, tudo aquilo o aborrecia.

Pode-se dizer que as relações entre André Breton e Joan Miró eram conflituosas. No texto "Le surréalisme et la peinture", em "La révolution surréaliste", Miró não é citado nominalmente, fato que pode ser explicado, porque Breton enfoca, principalmente, os "antecedentes". Porém, ao mesmo tempo, ele publica obras de Miró na revista. Quando o texto inteiro do "Surréalisme et la peinture" sai publicado, ele emite elogios a Miró, salientando que o único desejo, a única preocupação de Miró, é o de viver para pintar, o de abandonar o puro automatismo o qual ele próprio confessa nunca ter deixado de recorrer. No desenrolar do texto, Breton conclui que talvez seja pelo abandono do automatismo que Miró pode ser considerado mais surrealista do que o próprio grupo ao qual pertenceu (MIRÓ, 1989).

Breton enfatiza ainda que a entrada tumultuosa de Miró no grupo surrealistas, em 1924, marcou uma etapa importante no desenvolvimento do movimento, e o elogia, em seguida, afirmando que suas "qualidades plásticas são de primeira ordem" (MIRÓ, 1989, p.72). Porém, Breton conclui, ainda, seu pensamento sobre Miró fazendo a seguinte objeção: "O único senão a tais qualidades de Miró está numa certa fixação da personalidade no estágio infantil, que o desprotege da desigualdade, da profusão e do jogo e, intelectualmente, estabelece limites à amplitude de seu testemunho" (MIRÓ, 1989, p.72).

Em seu livro, "A Cor dos Meus Sonhos" (1989), organizado por Georges Raillard, Miró refere-se a esse comentário, afirmando que ficou muito triste com as opiniões obscuras e ambíguas do amigo, mas nunca lhe perguntou nada, porque a retórica de Breton era brilhante e, por essa razão, não valia a pena tocar num assunto tão doloroso. Quanto à ingenuidade mencionada por Breton, Miró diz ser preciso ir constantemente à fonte, escavar, mesmo que, para isso, tenha que voltar às origens.

Os textos de "La révolution surréaliste" iam contra a lógica. Porém, Miró (1989) já pensava em ódio a ela, antes mesmo do surrealismo. Desse modo, o poeta catalão rompeu todas as amarras do Renascimento e, em 1925, compunha os primeiros quadros-poemas:

"Estrelas em sexos de caracóis**".** Os quadros-poemas de Miró valorizavam tanto as palavras quanto os traços, pois, para ele, não havia distinção entre poesia e pintura.

A arte de valorizar objetos e palavras fê-lo representar, muitas vezes, objetos por meio de palavras. Dessa forma, Miró trabalhava simultaneamente com traços e palavras sem nenhuma distinção de valores, onde tudo é significativo, conforme explicita o Poema I, (1968). Interessa a Miró o ofício acima de tudo. Esse ofício, como ele próprio afirma, é como a ortografia, mas que não vem do exterior. Não há regras gramaticais; o que há, para ele, é o ofício que vem do interior do poeta, naquilo que deseja realmente exprimir.

O pintor-poeta catalão procura combater o conformismo presente na preguiça mental. Assim sendo, trabalha com pinceladas enérgicas, com cores muito vivas – vermelho, verde, preto para tornar o quadro violento e provocar a reação das pessoas. É por isso que Miró busca uma revolução permanente autêntica que nunca se fixe a um ponto, ou seja, que esteja sempre em constante evolução. Essa visão justifica a afirmação de Miró quando entra em seu ateliê: "A tensão é cada vez mais viva. Quanto mais envelheço, mais a tensão aumenta. Isso preocupa minha mulher. Quanto mais envelheço, mais me torno louco ou agressivo, ou mau, como queiram" (MIRÓ, 1989, p. 26).

O que alimentava Miró, no momento de sua produção artística, era o choque das formas, a força sobre seu espírito. A partir desses choques visuais, todos os objetos, como uma simples mancha, por exemplo, formam uma unidade, onde tudo se encadeia. O ponto crucial de sua composição é a forma. Segundo Miró (1989), as cores vêm automaticamente. Se for preciso inverter os objetos da superfície ou os quadros em processo de construção para atingir o equilíbrio, o pintor-poeta não mede esforços, pois o que lhe interessa são a autenticidade e a liberdade de composição. Quanto às cores, Miró não tem preferência por nenhuma, uma vez que se interessa por pesquisar o contraste de cores puras.

Para essa composição sem limites, Miró (1989) utiliza-se da força física e intelectual. Física, porque, segundo ele, há gestos, e estes têm uma importância enorme na pintura, posto que, quando trabalhados, materializam-se. Intelectual, porque há o equilíbrio em um traço e é o exercício contínuo desses traços que os fará personagens de seus quadros.

Destarte, o que Miró alcançou, e é isso que interessa, é que a cada forma conseguida por meio de sua autenticidade, engendrasse uma outra, ou seja, a cada obra, um novo nascimento, fugindo, assim, do estatismo e, consequentemente, do olho automatizado. Portanto, a desautomatização como processo dinâmico só pode se realizar no momento que aboliu, da sua composição, leis que impediam seu trabalho de criação.

João Cabral e a Geração de 45

Poeta brasileiro consagrado, João Cabral de Melo Neto, em suas inúmeras entrevistas em jornais e outras que foram transportadas para o livro, bem como em seu ensaio sobre a Geração de 45, diz que essa geração se caracteriza, principalmente, pelo fato de os novos poetas terem começado a interessar-se por literatura, num momento em que os poetas mais antigos se retiravam com cautela de temas e gêneros considerados por eles como perigosos. Essas afirmações correspondem ao ponto de vista histórico de João Cabral.

Quanto à técnica do verso, Melo Neto (1994) afirma que faltou originalidade a esses poetas, já que não precisaram inventar nada, uma vez que estavam presos aos poetas de 1930. Para João Cabral, o que os poetas da Geração de 45 fizeram foi somente aperfeiçoar a técnica existente na geração anterior, visto como algo fácil por ele, posto que o combate, a revolta contra a poesia já foi devidamente traçada pelos poetas da geração de 1930.

Dessa maneira, não existiu revolta, nem espírito renovador, o que existiu para o renomado autor foi apenas uma diferença quanto à posição histórica. Sob o ponto de vista cabralino, os poetas de 1930 são os verdadeiros inventores da renovação poética, uma vez que a própria situação histórica em que esses poetas se encontravam exigia que iniciassem algo inusitado (MELO NETO, 1994).

Os poetas de 1930 encontraram uma literatura velha e desmoralizada, e foram obrigados a criar dentro do vazio, não havia uma forma nova que substituísse com precisão as formas antigas. Tiveram que limpar o terreno e, quando o caminho já estava limpo, os sucessores começaram a criar suas poesias; foi então que surgiu a Geração de 45. O que essa geração encontrou não foram besteiras, como Mario de

Andrade encontrou, mas sim grandes poetas que escreviam obras riquíssimas, às quais, a geração de 45 não podia ser contra. Perante esse quadro, não restou outra alternativa a essa geração, senão procurar uma identidade "para si mesmo que lhe permitisse individualizar-se no meio daqueles grandes poetas" (MELO NETO, 1998, p.42).

A produção poética da geração de 1930 consistia em criar uma sensibilidade que levaria, a partir da criação pessoal de cada membro, a uma nova poesia brasileira, ou seja, cada um desses poetas teria que mostrar um estilo, dando assim sua contribuição pessoal. Dessa forma, o que a geração de 1945 encontrou foram versos engendrados das exigências da expressão pessoal da geração antecessora. Versos esses que se transformam em matrizes para a geração de 45, submetendo-os à voz anterior (ESPÍNOLA, 2006).

Porém, se, por um lado, a geração de 45 encontrou a poesia em funcionamento, a situação complicava-se para esses jovens poetas no momento em que eles tinham que escrever para uma sensibilidade já criada e descobrir, dentro dela, seu próprio timbre, sem que se desvencilhassem das vozes mais antigas. Seria a chamada consciência poética. Talvez seja por isso que esses poetas partam da experiência de um poeta mais antigo, pois o que procuram é uma lição de poesia, onde, a partir dessa lição poética, encontrem sintonia para sua voz (MELO NETO, 1998).

O fato de sua obra pessoal se dar a partir de maneiras já existentes, não impede que a geração 45 renove a produção poética. Essa renovação deu-se por meio dos repertórios de cada poeta que foi se solidificando, conforme aperfeiçoava sua técnica e ia conseguindo libertar sua mensagem. O que ocorre, então, é luta pela renovação literária, luta essa que levará o poeta dessa geração a uma libertação poética. Porém, Melo Neto (1994) salienta que a busca por um timbre pessoal se deu lentamente devido à falta de consciência desses poetas sobre a história da forma poética.

Desse modo, salienta que a única contribuição desses poetas tem sido a de ampliar a base estreita a partir da expressão de poetas já existentes, reduzindo, assim, desde as diferenças de linguagem até o conceito de poesia e arte poética (MELO NETO, 1994). Todavia, se, por um lado, Melo Neto (1994) afirma que esses poetas não tinham visão de conjunto, por outro, esse trabalho de ampliação integrará, num conjunto, todas dissonâncias.

Quanto à estética, a atitude dessa geração de 45 foi de reação contra a negligência com o ritmo, o desequilíbrio na composição, o emprego de recursos como os poemas-piada, o prosaísmo que indicava uma aproximação da realidade, aspecto que entenderam não ser necessário à poesia. Ainda há a aparente falta de construção que havia sido utilizada pela primeira geração modernista para combater o rigor formal presente na escola parnasiana (MELO NETO, 2002).

Sabe-se que esse poeta brasileiro não se enquadrava esteticamente nessa geração de 45. Dizia ele que existiam dois sentidos dentro dessa geração: uns eram os poetas e pintores nascidos dentro desse período cronológico; o outro era um grupo de São Paulo que lançou a chamada Geração de 45, vista por ele como uma geração qualquer, não a considerava como um movimento literário. João Cabral fazia questão de enfatizar que ele pertencia cronologicamente a essa geração, portanto, sua ligação com tal "movimento" limitava-se a esse fim. É explicável que ele não se enquadre esteticamente nessa geração. Sua composição preocupa-se em mostrar a consciência poética para uma criação. Para tanto, é preciso trabalhar para inovar o ritmo do verso e dar-lhe um novo sabor. Questiona o tempo todo o que é a produção poética e o seu trabalho consciente e contínuo, diferenciando-o dos poetas da geração de 45 (ESPÍNOLA, 2006).

O poeta construtor soube muito bem trabalhar a linguagem. Para o artista, "o homem terá sempre duas formas e linguagem: a matemática da ciência, que é racional; e a afetiva, que não é só da poesia, mas também da música e de outras formas de expressão" (MELO NETO, 2003, p. 52). Assim, ser poeta, para ele, é ter habilidade de trabalhar com a linguagem contrária à matemática. Procura escrever sem ambiguidades, porém, devido à linguagem, o sentido ambíguo é inevitável. A partir daí, surge uma outra questão: ele espera que o receptor, ou seja, o leitor de suas obras dê uma outra interpretação para suas poesias. Deseja educar o leitor pela pedra, e, para isso, é preciso que os leitores desse poeta pernambucano consagrado, apreendam a riqueza poética que, durante toda a sua vida, procurou construir elevando o não-poético à categoria poética, fato que mostra a

limpidez das imagens, tão bem desconstruídas e construídas em seu fazer poético.

João Cabral fez o caminho inverso ao de sua geração. A partir de "Um cão sem plumas" [2], "retornou o rigor da composição clássica, através de uma sensorialização da razão. Não teve de mergulhar na lama, tocar no sujo, ralar no áspero e no árido" (ESPÍNOLA, 2006, p. 39), isto é, constrói a sua poética a partir do feito. Lima (1995), crítico literário, salienta que dentro da poesia brasileira, nenhum outro poeta nos apresentou obras tão unitárias, no que diz respeito à temática, bem como às qualidades que suas poesias traziam.

O lirismo, em sua temática, não se compara ao lirismo lastimoso presente na escola romântica; ao contrário, João Cabral propõe um novo lirismo: ele consegue materializar através de metáforas o indizível. Desse modo, em todos os seus poemas, existe o lirismo, mas, no decorrer deste estudo, é chamado de antilírico devido ao trabalho objetivo, preciso, que ele faz (LIMA, 1995).

Augusto de Campos (2006) diz que Cabral foi incompreendido pela geração 45. O que a poesia do poeta pernambucano trazia, era, segundo a visão de Campos (2006), traços estilísticos que se identificavam à consciência de linguagem poética dos metafísicos que se resumia em: concentração, consciência e conceito. Indubitavelmente, João Cabral trabalhava com esses três elementos e mostrava, por meio desse trabalho, uma sensível apreensão do pensamento poética.

O trabalho poético desse artista pernambucano fez com que os membros do concretismo, chamassem-no de precursor do movimento. Ao saber disso, Melo Neto (2002) sente-se muito honrado, pois, para ele, os concretistas são aquilo que Mário de Andrade foi em seu tempo. Salienta, ainda, que todos os adeptos ao movimento têm amor à literatura, são polêmicos e brigam em nome do fenômeno literário. Discípulos de João Cabral ou não, na verdade, há pontos em comum entre o poeta pernambucano e os concretistas: a preocupação formal, a precisão, o construtivismo e, acima de tudo, uma consciência crítica.

João Cabral e o Surrealismo

Avesso aos dogmas surrealistas, considerando-os como o traumatismo da escrita, João Cabral julgava-se incapaz de fazer uma escrita automática. Como desejava fazer parte do grupo do "Café Lafayette", forjou um tipo de surrealismo, mas a sua maneira. Dessa forma, o surrealismo do poeta não era somente constituído de imagens irreais ou sonhos, existia algo mais: tratava-se de um surrealismo construído.

Sua primeira obra, "Pedra do Sono" (1942), foi considerada por muitas pessoas como supra-realista. Na verdade, Melo Neto (2002, p. 100), afirma que sua intenção "foi escrever poemas com uma certa atmosfera noturna obtida através de imagens de aparência surrealista". O fato de a obra ser aparentemente surrealista se justifica, porque, segundo ele, foi minuciosamente construída. Na verdade, o que João Cabral aproveitou do surrealismo, foi o trabalho de renovação da imagem que os membros do grupo realizaram.

Destarte, esse poeta brasileiro não se enquadrou completamente ao movimento surrealista devido à sua forte racionalidade, por isso, se não fosse Antônio Candido elogiar seus textos afirmando que eles eram aparentemente surrealistas, mas traziam uma organização cubista, o poeta teria abandonado "Pedra do Sono", embora afirme que mesmo antes de publicar a obra, já enveredava por outro caminho, onde não estaria livre do trabalho intelectual. Portanto, João Cabral perpassa o surrealismo, porque foi um poeta que não se baseou somente em sonhos, imaginação, e sim trabalhou a partir desses sonhos para que a construção imagética se materializasse e se unificasse em suas laboriosas construções poéticas.

Diálogo artístico entre Miró e João Cabral

A partir de uma investigação rigorosa sobre a pintura de Miró e o poema de João Cabral, pode-se constatar a presença constante de um diálogo artístico entre ambos. Diálogo esse que faz afirmar a existência de pontos em comum quanto à ideologia, como também na composição artística de suas obras. Esses pontos ideológicos repercutem no movimento surrealista, já que ambos viam a escola surrealista como dogmática demais: o que o poeta pernambucano utilizou dessa escola foi apenas a imagem, porém a imagem construtiva. Já Miró, embora fizesse

2 Obras de João Cabral de Melo Neto, tais como *O cão sem plumas* (fragmentos), *Tecendo a Manhã*, *Catar Feijão*, *Morte e Vida Severina* (fragmentos) podem ser trabalhadas nas Séries Iniciais do Fundamental I por estimularem a imaginação da criança.

parte do grupo, também não concordava com algumas visões de seus amigos. Reconhecia neles virtudes, mas também sabia impor sua ideologia que não constituía – assim como João Cabral – de sonhos, já que o único estado de transe que conheceu, reflexo da obra "Carnaval de Arlequim" (1924-1925), realizou-se quando passava fome, mesmo assim, esse quadro apresentava traços cubistas. Ambos sentiam que suas obras eram mais dadaístas a surrealistas. Portanto, para eles, o surrealismo resume-se em algo que tem de ser construído, elaborado e, precisamente, estudado.

Outro ponto em comum refere-se à construção artística de ambos. Se, por um lado, Miró prefere à inversão para ter mais liberdade em sua construção, por outro, João Cabral prefere desconstruir e construir imagens que formarão o todo, assim como almejava Miró: todos os objetos são importantes para ele, por isso é viável que todos estejam numa mesma dimensão; dimensão essa que formará o todo (ATHAYDE, 1998).

A preocupação com a forma também foi uma preocupação de ambos. João Cabral via a forma como um ponto de partida para sua construção poética que ia se desdobrando a cada ampliação da imagem. Para Miró, a forma é espiral, sua construção é sempre para cima, como uma explosão. Quando o pintor precisava dar equilíbrio à tela, Miró fazia um traço para baixo. O que interessa para o pintor-catalão é o movimento, por isso os gestos são tão importantes para ele. Os gestos, quando transformados em traços marcantes, ganham movimento no quadro, tornam-se reais. Pode-se dizer que João Cabral também conseguia materializar o indizível por meio da tensão do signo, tensão essa que estava sempre presente em seus poemas. Assim como Miró que através do processo desconstrução/construção amplia a dimensão imagética de seus quadros, o poeta brasileiro utiliza elementos para sua poesia, dando movimento para cada objeto escolhido minuciosamente (ATHAYDE, 1998).

Dessa maneira, a pintura de Miró, assim como os poemas cabralinos, traz uma personalidade criativa oculta. No entanto, ambos desejam produzir o mesmo impacto da arte popular, pelas mesmas vias: "se todos os cântaros da bacia mediterrânea têm formas parecidas, cada uma, porém, apresenta vida própria, engendrada por um traço de cor particular, a marca de um dedo..." (MIRÓ, 1989, p.121). Desta forma, é preciso a atuação do leitor para saber reconhecer que a arte desses artistas, seria uma arte popular sem modelo, ou seja, inteiramente liberta dos cânones literários a qual cada um pertenceu cronologicamente.

CONCLUSÕES

A originalidade e a busca pela autenticidade denunciam que a luta de Miró não foi em vão. Se, por um lado, não foi compreendido por muitos, João Cabral, seu amigo que tão bem o conhecia, sofreu pelos mesmos motivos. Porém, ambos têm seu mérito e atingiram o que queriam: deixar para muitos a autenticidade, a originalidade, a construção imagética de suas obras, bem como a dimensão e a amplitude que ganham as imagens trabalhadas, enfim, conseguiram deixar sua mensagem que perpassou através dos tempos à pintura e à poesia.

Certamente, as obras que esses grandes artistas produziram impelirão o leitor a compreender e a apreender suas composições. Quando essa apreensão se tornar sólida, as pessoas reconhecerão a riqueza artística que ofereceu o poeta-pintor João Cabral de Melo Neto e o pintor-poeta Joan Miró. Assim, o leitor desautomatizará o seu olhar diante desses ilustres artistas.

Portanto, voltar-se para a análise pautada em textos científicos corrobora o quão importante é, para o professor, saber ler autores-artistas renomados, como os explicitados neste artigo. Longe de ser esgotada esta contribuição de cunho acadêmico, outras leituras e análises precisam ser feitas pelo docente a fim de que, desde as séries iniciais, ele estimule a desautomatização do olhar discente.

Em suma, é o itinerário de pesquisa que proporcionará descobertas relevantes que nutrirão o repertório docente, possibilitando-lhe a criação de situações que levem a criança ao conhecimento do mundo. Sendo assim, este ensaio traz evidências de que a abertura da criança para o sensível passa pela necessária formação artístico-cultural do professor, formação essa que norteará o olhar docente às diferentes linguagens artísticas a serem desveladas por meio de constantes análises, reflexões e inter-relações, as quais contribuirão para aprimorar sua prática docente.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, F. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1998.

CAMPOS, A. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.123-130.

CAMPOS, A. **Poesia Antipoesia Antropofagia**. São Paulo: Cortez & Morais, 1978, p. 49-55.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Português: Linguagens**. São Paulo: Atual, 2003.

ESPÍNOLA, A. Dando a Ver Cabral. **Entre Livros**. São Paulo, v. 2, n. 13, p. 36-40, maio. 2006.

LIMA, L. C. **Lira e antilira**. In: Cabral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p.247-259; 298-315.

MELO NETO, J. C. **João Cabral de Melo Neto** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MELO NETO, J. C. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

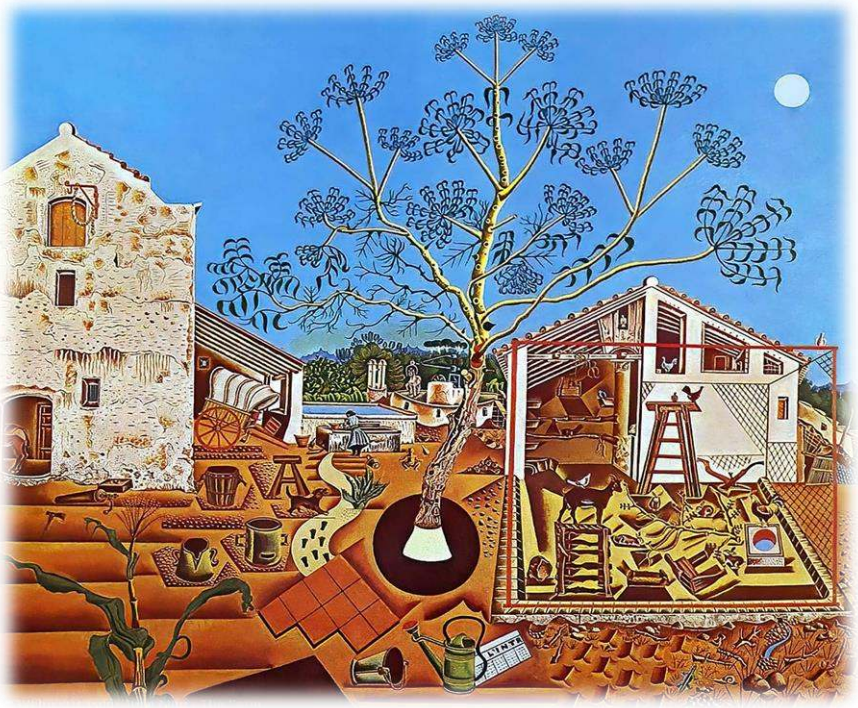
MELO NETO, J. C. **Cadernos de Literatura Brasileira.** São Paulo: M. A. S., 1998, p. 7-102.

MIRÓ, J. **A Cor dos Meus Sonhos.** Entrevistas com Georges Raillard. Tradução Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, 212 p.

PICASSO, P.; MODIGLIANI, A. C.; MIRÓ, J. **Os Grandes Artistas Modernos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 53-64.

ANEXOS

Anexo 1. “A Fazenda” (1921-1922)



Fonte: https://pt.wahooart.com/@@/8XYBWN-Joan-Miro-A-Fazenda

Na obra *A Fazenda*, os elementos se encontram distribuídos em três planos, fato que comprova, nessa época, o não abandono da terceira dimensão.

Anexo 2. “O Campo Arado” (1923-1924)



Fonte: https://pensomodafannylittmann.wordpress.com/

Em *O Campo Arado*, quadro pintado por Miró na mesma época em que eclodiu o movimento Surrealista, pode-se notar que os objetos encontram-se distribuídos num mesmo plano. O pintor-poeta catalão salienta que nessa produção colocou um olho e uma orelha: “O olho que tudo vê e a orelha que tudo ouve. É um olho geral”. (MIRÓ< 1989, p.175). Esta tela é o desenvolvimento da anterior, *A Fazenda.*

Anexo 3. “Personagens Invertidos” (1949)



Fonte: https://marcellarosa.com/2016/08/31/ta-tudo-bem-vem-ca/

Esta obra alegre pertence à primeira categoria de Miró denominada “pinturas lentas”. Esse quadro possui formas minciosamente delineadas e densa aplicação de cores primárias. O proesso de inversão revela que o pintor tinha total liberdade para produzir seus quadros.

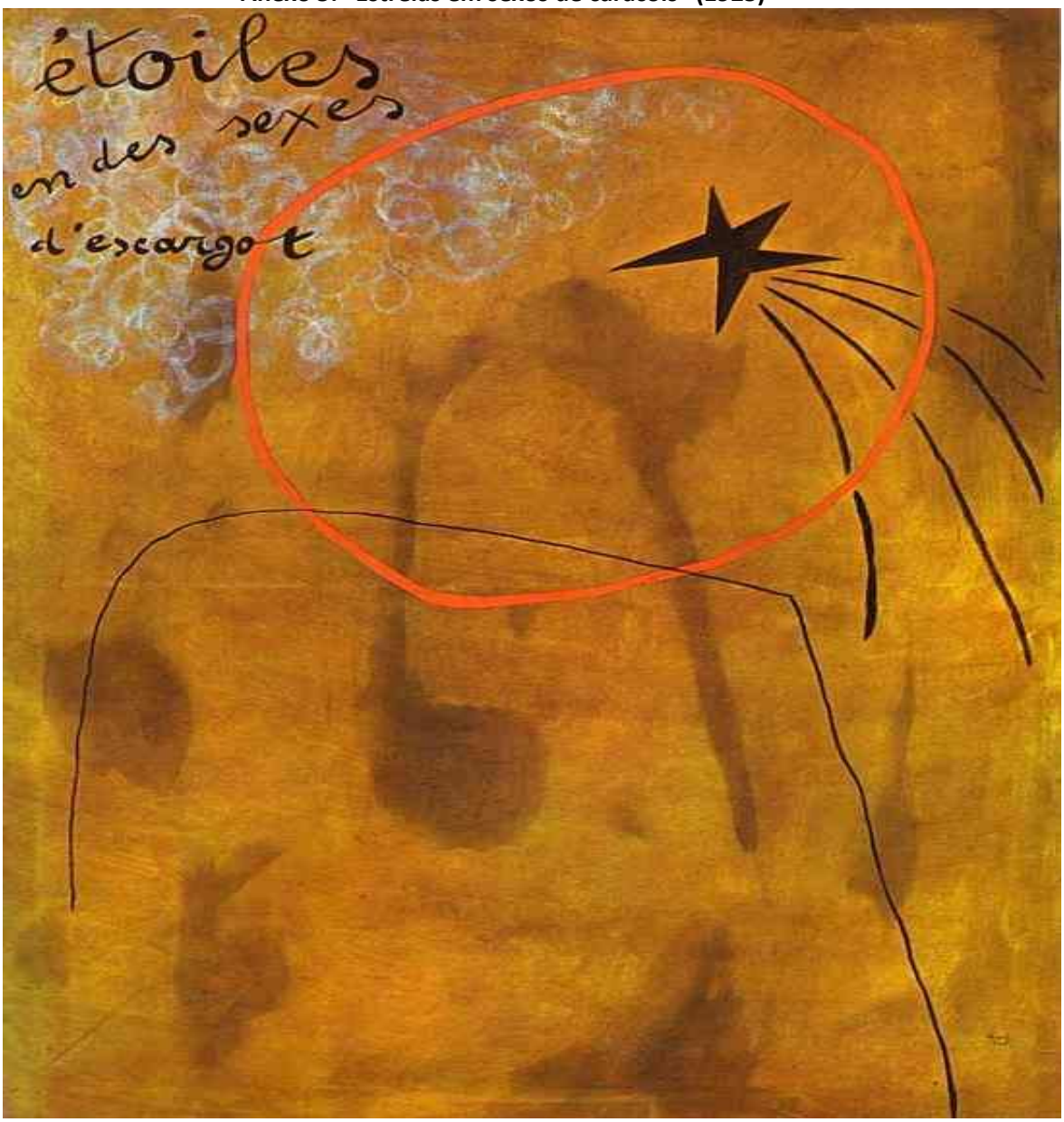
Anexo 4. “Cão que Ladra para a Lua” (1926)



Fonte: arteeartistas.com.br/biografia-de-joan-miro

Observa-se um aspecto relevante neste quadro. A escada que antes integrava um cômodo da fazenda em Montroig, gradativamente, foi se transformando num símbolo de fuga que conduzia a um céu noturno. O cachorro e a lua não obedecem aos padrões determinados pela arte renascentista. Dessa forma, Miró luta contra o estático da cor e da contemplação.

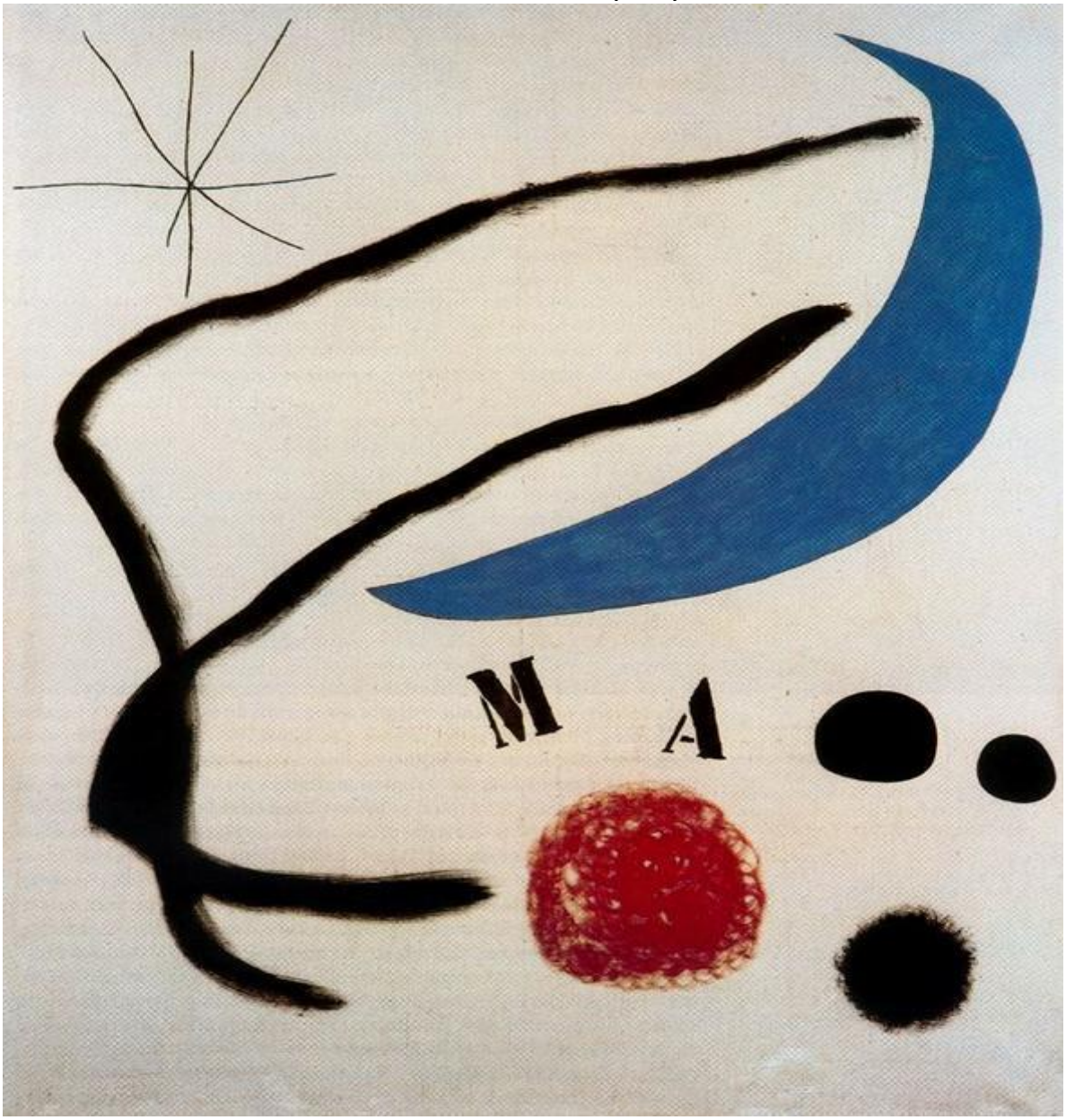
Anexo 5. “Estrelas em sexos de caracóis” (1925)



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=os+carac%C3%B3is+quadros+de+joan+mir%C3

Conforme explicitado no corpo do trabalho, este foi o primeiro quadro-poema produzido pelo pintor-poeta catalão, evidenciando sua liberdade de criação.

Anexo 6. “Poema I” (1968)



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=os+carac%C3%B3is+quadros+de+joan+mir%C3

É importante destacar que o pintor trabalha a linguagem da mesma forma que a pintura.

Anexo 7. “O Carnaval de Arlequim” (1924-1925)



Fonte: https://www.saiacomarte.com

Este quadro revela o estilo inconfundível de Joan Miró. Nele, o pintor catalão expressou as alucinações provocadas pela fome. “Chegava em casa à noite, sem ter jantado, e anotava as sensações no papel” (MIRÓ, 1991, p.67). O gosto de Miró por insetos fez com que retratasse o estilo diferente de cada um: rosto redondo, bigodes imensos e ridículos, olhar triste e nervoso – aspecto que revela uma dramaticidade da personalidade de Miró, presente em alguns momentos de tensão.