

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Murilo José Farias Dalla Costa

**SIGNIFICAÇÕES MORTUÁRIAS DA SÉRIE *LES  
CONSTELLATIONS* DE JOAN MIRÓ – O CASO DE *LE BEL  
OISEAU DÉCHIFFRANT L'INCONNU AU COUPLE  
D'AMOUREUX***

Florianópolis  
2012



Murilo José Farias Dalla Costa

**SIGNIFICAÇÕES MORTUÁRIAS DA SÉRIE *LES  
CONSTELLATIONS* DE JOAN MIRÓ:  
O CASO DE *LE BEL OISEAU DÉCHIFFRANT L'INCONNU AU  
COUPLE D'AMOUREUX***

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Literatura da Universidade Federal  
de Santa Catarina para a obtenção  
do Grau de Mestre em Literatura  
Orientador: Prof. Dr. Marcos José  
Müller-Granzotto

Florianópolis  
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Dalla Costa, Murilo José Farias

Significações Mortuárias da Série "Les Constellations"  
de Joan Miró [dissertação] : o caso de "Le bel oiseau  
déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux" / Murilo José  
Farias Dalla Costa ; orientador, Marcos José Müller-  
Granzotto - Florianópolis, SC, 2012.

169 p. ; 21 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de  
Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Constelações (Joan Miró). 3.  
Surrealismo. 4. Morte. 5. Cabala. I. Müller-Granzotto,  
Marcos José. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título

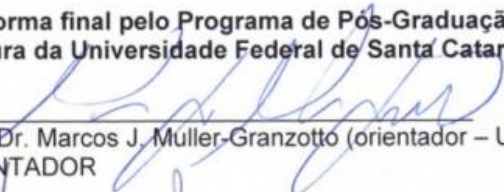
**“Significações Mortuárias da Série *Les Constellations* de Joan Miró – O caso de *Le bel oiseau déchiffrant l’inconnu au couple d’amoureux*”**

**Murilo José Farias Dalla Costa**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

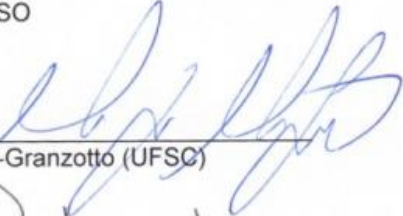
**MESTRE EM LITERATURA**

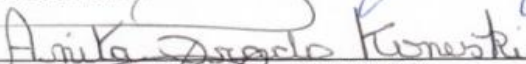
**Na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.**

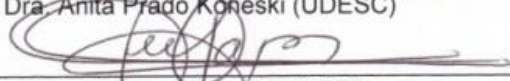
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos J. Müller-Granzotto (orientador – UFSC)  
ORIENTADOR

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Susana Scramim  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto (UFSC)  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Anita Prado Koneski (UDESC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Liliana Reales (UFSC)



Em memória de minha tia Maria  
Natália Farias.





## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram direta ou indiretamente na resolução deste trabalho, em particular à minha mãe Catarina Farias e à minha tia Maria de Lourdes Farias, pelo apoio emocional e financeiro; à minha professora de pintura e escultura Elaine Erig; à Sra. Germana Tan e aos meus colegas do Zen Sushi Restaurant de Milão; aos amigos Eleonora Pellegatta, Sandra Gaborit Vieira de Souza, Anadelta Reatti, Cinzia Espis, Zen Pauli e Lu Borges, Pfer Paolo Giacco, Roseli Barbosa da Silva e Rosimeire Barbosa da Silva, Andrea Panto, Fabio Morrone, Lorenzo Dilena, Diego Novati, Fabiano Melato, Fátima e Marcelo Lopez, Cristina Sisti e Claudia Sisti, Richard Bunkham, Graham Coombs-Hoar, Valéria Isoppo e Daniela Fany Hess; às pessoas de Montroig; à psicanalista Mariana Zelis; ao professor-orientador Marcos José Müller-Granzotto; aos professores membros da banca de avaliação Anita Prado Koneski, Carlos Eduardo Capela e Liliana Reales; aos professores ministrantes dos cursos que segui no Programa de Mestrado, Patrícia Peterle e Susana Scramin; à professora Jacqueline Wildi Lins (Udesc); aos professores Ronaldo Lima, Cláudia Borges de Faveri e Zélia Anita Viviani (Departamento de Francês — UFSC); à professora Liliane Meffre e ao professor Raúl Antelo, pelas sugestões, críticas e conselhos; às professoras Aglair Bernardo e Regina Carvalho, pela orientação ao longo de minha formação como jornalista (Curso de Comunicação Social — UFSC). Gostaria também de agradecer à CAPES pela concessão de uma bolsa que permitiu a conclusão deste projeto.



*É una sorta di sciarada di cui solo il pittore  
conosce la soluzione.*

Federico Zeri



## RESUMO

Não há estudos aprofundados sobre a série *Constelações* (1940-1941) de Joan Miró (1893-1983). O caráter hermético das imagens pode ser considerado uma das causas do silêncio crítico sobre a série de pinturas criada durante os anos iniciais da Segunda Guerra Mundial. Nesta investigação, propomos a hipótese, a partir da análise dos documentos disponíveis, de que a dispersão da série depois de sua chegada aos Estados Unidos em meados da década de 1940 prejudicou a recepção das *Constelações*. Segundo a idéia inicial de Miró, a série de pinturas executada com uma técnica experimental sobre papel deveria ter sido integralmente adquirida pelo *Museum of Modern Art* (MoMA), o que garantiria a sua exposição de maneira permanente na sede da prestigiosa instituição de Nova York. A investigação sugere que o *Guernica* de Pablo Picasso tenha sido uma das motivações secretas das *Constelações*, idealizadas por Miró como uma alternativa estética ao tratamento do tema da guerra na Arte, epitomado pelo célebre painel de Picasso. A série *Constelações*, segundo esta proposta de interpretação, poderia ser considerada tanto um testamento artístico de Miró quanto um monumento destinado a perpetuar a memória do Surrealismo depois de sua “morte”, devido à dispersão do grupo com a invasão da França pelas tropas nazistas. A família Miró tinha origens hebraicas e com razão temia por sua sorte no caso de uma vitória final dos nazistas. Esta interpretação poderia lançar novas luzes sobre a profunda aliança entre Joan Miró e André Breton no período posterior à Segunda Guerra Mundial, permitindo reavaliar o grande apoio dado por Breton às *Constelações*, com a publicação do *Prefácio* à edição das reproduções em *pochoir* da série em 1959, e a republicação do texto do ensaio em 1967 na coletânea *Signe Ascendent*, que colocou à disposição do grande público as pinturas de Miró e as prosas paralelas de Breton, até esse momento conhecidas por um restrito número de pessoas. *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, o vigésimo quadro da série, destaca-se dos demais por apresentar características peculiares à série, que permitem a identificação de temas e personagens do imaginário do artista, constituindo uma chave de acesso ao significado oculto das *Constelações* de Joan Miró e suas relações com a Cabala hebraica.

Palavras-chave: *Constelações* (Joan Miró). Surrealismo. Morte. Cabala.



## ABSTRACT

There are no detailed studies about the *Constellations* series (1940-1941) by Catalan artist Joan Miró (1893-1983). The hermetic character of the images can be considered one of the causes of the critical silence about this series of paintings, created during the early years of World War II. In this research, we propose the hypothesis, based on the analysis of the few available documents, that the dispersion of the series after its arrival to the United States in the mid-1940s hampered the appraisal of the *Constellations* by critics and public. According to the initial idea of Miró, the series of paintings, executed with an experimental technique on paper, should have been fully acquired by the *Museum of Modern Art* (MoMA), which would have ensured its permanent display at the prestigious institution in New York. The research suggests that the *Guernica* by Pablo Picasso could be considered one of the secret motivations of *Constellations*, devised by Miró as an alternative to the aesthetic treatment of the theme of war in the Arts, epitomized by the celebrated panel by Picasso. The *Constellations* series, according to our interpretation, could be considered an artistic testament of Miró and also a monument to perpetuate the memory of Surrealism after its "death", due to the dispersion of the group with the invasion of France by the Nazi troops. Miró family had Hebrew origins and he reasonably feared for his fate in an eventual final victory of the Nazis. This interpretation could shed new light on the deep alliance between Joan Miró and André Breton in the period after World War II, allowing to reevaluate the great support given to the *Constellations* by Breton, with the publication of the *Preface* to the edition of the *pochoir* reproductions of the series accompanied by the parallel prose poems of Breton in 1959, republished in 1967 in the book *Signe Ascendant*, which popularized to the general public the paintings and the poems, hitherto known only by a restricted number of people. *Le bel l'oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, the twentieth painting of the series, stands out from the others pictures of the suite by presenting peculiar features that enables the identification of themes and characters of the imagery of the artist, providing a key access to the hidden meaning of the *Constellations* of Joan Miró and its ignored relation with the Hebrew Kabbalah.

Keywords: *Constellations* (Joan Miró). Surrealism. Death. Kabbalah.





## LISTA DE FIGURAS

1. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de namorados (Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux)*, verso. 23
2. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de namorados (Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux)*, da série *Constelações*, anverso. Montroig, 23/VII/1941. Guache, aguadas de tinta óleo diluída em terebintina e carvão sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Nova York, The Museum of Modern Art (MoMA) 24

## LISTA DE FIGURAS COMPLEMENTARES (ANEXO 2)

3. Capa do livro de William Griswold, na qual é reproduzida uma foto da Galeria Pierre Matisse de Nova York. 133
4. *Affiche* da exposição do álbum reunindo as *Constelações*, editado por Pierre Matisse em 1959. 134
5. Miró em junho de 1976. 135
6. Joan Miró, *O nascer do sol (Le lever du soleil)*, da série *Constelações*. Varengeville-sur-Mer, 02/I/1940. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Coleção privada, EUA. 136
7. Joan Miró, *A estrela da manhã (l'étoile matinale)*, da série *Constelações*. Varengeville-sur-Mer, 16/III/1940. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Barcelona, Fundació Joan Miró. 137
8. Joan Miró, *A Poetisa (La Poétesse)*, da série *Constelações*. Palma de Maiorca, 31/XII/1940. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Coleção privada. 138
9. Joan Miró, *A passagem do pássaro divino (Le passage de l'oiseau divin)*, da série *Constelações*. Montroig, 12/IX/1941. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Coleção privada. 139
10. Nave da Catedral de Santa María del Mar, Palma de Maiorca, vista do teto e da roseta menor. 140

11. Nave da Catedral de Santa María del Mar, Palma de Maiorca, detalhe dos vitrais e das colunas iluminadas pelas luzes coloridas projetadas da roseta maior. 141
12. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela, 349 × 776 cm, Museu Reina Sofia, Madri 142
13. Pieter Bruegel o Velho, *Paisagem com a Queda de Ícaro (De val van icarus)*, 1558. Óleo sobre tela. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelas. 143
14. Hieronymus Bosch, *Tríptico conhecido como O Jardim das Delícias Terrenas*, 1504. Óleo sobre madeira, 220 cm × 389 cm. Museu do Prado, Madri 144
15. Joan Miró, *O Ceifador ou O camponês catalão em revolta (El Segador o El payés catalán en rebeldia)*, 1937. Perdido ou destruído. 145
16. Ilustração de *Les Dovzes clés de philosophie, de frère Basile Valentin*, Paris, 1660, p. 16 146
17. Joan Miró, *O sítio (La masía)*, 1921–22. Óleo sobre tela, 123.8 x 141.3 cm. National Gallery of Art, Washington. 147
18. Joan Miró, *A terra lavrada (La terre labourée)*, 1923–24. Óleo sobre tela, 66 x 92.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. 148
- 19 e 20. Joan Miró, *Mère Ubu*, 1973. Escultura em bronze, aprox. 3 m de altura. Biblioteca de Via Senato, Milão. 149
21. Alfred Jarry, *Véritable portrait de Monsieur Ubu*. 150
22. Giacomo Borlone de Buschis, *Dança Macabra (Danza Macabra)*, 1485. Afresco. Oratorio dei Disciplini, Clusone 151
23. Hans Hobein, o Jovem, 41ª xilogravura da série *A Dança da Morte* (publicada em livro em 1538) 152
24. *Vanitas*, decoração pavimentar da Catedral de Santa María del Mar, Palma de Maiorca. 153
25. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados (Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux)*, invertido de cabeça para baixo. 154
26. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados (Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux)*, invertido em espelho. 155
27. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados (Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux)*, refletido em espelho. 156

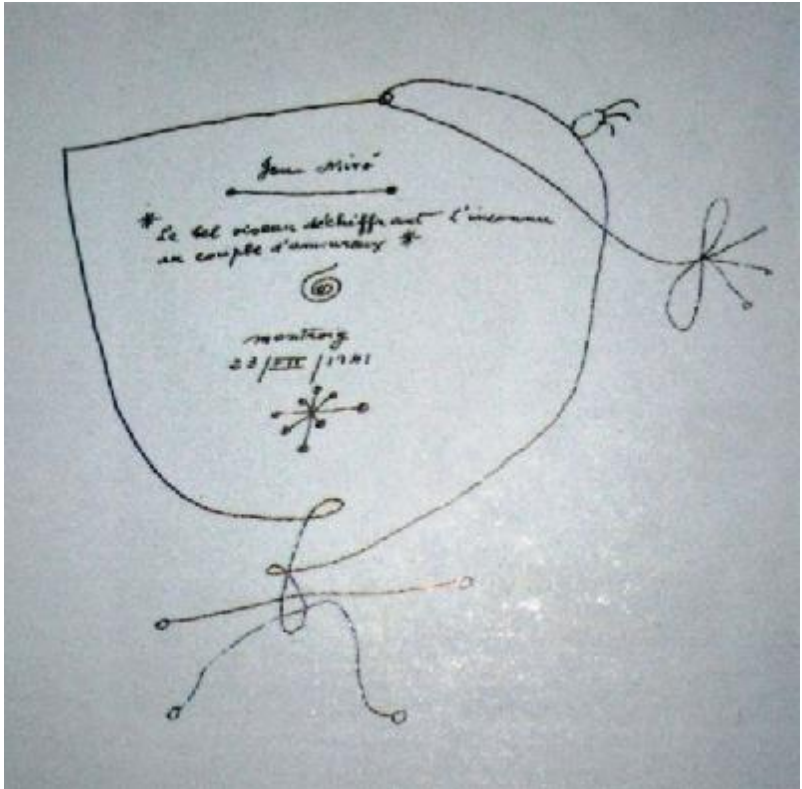
28. Edvard Munch, *O Grito (Skrik)*, 1893. Óleo sobre tela, Têmpera e Pastel sobre cartão. Galeria Nacional, Oslo. 157
29. Francisco de Goya, *Saturno devorando um filho (Saturno devorando a un hijo)*, 1819-1823. Óleo sobre reboco trasladado a tela, 146 × 83 cm, Museu do Prado, Madri. 158
30. Anônimo, *Cena da adoração da Besta e do Dragão, Beatus do Escorial* (foglio 108 verso, format 135 X 100 mm no quadro). 159
31. Mestre anônimo suevo, *Casal de apaixonados (Couple d'amoureux)*, c.1470. Óleo sobre prancha de pinheiro (anverso), 62,5 x 40 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland. 160
32. Mestre anônimo suevo, *Os amantes defuntos (Les amants trépassés)*, c.1470. Óleo sobre prancha de pinheiro (verso), 62,5 x 40 cm. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg. 161



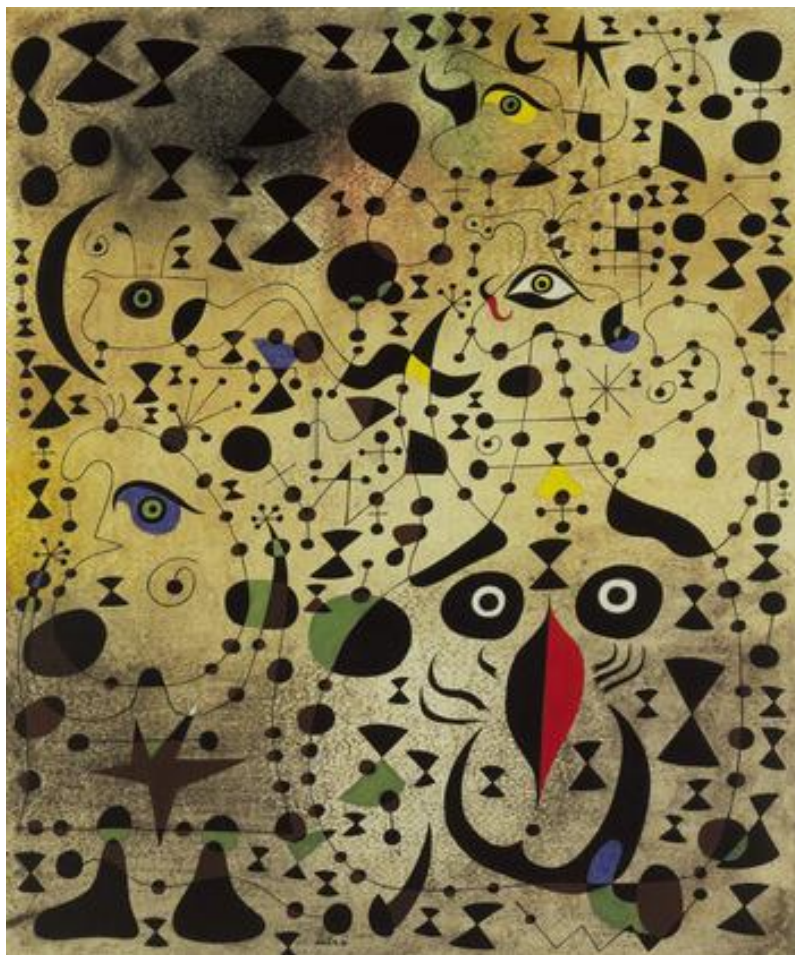
## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>25</b>
<b>BREVE HISTÓRIA DA SÉRIE <i>LES CONSTELLATIONS</i> DE JOAN MIRÓ.....</b>	<b>31</b>
<b>SIGNIFICAÇÕES MORTUÁRIAS DA SÉRIE <i>LES CONSTELLATIONS</i>. DE JOAN MIRÓ.....</b>	<b>45</b>
<b>O CASO DE <i>LE BEL OISEAU DECHIFFRANT L'INCONNU AU COUPLE D'AMOUREUX</i>.....</b>	<b>81</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO 1 — LISTA DAS OBRAS COMPONENTES DA SÉRIE <i>LES CONSTELLATIONS</i> DE JOAN MIRÓ.....</b>	<b>131</b>
<b>ANEXO 2 —FIGURAS COMPLEMENTARES.....</b>	<b>133</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>163</b>





1. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados* (*Le bel oiseau déchiffre l'inconnu au couple d'amoureux*), verso.



2. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados* (*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*), da série *Constelações*, anverso. Montroig, 23/VII/1941. Guache, aguadas de tinta óleo diluída em terebintina e carvão sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Nova York, The Museum of Modern Art (MoMA)



## INTRODUÇÃO

O projeto desta dissertação de mestrado foi concebido com o modesto objetivo de propor uma investigação preliminar — e, muito provavelmente, incipiente e imperfeita — da série de pinturas *Constelações* (1940-1941) do célebre artista catalão Joan Miró (1893-1983), um dos grandes mestres da modernidade. O interesse pela série de 22/23 pinturas sobre papel criadas durante os anos iniciais da Segunda Grande Guerra começou no ano de 2001, tendo sido motivado pelo encontro casual<sup>1</sup> com o vigésimo/vigésimo-primeiro quadro da seqüência, intitulado *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* (1941).

O autor reconhece que, tendo obtido a sua graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, a escolha do tema constituiu um desafio particularmente difícil e temerário: carecendo de uma formação anterior em Literatura, Artes Plásticas ou Filosofia, que poderiam ter-lhe equipado com referenciais e instrumentos teóricos mais adequados e aprofundados para o estudo do tema, o autor procurou compensar tal deficiência, contudo, com a intensa paixão motivada pela obra de um artista até então conhecido apenas superficialmente. A idéia de apresentar o projeto de pesquisa foi, assim, humildemente motivada pelo desejo do autor de aprofundar o relacionamento pessoal com a obra de um artista que, antes de qualquer coisa, tocou-lhe intimamente, a despeito de seu renome no panorama mundial das Artes do séc. XX.

A investigação foi iniciada ainda em 2001, começando com a busca e aquisição do material bibliográfico necessário para uma primeira aproximação com a vida e a obra de Joan Miró. Foi seguida, entre 2002 e 2004, por uma série de viagens empreendidas pelos lugares percorridos por Miró durante o período de elaboração das *Constelações*, em Paris, Varengeville-sur-Mer, Palma de Maiorca, Barcelona e Montroig. Tal périplo foi motivado pela formação anterior do autor como jornalista, que lhe imbuíu de um especial interesse pela “experienciação” das vivências das personagens de suas histórias. A série de viagens permitiu que o mesmo se sensibilizasse com o fascinante imaginário mironiano a partir dos ambientes que inspiraram a fantasia do artista e marcaram a sua experiência, tanto em seus aspectos

---

<sup>1</sup> Em 20 de agosto de 2001, dia em que o autor, recém chegado à cidade de Milão, vê a reprodução do quadro em um livro de Federico Zeri, comprado por acaso.

mais felizes quanto naqueles mais tristes, como o período da Segunda Grande Guerra.

Retornando ao Brasil, o autor iniciou estudos mais aprofundados de caráter teórico com o objetivo de aprofundar os seus escassos conhecimentos sobre o contexto histórico, cultural e artístico no qual se insere a obra de Miró. Tal preocupação motivou a sua busca de uma formação especializada na área da Literatura e das Artes com o objetivo de conhecer com mais propriedade os movimentos artísticos das Vanguardas históricas dos inícios do séc. XX, em particular do Surrealismo.

Tais esforços permitiram a finalização desta investigação em 2012, na qual, apesar dos problemas de método e de formulação, o autor espera ter conseguido dar uma colaboração válida, ainda que modesta, ao estudo da obra de Joan Miró. Nos ensaios aqui reunidos é perceptível certo ecletismo metodológico que se deve não somente aos problemas de formação já mencionados, mas também ao longo arco de tempo entre o início e a conclusão das pesquisas. A multiplicação de pontos de vista deveu-se, finalmente, à paixão suscitada pela obra de Miró, que estimulou a curiosidade do autor na busca de diferentes perspectivas a partir das quais tratar as *Constelações*. A versão final do trabalho final reúne, destarte, três ensaios que apresentam distintos percursos de exploração da série *Constelações*.

O primeiro ensaio, intitulado “*Breve História da Série Les Constellations de Joan Miró*” traça uma rápida biografia da série, a partir de documentos pessoais de Miró publicados em livros e artigos acadêmicos, além de depoimentos e entrevistas do artista. Constitui uma tentativa de contextualizar a obra historicamente, salientando as suas recorrências na biografia de Miró em um período que ultrapassa a sua criação durante os anos iniciais da Segunda Guerra Mundial, ao evidenciar a sua reaparição por ocasião da realização do álbum reunindo as pinturas de Miró e os poemas paralelos escritos por André Breton em 1959, como também a inclusão da suíte de pinturas e poemas no livro de ensaios “*Signe Ascendent*”, publicado pelo mesmo Breton em 1968 — o pequeno volume, dedicado ao tema da analogia poética, permitiu a divulgação, em uma edição popular, das *Constelações*, até então conhecidas apenas por um pequeno número de aficionados e colecionadores.

O segundo ensaio, “*Significações Mortuárias da Série Les Constellations de Joan Miró*”, parte da biografia do artista para explorar a significação pessoal da série para o seu autor. O ensaio foi suscitado

pela constatação da importância pessoal da série para Joan Miró, em particular durante os anos de velhice imediatamente anteriores à morte do artista, no qual o tema das *Constelações* reaparece de forma sutil e insistente em entrevistas e iniciativas de Miró, como a publicação do álbum “*Carnets Catalans*” em 1976. Nos dois volumes da obra, Miró reuniu fragmentos de seus cadernos pessoais que retraçam a sua trajetória artística desde a sua infância até os anos de composição das *Constelações* em 1941-1942. Neste segundo ensaio, formulamos a hipótese de que as *Constelações* poderiam ser consideradas uma espécie de testamento artístico de Miró, que temendo pela segurança de sua vida nos anos iniciais da Segunda Grande Guerra, parece ter desejado legar com as suas pinturas um testemunho pessoal de suas convicções sobre a vida e a arte às gerações futuras. Um paralelo é igualmente estabelecido entre a série *Constelações* e o painel *Guernica* de Pablo Picasso, enfatizando como as duas obras propõem maneiras diferentes e opostas de abordar o tema da guerra na Arte.

Finalmente, no terceiro ensaio, propomos uma análise do vigésimo/vigésimo-primeiro quadro da série, estudando o caso de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, única das pinturas das *Constelações* adquirida pelo *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York, conformemente à idéia original de Miró (um dos temas abordados nos ensaios anteriores que integram o presente trabalho). A investigação parte de uma perspectiva iconográfica, verificando a possibilidade de determinar o tema da pintura de maneira a mostrar como a imagem de Miró escreve uma história em particular<sup>2</sup>. O ensaio responde ao desafio de tentar elucidar uma pintura enigmática que foi considerada uma “charada sem solução” pelo grande historiador e crítico de arte italiano Federico Zeri, observação arguta que suscitou o interesse do autor pela obra mironiana.

Concluindo a investigação, esboçamos algumas rápidas considerações de ordem filosófica, inspiradas pela leitura da tese de doutoramento de Hannah Arendt sobre o conceito de amor de Santo Agostinho — em particular, do primeiro capítulo, sobre a relação entre amor e apetite —, e por fim, em anexo, apresentamos uma seleção de

---

<sup>2</sup> “*The iconographic approach to works of art primarily considers the meaning of subject matter. The term comes from two Greek words — eikon, meaning ‘image’, and graphe, meaning ‘writing’.* Iconography is thus the way in which an artist ‘writes’ the image, as well as what the image itself ‘writes’ — that is, the story it tells.” ADAMS, 2010, p. 43.

imagens que ilustram detalhes do texto ou dialogam com a pintura estudada.

Acrescentamos que a discussão esboçada na conclusão teve como objetivo discutir a significação existencial de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* enquanto reflexão sobre a relação entre o sentimento amoroso e o questionamento humano sobre o sentido da vida e da morte. A consciência da morte, com efeito, parece representar o mais fundamental fator que determina o reconhecimento, pelo próprio homem, da sua própria condição humana.

Como demonstram a arqueologia e a antropologia, os primeiros monumentos especificamente humanos são justamente os túmulos, expressando uma primeira revolta contra a finitude radical<sup>3</sup> que marca a existência humana e uma concomitante primeira esperança de sobrevivência a este fato inescapável. É, com efeito, a morte que determina a própria consciência da vida, suscitando o questionamento sobre a melhor maneira de viver e a imaginação do julgamento que aguardaria cada indivíduo ao fim de seu percurso terreno. Recordando as palavras de Edgar Morin:

Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: ela a nega como anilamento, ela a reconhece como acontecimento. Certamente, uma contradição aparece já em germe no interior desses dados primeiros da consciência. Mas essa contradição não nos teria, nesse momento, interessado, se entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no coração dessa indivisão original, não houvesse, não menos originalmente, uma zona de inquietude e de horror.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Segundo Heidegger, em *Ser e Tempo*, o homem é o único ente que tem a consciência de que o seu ser-no-mundo é marcado pela finitude. Assim, a consciência da morte é o fator que determina o sentido dado pelo homem à vida.

<sup>4</sup> “*Ainsi la même conscience nie et reconnaît la mort: Elle la nie comme anéantissement, elle la reconnaît comme événement. Certes une contradiction semble déjà en germe à l’intérieur de ces données premières de la conscience. Mais cette contradiction ne nous aurait pas pour le moment arrêtés, si entre la découverte de la mort et la croyance en l’immortalité, au cœur de cette indivision originaire, il n’y avait, non moins originairement, une zone de trouble et d’horreur.*” MORIN, 2002, p. 37.

A mesma inquietude e horror provocados pela morte — em sua face mais cruenta e apavorante durante o espetáculo trágico da guerra — teriam sido o elã a motivar Miró a compor com infindáveis cuidado e esmero as suas delicadas e fascinantes pinturas, na tentativa de lidar com a sua própria angústia íntima suscitada pela espera da morte iminente. Uma angústia que atinge cada um de nós e que constitui, talvez, o núcleo mais profundo e misterioso de nossa própria consciência.

Concluindo tais esclarecimentos, o autor mais uma vez repete a sua intenção de ter proposto, com o presente trabalho, uma modesta contribuição ao estudo da obra de Joan Miró: estes estudos breves e preliminares, apesar to tom por vezes “impressionista”, constituem mais do que tudo uma sincera e humilde homenagem pessoal à obra e à memória de um dos grandes mestres da Arte do séc. XX e de todos os tempos.



## BREVE HISTÓRIA DA SÉRIE *LES CONSTELATIONS DE JOAN MIRÓ*

No verão de 1939, Joan Miró e a esposa Pilar Juncosa decidem se retirar de Paris, levando consigo a filha de oito anos, Maria Dolors. A família transfere-se para o balneário de Varengeville-sur-Mer, situado sobre as altas falésias da *Côte d'Albâtre*, a poucos quilômetros de Dieppe, cidade portuária da costa da Normandia a 146 km de Paris. Por intermédio de amigos como o arquiteto americano emigrado Paul Nelson e o artista Georges Braque — que havia adquirido uma casa em Varengeville em 1930 —, Miró aluga a pequena propriedade de *Clos des Sansonnets*, na estrada que conduz à igreja do povoado, consagrada a São Valério. A região de Varengeville havia se tornado um ponto de encontro de aristocratas e milionários desde o século XIX, atraindo também numerosos artistas e intelectuais seduzidos pelo ambiente sofisticado dos salões animados por mecenas cultivados e excêntricos e pela paisagem única do lugar: situada sobre falésias de noventa metros de altura que se erguem diante do Canal da Mancha, Varengeville era um dos *hauts lieux* da geopoética surrealista<sup>5</sup>, espaço mágico dominado pelo sugestivo edifício conhecido como *Manoir d'Ango*, residência do armador e pirata Jean d'Ango, visconde de Dieppe. Na casa, edificada em um híbrido estilo normando-florentino por arquitetos italianos no século XVI, André Breton e Louis Aragon haviam respectivamente redigido *Nadja* e *Le Traité Du Style* em 1927.

A intensificação das hostilidades de guerra provocou a decisão de Miró, que esperava reencontrar na retirada aldeia normanda a paz e a concentração que costumava encontrar no ambiente rural de Montroig, póvoa do *Camp de Tarragona* que elegera como origem de seu universo

---

<sup>5</sup> “*Peu après la publication du premier manifeste du surréalisme, en 1924, certains des principaux adeptes du nouveau mouvement révolutionnaire prirent l’habitude de venir passer à Varengeville ou dans la région une partie de l’été. Ces séjours communs provoquaient évidemment de multiples et fécondes rencontres et visites, non seulement entre adeptes du mouvement (Benjamin Péret, Yves Tanguy, Victor Brauner, Robert Desnos, Jacques Prévert, Paul Eluard), mais avec d’autres écrivains ou artistes également attirés par la région, tels que Georges Limbour et Paul Nelson, architecte américain. Ces rencontres ont parfois favorisé la création d’œuvres majeures de l’époque : c’est ainsi qu’André Breton et Louis Aragon ont écrit en 1927, au Manoir d’Ango, le premier ‘Nadja’ et le second le ‘Traité du style’.*” LOUVET; GIVRY, 1994, p. 39.

mítico e artístico. O artista, então aos 48 anos de idade, não visitava Montroig desde a eclosão da Guerra Civil em 1936, quando se viu obrigado, como muitos compatriotas, a escolher a via do exílio na capital francesa. Miró havia estado pela primeira vez em Varengeville em 1937, a convite do casal Paul Nelson e Francine Lecœur, que havia conhecido depois de sua transferência a Paris. Os Nelson haviam reunido em sua propriedade de Varengeville um grupo de artistas, escritores e intelectuais que incluía os artistas André Derain, Alexander Calder, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Jean Arp e Henri Laurens, como também o editor Christian Zervos e os escritores Georges Duthuit, Michel Leiris e Raymond Queneau.

Miró retornaria a Varengeville no verão de 1938, para pintar grandes afrescos para a residência dos Nelson. Mas, além dos atrativos do ambiente intelectual e cosmopolita dos salões, a natureza fresca e verde fazia de Varengeville um lugar encantador: sob os céus cambiantes da Normandia, os bosques de olmos, carvalhos, teixos, espinheiros, freixos e macieiras, animados pelos ventos marítimos e pela algaravia dos insetos e pássaros compunham uma paisagem natural totalmente nova para um homem como Miró que, até a idade de 44 anos, conhecia somente o agreste panorama mediterrâneo de Montroig e de Palma de Maiorca.

Com a invasão da Polônia pelo Reich Nazista em 1º de setembro de 1939, e as subseqüentes declarações de guerra contra a Alemanha pela França e pela maioria dos países do Império Britânico e do *Commonwealth*, tem-se o início oficial do conflito. Ainda assim, o ambiente normando parece ter continuado a estimular Miró, que em Varengeville consegue dar início a novos projetos artísticos, conforme o testemunho de uma carta de 12 de janeiro de 1940, endereçada ao seu marchand Pierre Matisse, na qual relata: “Faço, no momento, pinturas muito meticulosas e creio ter atingido um grau muito elevado de poesia, fruto do modo concentrado com o qual se pode viver aqui...”<sup>\* 6</sup>.

---

\* As traduções dos textos citados no corpo do trabalho são nossas, salvo indicação expressa. Sempre que possível, acrescentamos em nota o texto original dos textos citados no corpo do trabalho, permitindo a comparação do leitor e as suas eventuais correções.

<sup>6</sup> “*Je fais maintenant des peintures très fouillées et je crois avoir atteint un très haut degré de poésie, fruit de cette vie de concentration que l'on peut vivre ici...*” MIRÓ; ROWELL, 1995, p. 177.



Trata-se da primeira menção às *Constelações*. Em fevereiro do mesmo ano, Miró volta a escrever a Matisse, descrevendo com maiores detalhes o projeto em andamento:

Trabalho agora em uma série de pinturas, de 15 a 20, a guache e a óleo, dimensões 38 x 46, que se tornou extremamente importante. Creio que seja uma das coisas mais importantes que tenha feito, e apesar das pequenas dimensões dão a impressão de grandes afrescos. Com esta série, o Sr. poderá fazer uma exposição muito, muito bela. Eu conto trabalhar nestas telas, com uma técnica muito meticulosa, por cerca de 3 meses, tendo em conta que, muito felizmente, elas me levam a conceber outras obras que preparo ao mesmo tempo. [...]

Da série de telas de 38 x 46 nas quais agora trabalho, não posso nem mesmo lhe enviar as que estão terminadas, pois preciso tê-las todas diante de mim a todo momento, para conservar a vivacidade e o estado de espírito necessário para realizar o conjunto desta etapa.<sup>7</sup>

Conforme o testemunho de sua correspondência pessoal, Miró consegue manter-se concentrado em seu trabalho, esperando que os combates não atingissem a região de Dieppe. Contudo, em 10 de maio de 1940, ocorre a esperada invasão de França, Luxemburgo, Países Baixos e Bélgica pela Alemanha, dando fim ao período conhecido como “*Drôle de Guerre*”. Unidades blindadas nazistas atravessam a região florestal das Ardenas, contornando a Linha Maginot. O assédio e o

---

<sup>7</sup> “*Je travaille maintenant à une série de peintures, de 15 à 20, à la tempera et à l’huile, dimensions 38 x 46, qui est devenue extrêmement importante. Je crois que c’est une des choses les plus importantes que j’aurai fait et quoique des petits-formats donnent l’impression de grandes fresques. Avec cette série et la précédente vous pourriez faire une très, très belle exposition. Je compte travailler à ces toiles, d’une technique très poussée, 3 mois environ, en tenant compte que, fort heureusement, elles m’emmènent concevoir d’autres œuvres que je prépare en même temps. [...]*

*De la série de toiles de 38 x 46 auxquelles je travaille maintenant, je ne peux même pas vous envoyer celles qui sont terminées, car il me faut les avoir toutes devant moi à tous les instants, pour conserver l’entrain et l’état d’esprit nécessaire pour réaliser l’ensemble de cette étape*”. MIRÓ; ROWELL, 1995, pp. 177-178.

bombardeio do porto de Dunquerque obrigam a evacuação de mais de 300 mil soldados aliados por via marítima. Assim, a estratégia militar escolhida pelo alto comando alemão fez a frente de combate aproximar-se perigosamente de Dieppe, frustrando as expectativas de Miró que, às pressas, é obrigado a abandonar o refúgio normando, partindo com a família para Rouen, de onde embarcariam em um trem lotado para Paris. Felizmente, Miró havia optado por materiais portáteis na execução das pinturas. Além da excepcional qualidade do papel<sup>8</sup>, a escolha dos meios também se deveu à crescente escassez de material nos meses que antecederam à deflagração da guerra e às dificuldades de deslocamento ocasionadas pelo aumento da tensão bélica na Europa.<sup>9</sup>

Depois de uma extenuante viagem de 24 horas, finalmente conseguem concluir o trecho de apenas 110 km de extensão, chegando à capital francesa. Nas mãos, Miró traz consigo somente o portfólio no qual conservava as dez primeiras pinturas das *Constelações*, conforme relembra em uma carta de 1969 ao amigo Roland Penrose:

Tivemos que sair de Varengeville às pressas. Os alemães haviam começado a bombardear esta tranqüila região. Com a derrota dos exércitos aliados, fugindo do bombardeio contínuo, pegamos o trem para Paris. Pilar pegou a mão de Dolores, era ainda uma menina, e eu levava debaixo do braço o bloco de papéis que continha

---

<sup>8</sup> Cit. por PENROSE, 1990, p.100.

<sup>9</sup> A prática da gravura parece ter despertado o interesse de Miró pelo uso do suporte cartáceo. O artista, com efeito, havia adquirido uma grande intimidade com as técnicas gráficas, e fora recentemente apresentado ao papel litográfico por Georges Braque, conforme as informações do sítio da *Fundació Pilar Juncosa i Joan Miró a Mallorca* sobre a obra gráfica do artista, acessada em 20 de outubro de 2011 <[http://miro.palmademallorca.es/obra\\_grafica/cbiograf1.html](http://miro.palmademallorca.es/obra_grafica/cbiograf1.html)>: “Aquí [em Varengeville], Georges Braque le hablará sobre el papel litográfico que él había conocido a través de su amiga y pintora Marie Laurencin; este tipo de papel le permitiría dibujar en cualquier lugar para después llevarlo al taller para ser impreso. Miró, debido al conflicto bélico, no tiene grandes posibilidades de ir a la imprenta de Lacourrière [em Paris]. Por ello, adquiere una gran cantidad de papel que le servirá para comenzar a elaborar la serie Barcelona que ya tiene en mente para trabajarla en los años posteriores.”

as minhas *Constelações* e folhas em branco que serviriam para completar a série<sup>10</sup>

De volta à Paris, Miró procura o amigo Josep Lluís Sert, arquiteto catalão que tinha ligações em Harvard. O plano de escapar para os Estados Unidos, contudo, acaba fracassando. Seguindo o conselho de Pilar Juncosa, Miró decide empreender o arriscado retorno à Espanha. A família une-se, assim, aos mais de dez milhões de pessoas em fuga, em uma situação de grande precariedade e desespero sintetizada na imagem de André Breton que, descrevendo aquele momento histórico, conta como “os automóveis, encapuçados com largas riscas de colchões, vagueiam à deriva por todas as estradas de França”<sup>11</sup>, à procura de refúgio fora da zona de guerra, no interior ou no sul do país.

Miró e sua família passam a primeira semana de junho em Perpignan, cidade fronteiriça que dava acesso à Espanha. Em seis de junho de 1940, ele volta a escrever a Matisse:

Nós estivemos nesta adorável cidadezinha durante vários dias. Infelizmente, o lugar em que estávamos [i.e., a Normandia] não era por nada tranquilo. Nossa viagem até agora foi cheia de ansiedades e acontecimentos imprevistos, mas aqui, estamos finalmente sãos e salvos, o que é a

---

<sup>10</sup> “*Nous avons dû quitter Varengeville à la hâte. Les Allemands s'étaient mis à pilonner cette paisible région. Avec la défaite des armées alliées, fuyant les bombardements continuels, nous avons pris le train pour Paris. Pilar a pris Dolores par la main, c'était encore une petite fille, et je portais sous le bras le carton à dessin contenant mes Constellations et des feuilles vierges destinées à compléter la série.*” Cit. por PENROSE, 1990, p. 101. O autor não fornece maiores detalhes sobre a datação das cartas citadas em seu ensaio. Indicamos, todavia, a data sugerida por TONE, 1993, p. 2. É possível consultar, igualmente, as recordações de Miró em sua entrevista de 1975 a Georges Raillard, em que o artista relata os eventos que o levariam de volta à Espanha. MIRÓ; RAILLARD, 2004, pp. 30-31.

<sup>11</sup> “*Les voitures, caparaonnées de lourdes rayures de matelas, errent à la dérive sur toutes les routes de France*”. Tanto o texto original (p. 10) quanto a tradução de Paula Mascarenhas (p. 6), citada no corpo do texto, foram retirados do catálogo da exposição *Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton, 8 de janeiro a 15 de março de 1998*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997.

coisa mais importante nestes momentos. Depois de refletir, decidi voltar para casa. Eu acho que esta é a coisa mais sensata a se fazer no momento para salvaguardar Pilar e a pequena, e para acalmar as nossas preocupadas famílias. Eu sei que isso implica sacrifícios muito grandes da minha parte, mas não posso deixar a minha pequena família ficar em meio a uma tempestade.<sup>12</sup>

Ainda em Perpignan, graças à ajuda de um cônsul espanhol anti-franquista<sup>13</sup>, Miró consegue a autorização para partir rumo à Catalunha. Depois de passar a fronteira, na cidade de Figueras, o artista decide retornar diretamente a Barcelona. Contudo, durante a passagem do trem pela estação de Girona, foi dissuadido de sua intenção por um velho amigo, o promotor de artes Joan Prats, que vem ao seu encontro para demovê-lo de seu plano de retornar à capital catalã. Prats, com efeito, temia pela segurança de Miró na chegada à cidade natal, em meio à guerra civil e ao processo de caça às bruxas desencadeado pelas forças de apoio ao general Franco.<sup>14</sup>

O artista decide, então, procurar abrigo na casa de sua irmã Dolors, que vivia no povoado de Sant Hipòlit de Voltregà, próximo a Vic, a cerca de 60 km de Barcelona. Lá, mais uma vez seguindo o

---

<sup>12</sup> “*We have been in this lovely little village for several days. Where we were was, alas, hardly tranquil. Our voyage up to now has been full of anxieties and unforeseen events, but here we are now safe and sound, which is the most important thing in these moments. Upon reflection, I’ve decided to return home. I think that this is the wisest thing to do at the moment to safeguard Pilar and the little one and to calm our worried families. I know that this entails very great sacrifices on my part but I cannot leave my little family in the midst of a tempest.*” Cit. por TONE, 1993, p. 2. A menção à preocupação de sua família se deve igualmente à situação de sua mãe, Dolors Ferrà i Oromí, viúva desde a morte do pai do artista, Miquel Miró i Adzeries, em 1926. Nascida em Palma de Maiorca em 1864, ela contava a avançada idade de 76 anos no ano de retorno do filho à Espanha.

<sup>13</sup> Conforme a entrevista concedida, em 1978, a Lluís Permanyer, na qual Miró recorda como conseguiu reentrar na Espanha. MIRÓ; ROWELL, 1995, p. 311.

<sup>14</sup> A exemplo do que ocorreria ao Presidente da Catalunha, Lluís Companys, detido em agosto de 1940 por agentes da *Gestapo* na cidade francesa de La Baule, e fuzilado pelo governo de Franco em Montjuïc, em 15 de outubro de 1940.

conselho da esposa, ele decide procurar refúgio junto aos familiares de Pilar Juncosa em Palma de Maiorca. Por motivos de segurança, viveu escondido usando o sobrenome materno Ferrà. Um possível motivo para tal decisão pode ter sido o fato de o sobrenome paterno “Miró” ter origem judia, o que lhe poderia causar ulteriores problemas com o novo governo espanhol.

Em 1º de agosto, Miró retoma o trabalho nas *Constelações*, concluindo dez novas pinturas, conforme relembra em sua carta de 1969 a Penrose:

Em Palma, continuei esta série de guaches, com rigor cada vez maior. Estava então muito deprimido. Acreditava na inevitável vitória do nazismo, e que tudo o que nós amávamos e que constituía a nossa razão de viver seria para sempre jogado no abismo.<sup>15</sup>

A forçada reclusão em Palma terminaria somente depois de um ano, quando ocorre o esperado retorno de Miró a Montroig, por volta de junho de 1941, onde concluiria as três últimas pinturas da série<sup>16</sup>, antes de optar, em 1942<sup>17</sup> pelo retorno definitivo à casa de família, situada na *Passatge del Crèdit*, uma travessa das *Ramblas*, no centro medieval de Barcelona.

A série de pinturas permaneceu guardada até o início de 1944. A correspondência do período<sup>18</sup> mostra que Miró, devido a sua posição contrária à ditadura de Franco, se opunha a realização de uma mostra dos quadros na Espanha. O artista conseguirá enviar os quadros para fora do país com o auxílio de Paulo Duarte<sup>19</sup>, intelectual brasileiro

---

<sup>15</sup> “*In Palma, I continued this series of gouaches, with greater and greater rigor. I was then very depressed. I believed in the inevitable victory of Nazism, and that everything which we loved and which constituted our reason for being was forever thrown into the abyss.*” Cit. por TONE, 1993, p. 2.

<sup>16</sup> Cf. a cronologia em DUPIN, 2004, p. 248; HAMMOND, 2001, pp. 1-3; e MIRÓ; RAILLARD, 2004, pp. 30-31.

<sup>17</sup> Cit. por PENROSE, 1990, p. 108.

<sup>18</sup> Não foi possível verificar diretamente o texto da correspondência do período, e por isso relatamos as informações do artigo de TONE, 1993, p. 3.

<sup>19</sup> Paulo Alfeu Junqueira de Monteiro Duarte (1899-1984), paulistano do Bom Retiro, foi um advogado e jornalista que participou ativamente da Revolução Constitucionalista de 1932. Como membro do Partido Democrático (PD), apoiou o golpe de estado de Getúlio Vargas em outubro de 1930. Logo, todavia,

exilado em Lisboa, que atravessa as pinturas clandestinamente pela fronteira espanhola. Em nome do artista, Duarte entra em contato com Philip L. Goodwin<sup>20</sup>, presidente do Comitê de Arquitetura do *Museum of Modern Art* (MoMA), enviando-lhe uma carta em cinco de março de 1944, na qual comunica a idéia de realizar uma grande exposição com as pinturas no prestigioso museu nova-iorquino:

Acho que tenho algo interessante para o Museu: Miró tem trabalhado muito, mas ele não mostra nem vende nada. Ainda assim, ele consentiu o envio de 22 pinturas a serem mostradas no Museu e que vou lhe enviar, possivelmente, por via diplomática. São obras completamente desconhecidas, e apenas algumas pessoas na Espanha as viram... As vinte e duas pinturas têm

---

mudaria de posição, inserindo-se na luta anti-getulista em defesa da convocação da Constituinte e das eleições. Com a derrota dos Constitucionalistas paulistas, foi enviado ao exílio na Europa, de onde retornaria somente com o final do Estado Novo em 1945 (cf. MENDES, 1994, p. 189). O intelectual mantinha relações constantes com artistas e escritores. De acordo com Aracy A. Amaral, em sua biografia da pintora Tarsila do Amaral, “Paulo Duarte, que vivera a segunda geração modernista, tinha seu apartamento à avenida São João (onde depois se instalou o Hotel Cinelândia) como ponto constante de reuniões do grupo: Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, Rocha Lima (diretor do Instituto Biológico), Tácito de Almeida, Yan de Almeida Prado, Rubens Borba de Moraes, Mino Gallo, Couto, Gomide, Rossi, Gobbis e Sérgio Milliet, entre os mais assíduos. Até 1930, foi ponto de encontro esse apartamento, que acolheu também o casal Benjamin Péret-Elsie Houston em sua estada em São Paulo. Tendo vivido em Paris de 1932 a 34, Paulo Duarte conheceu Lhote, André Breton, Picasso, Miró, Tanguy, Le Corbusier, Chagall, Yvan Goll, Salvador Dalí, além de Léger e outros. Estagiou nessa época no Musée de l’Homme e conheceu J. Cassou antes que esse se tornasse diretor do Museu de Arte Moderna de Paris” (AMARAL, 2003, p. 360, n. 15).

<sup>20</sup> O intermédio de Paulo Duarte parece ter sido fundamental para estabelecer o contato com o MoMA através de Goodwin, que chefiou a missão do museu nova-iorquino ao Brasil em 1942, dentro dos esforços da política da boavizinhança americana. Duarte é, com efeito, citado no prefácio do livro *Construção Brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942* sobre a arquitetura brasileira, no qual o arquiteto norte-americano agradece a Duarte “pelas traduções e pelas muitas e excelentes sugestões”. Cf.. GOODWIN, 1943, p. 7.

38 x 46, datadas de 21.1.40 a 12.9.41. Miró deu-me algumas instruções escritas para a exposição.<sup>21</sup>

Miró, normalmente lacônico sobre a maneira de mostrar as suas obras nas exposições organizadas por seus marchands Pierre Loeb (Paris) e Pierre Matisse (Nova York), mostrou-se extremamente cuidadoso nas instruções confiadas a Duarte que, em sua carta a Goodwin, transcreve as seguintes orientações do artista:

1. Estas pinturas devem ser apresentadas em conjunto; de maneira alguma elas poderão ser separadas umas das outras;
2. Acho que elas deveriam ser mostradas em estrita ordem cronológica, o que vai explicar a minha evolução e meu estado de espírito;
3. Elas devem ser emolduradas com vidro (placa) duplo, para que se possa ver o título;
4. Elas devem ser emolduradas de uma forma muito simples, penduradas contra um fundo branco liso e bem espaçadas.<sup>22</sup>

A planejada exposição de 1945 no *Museum of Modern Art*, contudo, não foi realizada. A instituição alegou que os custos para a expedição dos quadros desde a Europa haviam superado o orçamento inicialmente concordado. Assim, quando a série chegou ao porto de Filadélfia no final de julho de 1944, Matisse, na qualidade de

---

<sup>21</sup> “*I think I have something interesting for the Museum: Miró has worked a great deal, but he neither shows nor sells anything. Still, he has consented to send twenty-two pictures to be shown at the Museum and which I will have sent to you possibly by diplomatic means. They are works completely unknown, and only a few people in Spain have seen them.... The twenty-two pictures are 38 x 46, dated from 21.1.40 to 12.9.41. Miró has given me some written instructions for the exhibition.*” Cit. por TONE, 1993, p.3.

<sup>22</sup> “*1. These paintings must be shown together; on no account are they to be separated from each other;*  
*2. I think they should be shown in strictly chronological order, which will explain my evolution and my state of mind;*  
*3. They are to be framed with double (plate) glass, so that one can see the title;*  
*4. They are to be framed in a very simple manner, hung on a plain white background and widely spaced.*”  
Cit. por TONE, 1993, p.3.

representante oficial de Miró nos Estados Unidos, assumiu os custos financeiros do transporte. Alguns meses depois, as *Constelações* foram finalmente exibidas na *Galeria Pierre Matisse*, de nove de janeiro a três de fevereiro de 1945<sup>23</sup>.

Contrariando as instruções de Miró, a série foi mostrada apenas parcialmente, pois o conjunto de obras efetivamente exibido na exposição organizada em Nova York não superou o número de dezesseis pinturas. A decisão de exibir somente uma parte dos quadros foi tomada por Matisse, depois de consultar algumas personalidades, como James Johnson Sweeney<sup>24</sup>, André Breton e Paulo Duarte, que consideraram oportuno “evitar certas repetições aparentes que poderiam causar uma impressão errada do público”.<sup>25</sup> Contudo, o galerista prometeu a Miró que substituiria periodicamente os quadros, de maneira a exibir a totalidade das pinturas enviadas à América<sup>26</sup>.

As pinturas das *Constelações* foram consideradas as primeiras obras de arte produzidas na Europa durante a guerra por um renomado artista a serem exibidas na América. Elas obtiveram uma imediata recepção positiva por parte da imprensa nova-iorquina, exercendo uma notável ascendência no desenvolvimento do expressionismo abstrato norte-americano: mereceram elogios de críticos como Clement

---

<sup>23</sup> Fig. 3.

<sup>24</sup> James Johnson Sweeney (1900-1986) foi um colecionador, curador e escritor norte-americano, aficionado de arte moderna. De 1935 a 1946, foi curador do MoMA e, entre 1952 a 1960, assumiu o cargo de diretor do *Solomon R. Guggenheim Museum*, estando envolvido, nos últimos anos de seu mandato, na construção da nova sede do museu, projetada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright. Sua coleção, dedicada principalmente à escultura, incluía obras de Constantin Brâncuși, Alexander Archipenko, Alexander Calder, Alberto Giacometti, David Hayes, Willem de Kooning e Jackson Pollock. Cf. a biografia de Sweeney na página do Guggenheim Museum < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/library-and-archives/archive-collections/A0001/> >

Acessada em 21 de outubro de 2011.

<sup>25</sup> “[To] avoid certain apparent repetitions which might have misled the public”, conforme o excerto de uma carta de Matisse a Miró, datada de 17 de janeiro de 1945, cit. por TONE, 1993, p. 5.

<sup>26</sup> Apesar da ambigüidade do nome América, mantivemos o uso do substantivo que designa tanto o país dos Estados Unidos da América quanto o continente americano para salientar a contraposição com a Europa e a concepção das “Américas” como a terra da esperança no contexto da época da Segunda Grande Guerra.



Greenberg<sup>27</sup> e influenciaram artistas como Jackson Pollock. Os quadros da série foram então vendidos e dispersaram-se em uma série de coleções públicas e privadas<sup>28</sup>.

Tal dispersão, que dificultaria a apreciação da série completa, seria mitigada em 1959, quando Pierre Matisse financia a publicação de um álbum de luxo<sup>29</sup> reunindo a totalidade das pinturas que deveriam ter integrado a planejada exposição de 1944-1945 no MoMA. A publicação do álbum, que contou com a colaboração ativa de Miró e de Breton, foi um notável *tour de force* que reuniu os esforços de um time internacional de artesãos e especialistas na sua consecução:

Tanto Miró quanto Matisse estavam determinados em reproduzir os guaches o mais fielmente possível. Para tanto, a empresa parisiense de Daniel Jacomet et Cie – "a melhor gráfica do setor", de acordo com Matisse – foi contratada, e, o mais notável, praticamente todos os vários proprietários concordaram em permitir que suas Constelações fossem enviadas para Paris para a comparação de cores. As estampas resultantes são de qualidade tão alta que sob vidro, excluindo a pequena diferença de tamanho em relação aos originais, são praticamente indistinguíveis de seus modelos. Breton escreveu o prefácio da publicação, assim como poemas individuais, "proses parallèles", para acompanhar cada um dos 22 guaches reproduzidos.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Que seria um dos mentores da tradição crítica "abstratista" a respeito das *Constelações*, em seu ensaio de 1948 sobre Miró. A interpretação das Constelações em chave abstrata não é ingênua, correspondendo à estratégia teórica de Greenberg que propunha a valorização da pintura americana e do expressionismo abstrato, em sintonia com a política do governo norte-americano contra o comunismo soviético durante o período da Guerra-Fria.

<sup>28</sup> A destinação das pinturas pode ser consultada na lista que relaciona os quadros das *Constelações* no anexo nº 1 ao final do trabalho.

<sup>29</sup> Fig. 4.

<sup>30</sup> "Both Miró and Matisse were determined to reproduce the gouaches as faithfully as possible. To this end the Parisian firm of Daniel Jacomet et Cie – 'the best printer in this field' according to Matisse – was engaged, and, most remarkably, virtually all of the various owners agreed to allow their Constellations to be sent to Paris for color comparison. The resulting prints are of such high quality that, excluding their slight difference in size from the

Finalmente, em dezembro de 1968 é lançado *Signe Ascendent*, volume que reúne ensaios e poemas de Breton dedicados ao tema da analogia poética, que incluiu a publicação das *Constelações* de Miró-Breton. Tal inclusão permitiu a divulgação, em uma coleção popular, das pinturas da série, até então acessíveis somente a um pequeno número de pessoas.

A preocupação em reunir os quadros em um álbum cuidadosamente editado com reproduções de alta qualidade acompanhadas dos poemas de André Breton, o líder-fundador do movimento surrealista, sugere que a idealização da série tenha seguido uma lógica tradicional que as diferencia da lógica modernista. O período posterior a Manet, — que, com efeito, marca o advento da modernidade — foi caracterizado pelo dismantelamento das estruturas tradicionais de financiamento dos artistas, tal qual o mecenato de príncipes e de instituições como a Igreja. Nesse novo contexto, os artistas compunham séries dentro de uma lógica capitalista de mercado, com o objetivo de multiplicar a oferta de quadros para aumentar as possibilidades de venda. Diversamente de uma série modernista, as séries tradicionais eram concebidas a partir de uma lógica determinada por conceitos como a unidade e a permanência:

A concepção e criação de pinturas em série têm uma longa tradição. Tais séries eram geralmente encomendadas. Sua unidade era determinada a priori. O patrono assegurava, ou empenhava-se em assegurar, que as séries seriam permanentemente expostas como um conjunto de maneira a preservar a sua concepção unificada. O tradicional motivo da unidade de uma série de pinturas é o assunto; a forma tradicional de tal motivo é litúrgica, alegórica, ou cíclica, entre outras estruturas. Cada uma dessas estruturas tem uma lógica interna, fazendo com que o sentido das obras individuais em uma série fosse mutuamente reforçado. [...] Assim, a instalação das séries tradicionais é o necessário resultado visual dessa

---

*originals, they are virtually indistinguishable under glass from their models. Breton wrote the preface to the publication as well as individual poems, 'proses parallèles', to accompany each of the twenty-two gouaches reproduced."* TONE, 1993, p. 6.

concepção, e a preservação de tal unidade em uma disposição permanente é essencial para a total compreensão de suas implicações.<sup>31</sup>

Os dados disponíveis sobre as *Constelações* permitem suspeitar que Miró tenha se guiado por tal lógica tradicional na composição das pinturas. As instruções confiadas a Paulo Duarte mostram que o artista desejava manter o conjunto de 22 quadros unido. O número de quadros, por outro lado, é significativo, aludindo ao número de letras do alfabeto hebraico<sup>32</sup>. Tal referência permite suspeitar que a série *Constelações* tenha sido elaborada com o objetivo de constituir um espelho do

---

<sup>31</sup> “*The conception and creation of paintings in series has a long tradition. Such a series was usually commissioned. Its unity was determined a priori. Its patron ensured, or endeavoured to ensure, that the series would be permanently displayed in an ensemble in order to preserve the unified conception. The traditional agent of unity in a series of paintings is the subject matter; the traditional form of this agency is liturgical, narrative, allegorical, or cyclical, among other iconographic frameworks. Each of these frameworks has an internal logic, so that the meaning of the individual works in a series is mutually reinforcing. Separated from its twenty companions, an isolated scene from the life of Marie de' Medici as painted by Rubens would retain substantial interest, but would lose value both as an expression of Rubens's conceptual skill and as a contribution to an elaborate instrument of propaganda. It is clear that in this and other series the whole is greater than the sum of the parts, and that each part would suffer a diminishment if prised from the ensemble. Thus the installation of the traditional series is the necessary visual outcome of its conception, and the preservation of that unity in an enduring display is essential to a full understanding of its implications.*” KLEIN, 1998, p. 123. O mesmo autor, no entanto, não percebe que a série de Miró escapava à lógica modernista, incluindo as *Constelações* entre os exemplos de séries concebidas a partir da nova ótica capitalista de produção (p. 135). Acreditamos que, ao contrário, *Constelações* tenha sido elaborada segundo o conceito tradicional, como demonstra a intenção de Miró de providenciar a aquisição por uma única instituição que garantiria a exposição integral da seqüência.

<sup>32</sup> André Breton observa em seu prefácio às *Constelações* que o número de pinturas era um “número mágico”. Cf. a menção ao “*nombreg magique*” no texto reproduzido no catálogo da exposição *Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton, 8 de janeiro a 15 de março de 1998*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997, p. 13. O autor, com efeito, era um admirador da poesia e da filosofia características da Cabala, mencionada repetidas vezes em seus ensaios reunidos em *Signe Ascendent*, de 1968 [1999].

“cosmos” que refletiria a perfeição da criação divina, simbolizada pelas doutrinas cabalistas que dedicam uma grande atenção ao estudo da simbologia do alfabeto hebreu, estabelecendo minuciosas analogias entre as suas letras e as sagradas escrituras.<sup>33</sup>

De qualquer forma, como já vimos, contingências que escaparam à vontade de Miró impediram a concretização de seu plano original. A unidade das *Constelações* foi subestimada e a série foi mutilada, tendo sido dispersada entre diversas coleções públicas e privadas<sup>34</sup>. Somente cinquenta anos depois de sua chegada à América, o MoMA reuniria, pela primeira vez, a totalidade das pinturas das *Constelações*, apresentadas ao público em 17 de outubro de 1993, data da inauguração, em sua sede em Nova York, da grande exposição retrospectiva que celebrava o centenário de nascimento do artista e também recordava os dez anos de seu falecimento, ocorrido em 25 de dezembro de 1983.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Cf. o último ensaio sobre *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*. Sobre o simbolismo da cabala, cf. os estudos de SCHOLEM, 2009.

<sup>34</sup> Cf. a lista de obras e a sua destinação no anexo nº 1 no final do trabalho.

<sup>35</sup> Cf. a introdução do catálogo da exposição, editado por LANCHNER, 1993.

## SIGNIFICAÇÕES MORTUÁRIAS DA SÉRIE *LES CONSTELLATIONS*

Em 25 de dezembro de 1983, aos 90 anos de idade, Joan Miró falece em Palma de Maiorca.<sup>36</sup> A morte põe fim a um longo e penoso período de progressivo esgotamento físico e agravamento da saúde do artista iniciado em novembro de 1979, quando Miró sofre um primeiro ataque coronário que o obriga a permanecer de cama por três meses. A doença cardíaca é, contudo, mantida em segredo pela família do artista. Depois de sua recuperação, Miró retomaria as suas atividades e compromissos artísticos até que um episódio de trombose seguida de embolia na noite entre 22 e 23 de dezembro de 1981 precipitasse um derrame cerebral em 31 de dezembro do mesmo ano. O derrame afetaria o coração e o cérebro do artista, provocando uma grave apoplexia que o afligiria durante os seus dois últimos anos de vida. O período foi igualmente marcado pelo agravamento da catarata que levaria à cegueira quase total de Miró em meados de abril de 1982. A recuperação da visão depois de uma cirurgia em agosto do mesmo ano não impediria, entretanto, a continuação da profunda depressão causada pela inatividade do artista e pelas recentes perdas de vários amigos como Maeght em 1981, Aragon em 1982 e Sert e Buñuel em 1983.

A apoplexia obrigaria Miró a permanecer em repouso absoluto em sua residência de Palma de Maiorca durante todo o ano de 1983, até que em fins de novembro ocorre o derradeiro agravamento de seu estado de saúde que o levaria ao internamento hospitalar em 1º de dezembro. Em 23 de dezembro, dois dias antes de sua morte, Miró faz um de seus últimos pedidos, desejando ver algumas de suas obras. Os seus familiares decidem que *L'Étoile Matinale*<sup>37</sup>, a sexta pintura da série *Constellations* presenteada a sua mulher Pilar Juncosa, fosse colocada sobre a cabeceira de seu leito, “com a idéia de que tinha uma

---

<sup>36</sup> De acordo com o artigo de Baltasar, B. “*Murió Joan Miró, testigo y genio del siglo XX*”, publicado em 26 de dezembro de 1983 no jornal “*El País*”: “*El pintor Joan Miró, de 90 años de edad, falleció a las tres de la tarde de ayer en su residencia de Son Abrines, en la isla de Mallorca, rodeado de su esposa, Pilar Juncosa, y sus hijos Emilio y David y el resto de su familia. Desde hace varios días su estado era de extrema gravedad y había desembocado en un proceso de involución senil. El martes había recibido la extremaunción. (...)*”. Cit. por BOIX PONS, 2010, p. 1150.

<sup>37</sup> Fig. 7.

constelação sobre sua cabeça ao nascer em Barcelona e ao morrer em Palma”.<sup>38</sup>

O retorno das *Constelações* pouco antes do falecimento de Miró em 1983 é significativo, revelando a profunda ligação afetiva que o artista sentia em relação à série de quadros criada durante os primeiros anos da Segunda Grande Guerra. Esta, contudo, não seria a única reaparição da série nos últimos anos de vida do artista. Com efeito, em setembro de 1976, o editor Albert Skira, dando prosseguimento à coleção *Les Sentiers de la Création* (As Veredas da Criação), publica o *coffret* contendo os dois volumes dos *Carnets Catalans* (Cadernos Catalães), reunindo desenhos e textos inéditos de Joan Miró apresentados por Gaëtan Picon. Fundador e diretor da série, dedicada à publicação dos documentos pessoais de renomados artistas e escritores do século XX, Picon esclarece na introdução ao álbum dedicado a Miró que “se um livro clareia as veredas da criação, é justamente aquele que testemunha o que precede a obra, única muito frequentemente a aparecer, e da qual temos a ilusão que tenha irrompido de um único golpe”.<sup>39</sup>

Miró aceitou o convite para abrir as portas de um dos estúdios que mantinha em *Son Abrines*, a sua residência de Palma de Maiorca, durante o verão do ano de 1976. Ao lado de seu amigo íntimo e colaborador, o poeta Jacques Dupin, o artista de 82 anos<sup>40</sup> receberia Picon acompanhado pela documentarista Teri Wehn-Damisch, para mostrar os cadernos nos quais conservava esboços, anotações e recortes que impudicamente exporiam a secreta gênese de sua produção artística. A iniciativa resultou na publicação dos dois volumes, nos quais se pode acompanhar a trajetória de sua obra desde a infância até os anos de criação da série *Constelações*.

---

<sup>38</sup> “*El 23 quiso ver algunas obras suyas y le pusieron sobre el cabezal de la cama El lucero del alba (el sexto gouache de las Constelaciones lo había regalado a su esposa en 1940), con la idea de que tuviera una constelación sobre su cabeza al nacer en Barcelona y al morir en Palma.*” BOIX PONS, 2010, p. 1148, citando informações do artigo “*Miró continúa grave*”, publicado em “*ABC*” em 24 de dezembro de 1983.

<sup>39</sup> “*Si un livre éclaire les sentiers de la création, c’est bien celui-là, qui témoigne de ce qui précède l’œuvre, seule, trop souvent à apparaître, et dont nous avons l’illusion qu’elle a jailli d’un seul coup.*” MIRÓ; PICON, 1976, vol. 1, p. 7.

<sup>40</sup> Fig. 5.

Em suas anotações publicadas nos *Cadernos Catalães* evidencia-se a intenção do artista em compor com as *Constelações* um resumo de toda a sua trajetória artística, à maneira de um testamento legado à posteridade<sup>41</sup>. A própria iniciativa de abrir os seus arquivos pessoais para providenciar a publicação de seus cadernos de notas é igualmente significativa, realçando a singularidade das *Constelações* na trajetória artística de Miró ao evidenciar a significação mortuária da série enquanto testamento artístico: durante a velhice, pressentindo a proximidade da morte, o artista pareceria desejar chamar a atenção para a série que, apesar de sua notoriedade no conjunto de sua obra, havia despertado limitada repercussão entre o público e merecido escassos estudos críticos pelos especialistas.

A decisão pareceria reforçar a suspeita de que as *Constelações* tenham efetivamente sido compostas à maneira de um testamento legado por Miró à posteridade. Tal leitura é condizente com as expectativas do artista no período de composição da série durante os anos iniciais da guerra, um momento de intensa angústia que suscitou sentimentos de grande apreensão e incerteza em relação tanto ao seu futuro pessoal quanto ao futuro da humanidade e, em particular, à sobrevivência da Arte no caso de uma vitória final do totalitarismo nazista e fascista na Europa.

A consulta a outros documentos do artista parece corroborar tais suposições. Miró era um homem de temperamento tímido e reservado que costumava cultivar um resabiado silêncio a respeito de suas criações e de sua vida privada. Contudo, há muitas referências às *Constelações* em depoimentos do próprio artista, que relatou ocasionalmente as suas lembranças e reflexões sobre a série em entrevistas e em cartas endereçadas a amigos. Trata-se de um conjunto de referências que cobre um arco extremamente amplo de anos, mas que permite perceber o ponto de vista íntimo do artista que, conforme já observamos, dedicava uma grande afeição à série.

Nesses documentos, Miró relembra o clima de apreensão e de medo sentidos no período de composição da série durante os anos iniciais da Segunda Guerra Mundial e o concomitante intenso desejo de evasão suscitado pelo sangrento conflito bélico<sup>42</sup>. O artista relata que a audição da música de Bach e Mozart e a leitura das obras de Mallarmé,

---

<sup>41</sup> Cf. em particular as longas reflexões citadas abaixo, nas quais Miró registra o plano de compor uma obra em resposta ao *Guernica* de Picasso.

<sup>42</sup> Cf. acima n. 15.

Rimbaud, Teresa de Ávila e João da Cruz foram os meios que encontrou para criar um espaço íntimo de liberdade em um período particularmente sombrio de angústia e desesperança, construindo um ordenamento moral e estético capaz de mitigar a sensação de absurdo existencial suscitada pela guerra. Assim, em uma entrevista de 1948, concedida a James Johnson Sweeney, ele relembra:

Em Varengeville-sur-Mer, em 1939, começou uma nova etapa de minha obra, que se originou na música e na natureza. Foi mais ou menos nesse período que a guerra eclodiu. Eu sentia um profundo desejo de evasão. Eu me fechei em mim mesmo de propósito. A noite, a música e as estrelas começaram a desempenhar um papel maior na sugestão de meus quadros. A música sempre me havia atraído e agora, nesse período, ela começava a desempenhar o papel que a poesia havia tido no começo dos anos vinte, sobretudo Bach e Mozart, quando eu retornei a Maiorca depois da derrota da França.<sup>43</sup>

Miró prossegue a entrevista contando como a observação da natureza em Varengeville e em Palma de Maiorca — em particular o efeito mutável e fugidio dos reflexos da água do mar — estimulava a sua imaginação, sugerindo-lhe formas e efeitos plásticos. Um trabalho paciente e penoso, que era iniciado “sem uma idéia preconcebida” e que “parecia interminável”, em um processo de elaboração que “demorava ao menos um mês para cada aquarela, pois eu a retomava dia após dia para acrescentar manchas minúsculas, estrelas, camadas de aguadas, pontos de cor microscópicos, para chegar ao final a um equilíbrio

---

<sup>43</sup> “À Varengeville-sur-Mer, en 1939, commença une nouvelle étape dans mon œuvre, qui prit sa source dans la musique e dans la nature. C’est à peu près à ce moment-là que la guerre éclata. Je ressentais un profond désir d’évasion. Je me renfermais en moi-même à dessein. La nuit, la musique, et les étoiles commencèrent à jouer un rôle majeur dans la suggestion de mes tableaux. La musique m’avait toujours attiré et maintenant, à cette période-là, elle commençait à jouer un rôle que la poésie avait tenu au début des années vingt, surtout Bach et Mozart, quand je rentrai à Majorque après la défaite de France”. MIRÓ; ROWELL, 1995, p. 231.



complexo e total.”<sup>44 45</sup> Tal equilíbrio formal mencionado pelo artista foi estimulado, repetindo as observações apenas feitas, pela audição da música de Bach durante os ensaios do organista da Catedral de Palma e pela leitura dos seus poetas preferidos em seus momentos de meditação:

Como eu morava nas entradas de Palma, costumava passar horas olhando o mar. Em meu isolamento, a poesia e a música eram então, ambas para mim, da mais alta importância. Depois do almoço, todos os dias, eu ia à Catedral para ouvir o ensaio de órgão. Ficava sentado no interior gótico, sonhando e evocando formas. A luz propagava-se na escuridão pelos vitrais em uma chama laranja.<sup>46</sup> A Catedral estava sempre vazia nessas horas. A música do órgão e a luz espalhada pelos vitrais na penumbra sugeriam-me formas. Eu não vi praticamente ninguém durante aqueles meses. Mas eu me enriqueci consideravelmente durante este período de solidão. Eu lia a todo o momento: João da Cruz, Teresa de Ávila, e da poesia, Mallarmé, Rimbaud. Era uma existência ascética, unicamente o trabalho.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> “*C’était un travail fondé sur les reflets dans l’eau. Pas de manière naturaliste — ou objective — bien sûr. Mais des formes suggérées par les reflets. Mon objectif principal était de parvenir à un équilibre de composition. Ce fut un travail très long et extrêmement ardu. Je commençai sans idée préconçue. Quelques formes suggérées ici appelaient d’autres formes ailleurs pour les équilibrer. Celles-ci à leur tour en appelaient d’autres. Cela paraissait interminable. Cela prit au moins un mois pour chaque aquarelle, car je la reprenais jour après jour pour ajouter de minuscules taches, d’étoiles, de couches de lavis, des points de couleur microscopiques, pour arriver enfin de compte à un équilibre complexe et total.*” MIRÓ ; ROWELL, 1995, p.232.

<sup>45</sup> Consultar as fig. 6-9 que reproduzem quatro pinturas de diferentes períodos da série.

<sup>46</sup> Fig. 10 e 11.

<sup>47</sup> “*Comme je vivais aux abords de Palma, j’avais l’habitude de passer des heures à regarder la mer. Dans mon isolement, la poésie et la musique étaient alors, toutes les deux pour moi, de la plus haute importance. Après déjeuner chaque jour, j’allais à la cathédrale pour écouter les répétitions d’orgue. Je demeurais assis dans cet intérieur gothique, rêvant et évoquant des formes. La lumière se répandait dans l’obscurité par les vitraux en une flamme orangée.*

Ao final deste período de profunda concentração e isolamento consolida-se a mudança do processo de pesquisa e elaboração artística de Miró, sintetizados pelo próprio artista nas seguintes etapas: “[...] em primeiro lugar, a sugestão, habitualmente a partir do material; em segundo lugar, a organização destas formas; e em terceiro lugar, o enriquecimento da composição”<sup>48</sup>. Segundo Georges Ribemont-Dessaignes, a música permitiu que Miró tomasse “consciência de uma liberdade mais completa do que aquela que podia oferecer o surrealismo”<sup>49</sup>.

As declarações do artista, contudo, contribuíram para certa homogeneidade do discurso crítico relativo às *Constelações*, consideradas como um ponto de inflexão que assinala uma mudança decisiva na obra e na carreira do artista.<sup>50</sup> Tal discurso crítico insiste no

---

*La cathédrale était toujours vide à ces heures. La musique de l'orgue et la lumière filtrant par les vitaux dans la pénombre me suggéraient des formes. Je ne vis pratiquement personne durant ces mois. Mais je me suis considérablement enrichi pendant cette période de solitude. Je lisais tout le temps : Jean-de-la-Croix, Thérèse d'Avila, et de la poésie, Mallarmé, Rimbaud. C'était une existence ascétique, uniquement le travail.”* MIRÓ; ROWELL, 1995, pp. 232 e 233, para esta e as demais citações do parágrafo.

<sup>48</sup> “*Dans les diverses peintures que j'ai faites depuis mon retour de Palme à Barcelone, il y a toujours eu ces trois étapes : premièrement, la suggestion, d'habitude à partir du matériau ; deuxièmement, l'organisation de ces formes ; et troisièmement, l'enrichissement de la composition.”* MIRÓ; ROWELL, 1995, p. 233. Cf. a análise de Lourdes Cirlot sobre os processos empregados por Miró na elaboração de suas obras in CIRLOT, 1984, p. 261-275.

<sup>49</sup> “*Jusqu'alors [i.e., durante o período de criação das Constelações] les rapports entre les surréalistes et la musique avaient été à peu près nuls. Il est notoire qu'André Breton méprisait l'art musical, et qu'aucun musicien ne s'est proclamé surréaliste. C'est que probablement la musique est d'essence plus surréaliste que le surréalisme même, pris comme théorie. Probablement aussi en faisant commerce d'amitié avec la musique, Miró a-t-il pris conscience d'une liberté plus complète que celle que pouvait offrir le surréalisme.”* MIRÓ ; PRÉVERT; RIBEMONT-DESSAIGNES, 1956, p. 83.

<sup>50</sup> Cf. em particular a reflexão de Rémi Labrusse sobre as tensões características da obra de Miró. Labrusse identifica o período que corresponde à elaboração das *Constelações* como o momento em que se consolida a tendência ao desejo da “ruína” na obra do artista, em contraposição ao período precedente aos anos 40, caracterizado pelo desejo dos “fogos míticos” prometéicos. LABRUSSE, 2004, p. 181 e pp. 253-265 (para a análise concentrada sobre as *Constelações*).

caráter de “evasão” da obra, minimizando o aspecto político de tal retraimento do artista em sua subjetividade. Embora tal interpretação seja coerente com as declarações do artista e efetivamente reflita importantes características das pinturas, ela acaba reduzindo a grande complexidade das *Constelações* em uma simplificação que ignora que a reorientação em sua trajetória artística responde, por outro lado, aos impasses estéticos suscitados pelo turbulento período político da década de 30.

Uma das poucas exceções é oferecida por Alain Jouffroy. Discorrendo sobre as *Constelações* em um interessante estudo sobre a obra de Miró, Jouffroy assinala que a série foi o fruto de uma longa meditação do artista iniciada durante os anos antecedentes à eclosão da Segunda Grande Guerra. A década foi marcada pela ascensão dos regimes totalitários e a necessidade de um posicionamento político em relação a tal processo político de grande tensão e de crescente ameaça às liberdades civis levaria os artistas a um impasse entre o prosseguimento da experimentação estética vanguardista e o retorno à linguagem coletiva e ao classicismo. Miró evitaria tal saída voltando-se para si mesmo e buscando na introspecção a resposta poética aos flagelos de seu tempo, conclui Jouffroy. O autor cita *Guernica*<sup>51</sup> como exemplo de tal estética engajada que abandonou as propostas das vanguardas em prol de um retorno ao tradicionalismo e ao classicismo. A resposta de Miró produz-se ao cabo de um longo período de intensa meditação, tendo tido as características de uma revelação mística:

É em julho de 1939 que se produz o clique, por meio do chamamento concreto do tema do pássaro voando sobre a planície, que foi sem dúvida o “satori” (a revelação no sentido zen) que Miró esperava: quatro quadros com cerca de um metro por oitenta centímetros, que correspondem a notações feitas no trem, enquanto Miró olhava desfilarem pela janela do compartimento a paisagem da Normandia [Jouffroy não menciona os títulos dos quadros. Trata-se, contudo, de uma série de pinturas a óleo sobre tela com o título *Le Vol de l'oiseau sur la plaine I, II, III e IV*, cujas reproduções estão incluídas no *Catalogue Raisonné. Paintings*. Paris: Daniel Lelong

---

<sup>51</sup> Fig. 12.

Éditeur; Successió Miró, 2000, pp. 220-221]. Os pássaros observados são corvos. Nem sempre voando no sentido de marcha do trem, eles seguem traçados independentes, soberanos, majestosos, em um espaço fora do tempo. [...] Estes pássaros que voam acima de Vexin e da Normandia são sinais que Miró faz a si mesmo, como se ele dissesse: o que quer que aconteça, eu seguirei minha trajetória, nada nem ninguém me afastará, mesmo o que faz tudo desviar: a guerra. Eu estou só e sou louco, mas somente a loucura é justa: ela nos liga ao cosmos.

Miró não gostava de falar de seu país, rejeitava as questões que Duthuit lhe colocava sobre tal assunto. Sua oposição ao fascismo era total, mas Picasso, *Guernica*, as declarações antifascistas fracassadas não correspondiam à resposta — ilimitada — que procurava lhe dar. Ele havia feito os mais sinceros esforços para unir-se à linguagem coletiva, havia até retornado em 1937 ao atelier da Grande Chaumière, entre os estudantes e os pintores jovens, para desenhar nus, cujas deformações e torções provam que Miró teria podido, se ele realmente tivesse querido, engajar-se daquele lado. Mas ao prontamente se recusar a ceder à tentação regressiva, e regressando a esta espécie de “alta sociedade” do surrealismo que era Varengeville, onde mais tarde Victor Brauner deveria por sua vez se instalar, ele dava as costas à linguagem coletiva convencional, ao realismo tanto quanto aos discursos sobre a guerra. Ele aproveitou o seu isolamento para radicalizar a sua linguagem formal, aerando-la, liberando-a da espessura, do volume que ainda a tornavam pesada. A música e a contemplação das estrelas o ajudaram a fundir-se à imensidão.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> “*C’est en juillet 1939 qui s’est produit le déclic, par le rappel concret du thème de l’oiseau volant sur la plaine, qui fut sans doute le ‘satori’ (la révélation au sens zen) que Miró attendait : quatre tableaux d’un mètre sur quatre-vingts centimètres environ, qui correspondaient à des notations faites dans le train, tandis que Miró regardait défiler par la fenêtre du compartiment le paysage de la Normandie. Les oiseaux observés sont des corbeaux. Ne volant pas toujours dans le sens de marche du train, ils suivent des tracés*

O referimento ao célebre painel de Picasso é igualmente frequente nas anotações do próprio Miró e em muitos de seus depoimentos, publicados tanto nos *Cadernos Catalães* quanto nas entrevistas do mesmo período concedidas a Georges Raillard<sup>53</sup>. A repentina loquacidade do artista no final de sua vida parece, por sinal, estar profundamente relacionada à recente morte do amigo Pablo Picasso, falecido em oito de abril de 1973, aos 91 anos de idade, em seu exílio voluntário em Mougins, no sul da França

---

*indépendants, souverains, majestueux, dans un espace hors temps. Il n'est pas nécessaire de penser à Einstein et à la théorie de la relativité pour comprendre que Miró, prenant ce jour-là ses petites notes sur des bouts de papier, entre deux gares, tandis qu'on parle autour de lui de la guerre qui va ou non venir, a éprouvé une émotion — un nouveau 'choc, qui l'a éveillé a lui-même. Par vol d'oiseau interposé, il se voit survolant l'espace de sa vie, mas aussi la France, qu'il sera obligé de quitter en mai 1940, ce qu'il ne sait pas, mais qu'il peut aussi redouter en secret. De plus, en se rendant comme il le fait à Varengueville, où habitait Braque, où Breton a écrit Nadja, et Aragon le Traité du style, il sait qu'il devra revenir à Paris pour peindre ces quatre tableaux, mais ce ne sera qu'un entracte pour se lancer finalement, de nouveau à Varengueville, dans la minutieuse et délicate exploration des 'Constellations'. Ces corbeaux qui volent au-dessus du Vexin et de la Normandie sont des signes que Miró se fait à lui-même, comme s'il se disait : quoi qu'il arrive, je suivrai ma trajectoire, rien ni personne ne m'en écartera, même ce qui fait tout dévier : la guerre. Je suis seul et fou, mais seule la folie est juste : elle nous rattache au cosmos.*

*Miró n'aimait pas parler de son pays, repoussait les questions que Duthuit lui posait à ce sujet. Son opposition au fascisme était totale, mais Picasso, Guernica, les déclarations antifascistes fracassantes ne correspondaient pas à la réponse — illimitée — qu'il cherchait à lui donner. Il avait fait les efforts les plus sincères pour rejoindre le langage collectif, il était même retourné en 1937 à l'atelier de la Grande Chaumière, parmi les étudiants et les jeunes peintres, pour dessiner des nus, dont les déformations, les torsades prouvent que Miró aurait pu, s'il avait vraiment voulu, s'engager de ce côté-là. Mais refusant soudain de céder à la tentation régressive, et rejoignant cette espèce de l'hautilieu' du surréalisme qu'était Varengueville, où plus tard Victor Brauner devait s'installer à son tour, il tourna le dos au langage collectif convenu, au réalisme autant qu'aux discours sur la guerre. Il profita de son isolement pour radicaliser son vocabulaire formel, en l'aérant, en le libérant de l'épaisseur, du volume qui l'alourdissait encore. La musique et la contemplation des étoiles l'ont aidé à se fondre dans l'immensité." JOUFFROY, 1987, pp. 74-77.*

<sup>53</sup> MIRÓ; RAILLARD, 2004.

Uma profunda amizade unia os dois artistas, mas a morte de Picasso liberaria Miró do espectro de uma figura paterna, a quem dedicava sentimentos de amor e rivalidade, conforme observa o pesquisador António Boix Pons em sua tese de doutorado sobre Miró, que compara a relação de Miró com Picasso à relação de um filho “com um pai castrador”:

Assim, sua morte [de Picasso] em 1973, de certo modo também constituirá para Miró uma liberação — uma espécie de morte do pai castrador, o que ele nunca reconhecerá explicitamente. Por exemplo, um artigo de Moreno Galván em "Triunfo" (5-V-1973) ao mesmo tempo em que dá testemunho da amizade, do respeito e da admiração que Miró sempre sentiu por Picasso, e, seguindo o falecimento deste, exorta Miró a aceitar a responsabilidade de ser o maior artista vivo e de afrontar o seu papel, entende-se de ser uma consciência crítica nos anos finais do Franco: “você é a expressão máxima executor no mundo”, e destaca como característica fundamental da obra mironiana a liberdade, repetindo a palavra três vezes para que não ficassem dúvidas quanto às implicações políticas de sua admiração.<sup>54</sup>

Concordamos com a observação delicada de Boix Pons, na medida em que é possível reconhecer na biografia de Miró os traços de uma relação ambivalente unindo o jovem catalão ao seu antecessor e

---

<sup>54</sup> “*Así que su muerte en 1973 en cierto modo también constituirá para Miró una liberación — una especie de muerte del padre castrador, lo que él nunca reconocerá explícitamente. Por ejemplo, un artículo de Moreno Galván en “Triunfo” (5-V-1973) en el que da testimonio de la amistad, respeto y admiración que Miró ha sentido siempre hacia Picasso, y, tras el fallecimiento de éste, exhorta a Miró a aceptar la responsabilidad de ser el mayor artista vivo y de afrontar su papel, se entiende de conciencia crítica en los años finales del franquismo: ‘eres el albacea máximo de la expresión del mundo’ y remarca como característica fundamental de la obra mironiana la libertad, repitiendo la palabra tres veces para que no quepan dudas de la intencionalidad política de su admiración.*” BOIX PONS, 2010, p. 596 (o pesquisador faz um relato minucioso sobre a reação de Miró à morte de Picasso nas pp. 593-597 de sua tese).

padrinho nas artes. Ainda em vida, Picasso foi aclamado por público e crítica como o maior artista do século XX, legando uma obra prolífica que alia inventividade formal e virtuosismo técnico. Toda uma geração de artistas teve de se confrontar com o legado de Picasso para definir a própria personalidade artística, conquistando um espaço no concorrido mercado artístico do período modernista.<sup>55</sup> Para Miró, tal confronto foi ainda mais árduo, devido às insistentes aproximações e comparações devido à comum origem “espanhola” dos dois artistas sediados em Paris.

Era impossível evitar as simplificações de um ambiente estrangeiro que desconhecia as profundas diferenças que separavam as diferentes nacionalidades ibéricas reunidas sob a égide de Castela<sup>56</sup>. Por um lado, a península sempre esteve dividida entre as aspirações de autonomia dos países litorâneos e a ambição imperialista do planalto central capitaneado por Madri. Por outro lado, antigas tradições históricas opunham as diferentes nações litorâneas entre si.

Da capital francesa ficava difícil perceber que um mundo separava o catalão Miró do andaluz Picasso. Para os franceses, a Andaluzia estava na moda desde os tempos do Romantismo, suscitando a curiosidade e interesse de toda uma geração fascinada pelo exotismo orientalista arrebatado, exemplificado pela Carmen protagonista da novela de Merimée e da ópera de Bizet e diluindo em um clichê a fisionomia real da Espanha<sup>57</sup>.

Tal evidência no imaginário francês era um dos fatores que favoreciam o fascínio do andaluz Picasso em detrimento do catalão Miró. A instigante rivalidade refletia igualmente o aguerrido nacionalismo catalão do jovem e recém chegado artista de Barcelona: com efeito, Miró refletia em sua personalidade e seu projeto artístico as aspirações de uma capital regional em busca do reconhecimento de sua personalidade própria.

---

<sup>55</sup> Um fascinante relato das relações entre os dois artistas nos é dado no estudo de COMBALÍA, 1998.

<sup>56</sup> VILAR, 2002, p. 3-8

<sup>57</sup> O artigo de 1912 “*Escuelas de Españolismo*”, do jornalista espanhol Julio Camba, compara de maneira vivaz e irônica o modo estereotipado como os espanhóis eram vistos nas capitais francesa e inglesa no início do séc. XX. Em Paris, prevalecia a visão romantizada e pitoresca: “*Los franceses se imaginan al español como una mezcla de fraile e torero*”. Cf. CAMBA, 1969. Convém lembrar que a Catalunha tinha sido vista por Bataille e Masson, entre outros amigos próximos de Miró.

“*Noucentrismo*”, modernismo, anarquismo: desde a virada do século, a Catalunha vivia um fervilhante movimento de revalorização da própria especificidade cultural capitaneados pela rica e dinâmica burguesia industrial e pela intelectualidade de Barcelona, que almejava inserir a cidade *di per se* no panorama europeu. A capital catalã passava nesse período por uma grande renovação arquitetônica e urbanística, tendo sediado duas feiras internacionais e remodelando a própria fisionomia como centro de um modernismo mediterrâneo, sem, contudo, evitar os confrontos intestinos com a grande massa proletária de trabalhadores empobrecidos e explorados que transformariam a cidade num baluarte da esquerda e num palco de guerras civis sangrentas.<sup>58</sup>

Além da rivalidade natural entre dois artistas de gerações sucessivas, sentimentos de admiração e de grande afeto misturados à gratidão e ao peso de uma dívida pessoal tornavam as relações entre o jovem estreante Miró e o maduro e consagrado Picasso ainda mais complexas. A comum origem ibérica, com efeito, havia beneficiado Miró, despertando o interesse dos parisienses pela natural comparação entre o jovem estreante e o já afirmado Picasso que, por outro lado, havia sido o anfitrião de Miró na capital francesa, apresentando o recém chegado aos seus primeiros contatos nos círculos de artistas, colecionadores e galeristas parisienses.

Tais fatos explicam a instigante influência mútua que estimularia a criatividade dos dois artistas, no jogo de olhares cruzados perceptível nas obras de ambos ao longo de suas extensas carreiras individuais. Tal ambivalência poderia explicar o pudor de Miró, dividido entre a rivalidade e a gratidão, em endereçar críticas diretas ao colega. Com a morte de Picasso, Miró, um homem que combinava o recato introspectivo aos modos educados de grande fineza e cortesia no convívio social, pôde finalmente externar os seus sentimentos e opiniões sobre o amigo, nas quais é perceptível certo desapontamento com certos direcionamentos tomados pela obra do colega.

Reproduzidas no segundo volume da obra, há duas longas anotações remontando ao período de elaboração das *Constelações* nas quais Miró registra o projeto de realizar uma grande tela, feita “em memória de todas as guerras que vivera”. Trata-se, com efeito, de passagens muito importantes que reúnem instruções minuciosas para a

---

<sup>58</sup> Cf. os ensaios reunidos em SÁNCHEZ (org.), 1992.



execução de uma grande tela que, no entanto, nunca seria realizada. Tais passagens fazem referências diretas ao *Guernica* de Picasso<sup>59</sup>.

Conforme o texto das anotações, tal pintura deveria, seguindo as indicações do artista, ser “muito grande”, feita com um processo oposto ao de Picasso, “partindo do espírito e da *superfície branca* da tela” e combinando dois pontos de vista: de um lado a *paisagem eterna*, “com uma planta que se engendra na terra e que cresce ao lado dos campos do lavrador”, em contraposição à *parte trágica*, “com uma criança morta, um cão que ladra, e casas que queimam; no céu um *aparelho voador inventado* com um homem diabólico que envia foguetes”<sup>60</sup>. Tal tela, ainda segundo Miró, deveria ser elaborada em oposição ao “ponto de vista teatral” do *Guernica*<sup>61</sup> de Pablo Picasso:

Fazer um livro com reproduções das telas mais poéticas com *pochoirs*, gravuras e os meus poemas enriquecendo assim o livro-objeto.

Fazer uma grande tela memória das guerras que vivi, com de um lado a paisagem eterna, uma planta que se engendra na terra que cresce ao lado dos campos do lavrador. Do outro lado, em oposição, a parte trágica, com uma criança morta, um cão que ladra, e casas que queimam; no céu, uma máquina voadora inventada com um homem diabólico que lança foguetes. Que seja uma tela oposta ao ponto de vista teatral de Guernica. Somente o choque do trágico (temporalmente humano, com o lado eterno da paisagem que deve ser muito pungente e visível).

esta tela deve ser muito grande; preparada com branco de chumbo e areia, como o faz Braque. Olhar durante um longo tempo esta superfície branca para que ela me sugira imagens, sem fazer estudos preparatórios contrariamente ao que fez Picasso para Guernica. Esta obra pode ser feita depois da série Evasão-Música. Em seguida, ir em

---

<sup>59</sup> Fig. 12.

<sup>60</sup> MIRÓ; PICON, 1976, vol. 1, p. 7.

<sup>61</sup> A nota contém, em relação à célebre obra de Picasso, uma célebre denúncia aos horrores da guerra considerada uma das mais importantes pinturas do século XX, uma importante objeção que mereceria uma ulterior reflexão que, no entanto, escaparia às dimensões deste projeto, de caráter introdutório e exploratório.

direção a um realismo, paisagens e naturezas-mortas

o fato de partir desta superfície branca criará em mim imagens que eu desenharei progressivamente e que eu estudarei sobre folhas e sobre telas separadas da mesma maneira que Picasso para Guernica, para em seguida começar a desenhar sobre a tela definitiva, uma vez concluído este processo. É um processo oposto àquele de Picasso, que partia da realidade, eu partirei do espírito e da superfície branca da tela

Para esta grande tela olhar minhas obras antigas. Ver o catálogo de Matisse, de 1940. Que toda a minha obra esteja nela resumida. Trabalhar nela por anos.

Para as telas Música-Evasão, colocar anteriormente papéis brancos nas paredes, escutar música e desenhar sobre este papel as formas e os ritmos que me são sugeridos, servir-me destas formas, destes signos e destes ritmos como um ponto de partida.

Ao mesmo tempo que isto, fazer uma série de seis telas da mesma dimensão que Música-Evasão, executadas e concebidas com uma completa liberdade, e com uma grande amplitude de ritmo, sobre um fundo azul, preparando a tela com o branco de chumbo e a areia como se fosse uma parede. Grande liberdade e grande amplitude de ritmo.

Parece-me que deixei em Barcelona potes de branco artès que sobraram da preparação das grandes telas sobre fundo branco; neste caso, fazer grandes telas (que poderiam ser retiradas da série de telas brancas com areia), prepará-las com a terra de Pozzuoli, e uma vez bem secas nelas fazer grandes manchas de branco (um pouco no espírito das grandes telas brancas feitas na rua François-Mouthon) muito livres como as telas brancas. E se ainda sobrar a tinta branca, preparar ainda uma série com a tinta branca, preparar uma série de telas muito espessas, como tapeçarias, com...<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Nota do caderno *Daphnis et Chloé* (1940-1941), reproduzido nas pp. 37-39 do segundo tomo do álbum *Cahiers Catalans* :

## E novamente, em outro registro:

---

*“Faire un livre avec des reproductions des toiles les plus poétiques avec des pochoirs, des gravures et mes poèmes enrichissant ainsi le livre-objet.*

*Faire une grande toile souvenir des guerres que j’ai vécues, avec d’un côté le paysage éternel, avec une plante qui s’engendre dans la terre et qui pousse à côté des champs du laboureur. De l’autre côté, en opposition, la partie tragique, avec un enfant mort, un chien qui aboie, et des maisons qui brûlent ; dans le ciel un appareil volant inventé avec un homme diabolique qui envoie des fusées. Que ce soit une toile opposée au côté théâtral de Guernica. Seulement le choc du tragique (temporellement humain, avec le côté éternel du paysage qui doit être très poignant et visible).*

*cette toile doit être très grande ; préparée au blanc de céruse et au sable, comme le fait Braque. Regarder pendant longtemps cette surface blanche pour qu’elle me suggère des images, sans faire d’études préparatoires contrairement à ce qu’a fait Picasso pour Guernica. Cette œuvre peut être faite après la série Evasion-Musique. Ensuite, aller vers un réalisme, paysages et natures mortes le fait de partir de cette surface blanche créera en moi des images que je dessinerai au fur et à mesure et que j’étudierai sur des feuilles et sur des toiles séparées de la même façon que Picasso pour Guernica, pour ensuite commencer à dessiner sur la toile définitive, une fois ce processus accompli. C’est un processus opposé à celui de Picasso qui partait de la réalité, moi je partirai de l’esprit et de la surface blanche de la toile*

*Pour faire cette grande toile regarder mes œuvres anciennes. Voir le catalogue de Matisse, 1940. Que toute mon œuvre y soit résumée. Y travailler des années.*

*Pour les toiles Musique-Evasion, mettre auparavant sur les murs des papiers blancs, écouter de la musique et dessiner sur ce papier les formes et les rythmes qui me sont suggérés, me servir de ces formes, de ces signes et de ces rythmes comme d’un point de départ.*

*En même temps que cela, faire une série de six toiles de la même dimension que Musique-Evasion, exécutées et conçues avec une complète liberté, et une grande ampleur de rythme, sur un fond bleu, en préparant la toile avec du blanc de céruse et du sable comme si c’était un mur. Grande liberté et grande ampleur de rythme.*

*Il me semble que j’ai laissé à Barcelone des pots de blanc artès qui sont restés de la préparation des grandes toiles sur fond blanc ; dans ce cas, prendre de grandes toiles (qui pourraient être retirées de la série des toiles blanches avec sable), les préparer avec de la terre de Pouzzoles, et une fois bien sèches y faire de grandes taches de blanc (un peu dans l’esprit des grandes toiles blanches faites rue François-Mouthon) très libres comme les toiles blanches. Et s’il restait encore de la peinture blanche, préparer une série encore de la peinture blanche, préparer une série de toiles très épaisses, comme de la tapisserie, avec...”*

Fazer uma grande tela (como aquela de Pablo), mas com um espírito diferente, de evasão e em direção do lado eterno da vida. Utilizar a criança ferida que eu fiz, de um lado – ao fundo casas pela metade desabando em chamas – no primeiro plano um camponês aterrorizado, como aquele eu também fiz – sobre as ruínas da casa um galo como aquele que eu fiz – no céu um avião feito como um pássaro de forma fantasmagórica no espírito de Bruegel ou Hieronymus Bosch – do outro lado da tela um homem com uma mula ou um boi que ara a terra: lado eterno, uma planta que germina na terra e cresce – pássaros nos galhos das árvores que tocam instrumentos musicais, pensando em Marc Chagall – sulcos de terra arada – céu azul – homens monstros que saem da pássaro fantasmagórico e atiram foguetes.

preparar esta tela com o branco de chumbo e com a areia, como faz Braque.

processo para criar esta obra: permanecer em contemplação diante desta tela branca e fazer vários desenhos em folhas de papel.<sup>63</sup>

As longas e minuciosas anotações expõem o processo de reflexão artística de Miró de maneira encantadora, evidenciando o complexo

---

<sup>63</sup> Nota do chamado *Carnet Orange* (1940), reproduzido na p. 74 do segundo tomo do álbum *Carnets Catalans*:

*“Faire une grande toile (comme celle de Pablo) mais d’un esprit différent, d’évasion et vers le côté éternel de la vie. Utiliser l’enfant blessé que j’ai fait, d’un côté — au fond des maisons à moitié écroulées en flammes — au premier plan un paysan terrorisé, comme celui que j’ai fait aussi — sur les ruines de la maison un coq comme celui que j’ai fait — dans le ciel un avion fait comme un oiseau de forme fantasmagorique dans l’esprit de Bruegel ou de Jérôme Bosch — de l’autre côté de la toile un homme avec un mulet ou un bœuf qui laboure la terre ; côté éternel, une plante qui germe dans la terre et croît — des oiseaux dans les branches des arbres qui jouent d’instruments de musique, pensant à Marc Chagall — sillons de la terre labourée — ciel bleu — des hommes monstres qui sortent de l’oiseau fantasmagorique et tirent des fusées.*

*préparer cette toile avec du blanc de céruse et avec du sable, comme fait Braque.*

*processus pour créer cette œuvre : rester en contemplation devant cette toile blanche et faire divers dessins sur des feuilles de papier. ”*

tecido de referências e preocupações estéticas do autor<sup>64</sup>. Elas expõem, igualmente, um jogo fascinante e oculto, perceptível tanto nas alusões e comentários feitos a Raillard quanto na seleção dos documentos exibidos a Picon.

Tal jogo refere-se a um episódio conhecido da biografia de Miró e de Picasso: com efeito, tanto as menções quanto as anotações mantêm viva a memória de um fato notório ocorrido em 1937, ano em que, com satisfação exultante, Miró comunica a Pierre Matisse, em uma carta datada de 25 de abril<sup>65</sup>, o convite para produzir uma pintura de dimensões colossais para o Pavilhão da República Espanhola durante a Grande Feira Internacional de Paris de 1937. A grande mostra organizada nos espaços do célebre edifício desenhado pelo arquiteto catalão Josep Lluís Sert<sup>66</sup> acabaria sendo protagonizada por Picasso, com o sucesso de seu *Guernica*, em detrimento do *El Segador* ou *Le Paysan Catalan*<sup>67</sup>, mural de Miró que representava um camponês catalão em revolta.

A decepção com a recepção do público teria sido aprofundada com o derradeiro desaparecimento do painel de Miró, definitivamente extraviado depois de ser enviado para a Espanha pelo governo republicano depois do término da exposição. *Guernica*, por sua vez, pôde ser mantida a salvo. A obra foi retirada da França para uma exposição itinerante organizada pelo marchand de Picasso Paul Rosenberg, sendo finalmente enviada para o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York, que abrigaria o imenso painel por várias décadas, antes de seu retorno definitivo à Espanha em 1981, seguindo a vontade de Picasso, que deixou instruções para que o painel somente fosse enviado à Espanha depois da redemocratização do país com o fim da ditadura de Franco.

O MoMA, por sinal, foi a mesma instituição na qual, conforme documentos já mencionados, Miró tentou abrigar a totalidade da série *Constelações*. A intenção de levar a obra ao conceituado museu nova-iorquino idéia pode ter sido uma simples e ingênua coincidência, mas, tendo em mente o cuidado demonstrado pelo artsita com as suas *Constelações*, o intuito de Miró não parece gratuito, permitindo lançar

---

<sup>64</sup> Fig. 13 e fig. 14.

<sup>65</sup> MIRÓ; ROWELL, 1995, p. 168.

<sup>66</sup> Pode-se considerar este Pavilhão um dos mais importantes exemplos do uso político da arte e da notoriedade pública dos artistas nesse período histórico.

<sup>67</sup> Fig. 15.

novas hipóteses para a compreensão das possíveis significações íntimas do projeto da série de 1940-1941. A idéia de contrapor as *Constelações* ao *Guernica* poderia ter sido uma dentre as eventuais motivações do desejo de Miró para organizar e providenciar a transferência da série desde a Europa até a América. Assim, retomando os textos já citados dos *Cadernos Catalães*, Miró pretenderia com as *Constelações* legar, ao chamado “mundo livre” na América, uma obra que fosse um testamento artístico pessoal — o “resumo” de toda a sua obra artística.

Tal caráter testamentário poderia inclusive ser extrapolado, ao colorar a série com outra eventual significação mortuária, fazendo das *Constelações* um exemplo de “monumento funerário” ao Surrealismo e à Arte.<sup>68</sup> Miró, com efeito, deixou claro em entrevistas que acreditava na vitória inevitável de Hitler, imaginando que, privado de seus instrumentos de trabalho, nada lhe restaria a não ser desenhar no ar invisível com a fumaça efêmera e fugidia dos cigarros ou nas areias da praia eternamente lavadas pelas ondas do mar<sup>69</sup>. Embora seja arriscado chegar a tal conclusão a partir das declarações do artista, a significação de monumento parece ter sido um dos temas inspiradores do belo prefácio de André Breton à edição das reproduções das *Constelações* de 1959<sup>70</sup>. Tais suposições a respeito da significação da série enquanto testamento artístico e monumento funerário poderiam explicar igualmente a aliança entre Miró e Breton, que duraria até a morte do poeta francês em 1966 e culminaria na publicação do álbum de 1959 e na republicação das pinturas de Miró acompanhadas do prefácio resumido e das “prosas paralelas” de Breton na coletânea *Signe Ascendent* de 1967.

Pode-se conjecturar que, para Breton, as *Constelações* poderiam permanecer como um monumento destinado tanto a manter viva a memória do Surrealismo depois de sua “morte”, por ocasião da dispersão do núcleo parisiense ocorrida com a invasão da França em 1940, quanto como um protesto contra uma esperada vitória dos regimes totalitários de inspiração nazista e fascista. Um sentido que se desprende da leitura do prefácio de 1959. Assim, poder-se-ia compreender a profundidade das palavras de Breton, que em uma passagem do prefácio

---

<sup>68</sup> Tais considerações estão ausentes no catálogo da grande exposição comemorativa de 1993-94 sob a curadoria de Carolyn Lanchner. Consultar o capítulo dedicado às *Constelações* em LANCHNER, 1993, pp. 70-71.

<sup>69</sup> Cf. acima n. 15.

<sup>70</sup> Fig. 4.

afirma que “a palavra ‘constelações’ escolhida por Miró é aquela que melhor sintetiza a idéia de passagem e de transmissão a todo o custo, tão ajustada à natureza como ao mito”, sugerindo que a série, um exemplo de obra de arte de “pura criação e liberdade”, pudesse ser considerada um “monumento” que perpetuaria tais valores para as gerações futuras.

O belo prefácio escrito por André Breton como apresentação à edição fac-símile das reproduções da série de 1959 sugere tais significações. Para Jacques Dupin, o ensaio de Breton “vai direto ao ponto”<sup>71</sup>. Descrevendo as pinturas em suas características materiais e técnicas e apontando para as suas características em comum, Breton define as *Constelações* como “uma série no sentido mais privilegiado da expressão”:

Cada uma participa e distingue-se das restantes da mesma forma que os corpos da série aromática ou cíclica da química; consideradas tanto na sua progressão como na sua totalidade, cada uma delas adquire também a precisão e o valor de cada componente de uma série matemática; finalmente, a sensação que nos proporcionam como se de uma seqüência ininterrupta ou de uma paciência exemplar se tratasse, toma aqui a acepção que a palavra série tem nos jogos de destreza, de sorte e de azar.<sup>72</sup>

O admirável texto do poeta recorda como Miró iniciara a série em Varengeville, lugar onde treze anos antes, no sugestivo ambiente do *Manoir d'Ango*, o mesmo Breton junto a Louis Aragon escreveram respectivamente *Nadja* e *Le Traité Du Style*, “duas obras que vieram a

---

<sup>71</sup> DUPIN, 2004, p. 248.

<sup>72</sup> “[...] une série au sens le plus privilégié du terme. [...] Elles participent et diffèrent l'une de l'autre à la façon des corps de la série aromatique ou cyclique de la chimie ; considérées à la fois dans leur progression et leur totalité, chacune d'elles y prend aussi la nécessité et la valeur de chaque composante de la série mathématique ; enfin, le sentiment d'une réussite ininterrompue, exemplaire, qu'elles nous procurent garde ici, au mot série, l'acception qu'il prend dans les jeux d'adresse et de hasard.” A tradução deste e dos seguintes excertos do texto de Breton é de Paula Mascarenhas, cf. o catálogo da exposição *Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton, 8 de janeiro a 15 de março de 1998*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997, p. 10.

marcar a clarificação e a afirmação do ‘tom’ surrealista’. Atmosfera de insólita suspensão logo desfeita pelo despertar de “Maio-Junho de 1940”, momento que desencadeia o teatro de guerra. Continua o poeta:

Virá o momento em que Hitler irá tentar um passo de dança na floresta de Compiègne. Gesto estranho, aberrante, como todos aqueles que, de tempos a tempos surgem representados na franja simbólica da história, por uma torção da cauda da besta do Apocalipse.

A arte, primeiro de uma forma latente, depois de um modo manifestamente expreso, nunca antes se sentira tão ameaçada em seu princípio fundamental. De nada lhe serviria afrontar o interdito e a repressão que atrás de si não deixaram sobreviventes. Enquanto lhe foi permitido, a arte continuou a debruçar-se sob o seu próprio enigma, tentando em desespero de causa reaver a sua essência: o que virá consagrar o fogo quando tudo indica que o azeite da candeia vai faltar?<sup>73</sup>

Texto de tocante beleza que saúda as *Constelações* como um ato de singular coragem, ao proclamar os direitos da arte de pura fantasia e

---

<sup>73</sup> “*Vient l’heure où Hitler esquissera un pas de danse dans la forêt de Compiègne. Geste étrange, aberrant, tel qu’il s’inscrit de loin en loin sur la frange symbolique de l’histoire, comme par une torsion de queue de la Bête de l’Apocalypse.*” Cf. o catálogo da exposição *Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton*, 8 de janeiro a 15 de março de 1998. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997, p. 10. A menção à besta do Apocalipse é curiosa, pois parece se inspirar em figuras do quadro *Le bel oiseau déchiffrant l’inconnu au couple d’amoureux*. Cf. abaixo o ensaio sobre o quadro, p. 116.

Com relação à menção da bizarra dança de Hitler durante a assinatura do armistício em Compiègne, acrescentamos que tal fato, contudo, jamais ocorreu. Tratou-se de uma montagem feita por John Grierson, diretor do Departamento Canadense de Informação e Propaganda, que utilizou um trecho do filme original que mostra Hitler levantando a perna enquanto caminha para trás. Grierson se deu conta de que poderia repetir os fotogramas em “loop” para criar um novo filme no qual Hitler aparentemente dançaria com júbilo depois da assinatura do armistício. A falsa cena ficou famosa e contribuiu na propaganda anti-nazista.



descoberta frente ao avanço da repressão e da ditadura fascista que se espalhava pela Europa. O apego desesperado à beleza aparece como a única esperança de uma geração como aquela dos surrealistas, que haviam sonhado com a possibilidade de uma revolução em nome da experiência gratuita vivida enquanto desejo, acaso ou sonho. Assim, prossegue Breton, “estas imagens sensíveis, às quais estamos fortemente ligados e cujos clarões vão espantar a tormentosa ventania e a noite escura, são as nossas constelações”, para no prosseguimento fazer o apaixonado elogio à ousadia e firmeza de Miró:

Não, a condição da arte (de grande aventura e de descoberta, nunca foi tão precária na Europa como nesse Verão de 1940, quando os dias pareciam estar contados. As perseguições dirigidas contra a condição da arte nos territórios do Leste alguns anos antes, e que quase a conseguiram destruir, acabavam de romper as fronteiras que se lhe opunham. Sabe-se que a destruição de tal arte, produto e fonte geradora de liberdade, ocupa um lugar fundamental nas preocupações do invasor e não se duvide que o Estado paternalista saído da derrota militar agirá da mesma forma. Será que desta vez não voltaremos a assistir, como aconteceu na guerra anterior sob uma pressão muito menor, à deserção dos maiores (abandono das posições vanguardistas, refúgio no alinhamento, vide “neo-classicismo”, etc.)? Digamos desde já que neste campo, para honra de uma nova geração de artistas, Joan Miró nos oferece um dos mais brilhantes exemplos de carácter.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> “*Ces figures sensibles, reliées très haut à nous et dont l'éclat soudain va conjurer le vent déchirant et la nuit noire, ce sont nos propres constellations. Non, la condition de l'art (de grande aventure et de découverte) n'a jamais été si précaire qu'en Europe, durant cet été de 1940 où ses jours peuvent paraître comptés. Les persécutions qui, des années plus tôt, se sont abbattues sur lui dans les territoires de l'Est où elles ont pratiquement réussi à l'anéantir viennent de rompre la digue qui leur était opposée. On sait que la destruction d'un tel art, produit et générateur de liberté, tient grand-place dans les préoccupations de l'invasisseur et l'on peut douter que l'État paternaliste issu de la défaite militaire soit prêt à lui emboîter le pas. A tout le moins ne va-t-on pas assister, comme sous une bien moindre pression lors de la précédente guerre, à la*

Palavras graves e emocionadas que celebram “[...] o estado de graça que Miró atingiu, mesmo sob o assalto da maior inquietude, e no qual se manteve sem a menor vacilação”, compondo com grande delicadeza “[...] essas soberbas pranchas, electivamente chamadas a servir de represas, das quais se desprendem num mesmo salto o amor e a liberdade.”<sup>75</sup>

As *Constelações* selariam uma aliança entre Breton e Miró que duraria até a morte do poeta em 1966. Octavio Paz<sup>76</sup>, em um texto de 1984 em homenagem ao falecimento de Miró ocorrido no ano anterior, relembra o almoço, em uma tarde de sábado de 1958, no qual Breton fez a primeira leitura apresentando os poemas escritos em celebração às *Constelações*.<sup>77</sup> Convidado de Elisa Breton, Paz pode testemunhar esta ocasião muito especial, organizada como um encontro familiar no estúdio-apartamento de rue Fontaine, 42. No horário marcado, Paz uniu-se ao grupo íntimo formado pelos convidados de honra Miró e Pilar

---

*defection des plus grand (abandon de leurs positions avancées, refuge dans l’alignement, voire ‘néo-classicisme’, etc.) ? A la gloire d’une nouvelle génération d’artistes, hâtons-nous de dire qu’il n’en sera rien et qu’à cet égard Joan Miró nous offre un des plus éclatants exemples de caractère.” Cf. o catálogo da exposição Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton, 8 de janeiro a 15 de março de 1998. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997, p. 11.*

<sup>75</sup> “La culmination de ces qualités, dont nous est garante la résonance inépuisable qu’elles trouvent en nous, témoigne assez de l’état de grâce qu’au plus fort de l’alarme Miró a pu atteindre et dans lequel, sans la moindre défaillance, il s’est maintenu. [...] Une très grande fortune du sort voulu que les CONSTELLATIONS de Miró fussent, peu après le débarquement allié, le premier message d’ordre artistique à parvenir d’Europe en Amérique depuis le début de la guerre. [...] Avec d’extrêmes égards, Pierre Matisse, désigné pour leur réception, découvrirait une à une à ses amis, puis toutes ensemble à New York, ces superbes planches, électivement appelées à faire vanes, d’où s’élançent du même bond l’amour et la liberté.” Cf. o catálogo da exposição Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton, 8 de janeiro a 15 de março de 1998. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997, p. 13.

<sup>76</sup> Curiosamente, depois de Paulo Duarte, notamos a presença de mais um intelectual latino-americano envolvido, enquanto testemunha, com a história das *Constelações*.

<sup>77</sup> Que seriam publicados, relembramos, no ano seguinte a sua apresentação íntima relatada por Octavio Paz.

Juncosa, juntamente aos anfitriões André e Elisa Breton, juntamente com a filha do casal, a jovem Aube, acompanhada de um amigo pintor, cujo nome o poeta e diplomata mexicano não chega a citar em seu texto:

Sentamos em semicírculo. Breton tirou uns papéis de sua mesa e com aquele ar ao mesmo tempo simples e cerimonioso que era um dos seus encantos, disse que ia nos ler uns poemas em prosa. Tinham sido escritos para *ilustrar* – foi a palavra que empregou – a série de guaches de Miró intitulada *Constelações*. A voz de Breton era profunda e rítmica; lia devagar e com leves modulações litúrgicas. Ao ouvir aqueles textos breves e densos, recordei suas primeiras tentativas poéticas, nos começos da chamada “escritura automática”: o mesmo amor pela imagem inesperada e pela frase talvez demasiado redonda e polida, a mesma mistura de cálculo e arbítrio. Liberdade e preciosismo. Menos velozes e violentos que os de sua juventude, aqueles poemas pareciam lentas espirais resolvidas em cristalizações que desapareciam apenas pronunciadas. Algo mais próximo de Chirico que de Miró. As constelações de Miró são cachos de frutas celestes e marinhas; as de Breton, construções de ecos e de reflexos. Miró ouvia a leitura com seu ar de menino assombrado. No fim, balbuciou algumas palavras de agradecimento. Pilar não abriu a boca. Que pensariam realmente? Os poemas de *Constelações* foram, se não me engano, os últimos que Breton escreveu.<sup>78</sup>

Tal afinidade entre o artista e o poeta pode, por outro lado, ter sido reforçada por uma mesma rejeição ao resultado estético e político do *Guernica*. Tal reprovação de ambos à obra de Picasso poderia ter sido um dos elementos que contribuíram para o apoio que Breton daria nos anos seguintes ao projeto de Miró. Um documento de arquivo do historiador de arte americano Meyer Schapiro parece corroborar tal suposição. Nessa nota, Schapiro relata o seu encontro com Breton em Nova York, em junho de 1941, por intermédio de um amigo em comum,

---

<sup>78</sup> PAZ, 1991, p. 222.

o artista Gordon Onslow-Ford. Uma curiosa discussão ocorreu durante a reunião, tendo como tema o painel de Pablo Picasso:

Por sugestão de Gordon, eu expus a Breton minhas idéias sobre o Cubismo, que B. recebeu calorosamente sem oferecer qualquer crítica, e falamos também sobre o trabalho posterior de Picasso, Guernica, especialmente. Tanto B. quanto Gordon achavam que era "raté" como uma pintura; B. tinha visto o processo e descreveu as lutas terríveis que Picasso tinha atravessado para fazê-lo. Quando falei nisso como o resultado das pinturas sádicas de 1933-1936 e das tendências de mutilação e destruição desde 1925, com muitos elementos dessas obras mais antigas, e também como uma emulação de grandiosas imagens de confronto e vingança em Paris, citando o O Chant de Départ e a Justiça de Prud'hon, ele me perguntou o que eu pensava sobre o bombardeamento de Guernica, se eu o considerava algo de bom. Eu não encontrei absolutamente nada de bom nele, e distingui o horror da destruição de Guernica do horror da pintura de Guernica. Em resposta a isto, Breton não disse nada.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> “At Gordon suggestion I exposed to Breton my ideas about Cubism, which B. received warmly without offering any criticism, and we talked also about Picasso’s later work, especially the Guernica. Both B and Gordon thought it was “raté” as a painting; B. had seen it in process and described the terrible struggles Picasso had gone through in making it. When I spoke of it as a completion of the sadistic paintings of 1933-36 and of the tendencies of mutilation and destruction since 1925, with many elements from these older works, and also as an emulation of grandiose images of struggle and vengeance in Paris, citing *The Chant de Départ* and Prud’hon’s *Justice*, he asked me what I thought of the bombing of Guernica, whether I considered it something good. I found nothing at all good in it, and distinguished the horror of the destruction of Guernica from the horror of the painting of Guernica. To this Breton said nothing.” O documento está publicado na página *Borrowing privileges: Leon Trotsky, André Breton, and Meyer Schapiro’s books*, acessado em 21 de outubro de 2011, disponível em <https://blogs.cul.columbia.edu/schapiro/2010/04/06/borrowing-privileges/>.

Breton usa uma típica estratégia surrealista para interromper o discurso empolado de Schapiro, com uma afirmação ambígua que desmonta as considerações estéticas do historiador de arte. Uma ironia fina que zomba do discurso de Schapiro, um conhecido marxista que, no entanto, parece esquecer o real sofrimento humano da população bombardeada na cidade basca ao avaliar a obra de Picasso com referências puramente estéticas. A intervenção de Breton parece justamente apontar para os limites da arte engajada politicamente, deixando claro que o poeta não apreciava o *Guernica*, considerado um quadro “*raté*”, um termo intraduzível com as acepções de fiasco, falhado, derrotado, pobre, medíocre, mal sucedido, falha, insucesso e malogro.

A relação entre as duas obras, contudo, permaneceu ignorada por público e crítica.<sup>80</sup> O desapontamento de Miró, que em meados da década de 1970 pressentia a aproximação da morte sem tido a satisfação de ver as *Constelações* reconhecidas pelo público, poderia ter sido uma das motivações para da publicação dos *Cadernos Catalães* e das entrevistas, concedidas a Raillard durante a última década de vida do artista, nas quais Miró faz repetidas alusões a Picasso e a sua obra? Tais fatos poderiam indicar um desejo secreto que movia Miró a tentar um último recurso, contrariando a sua natureza reservada e procurando lançar indícios que chamassem a atenção do público às suas *Constelações*?<sup>81</sup>

Tais questões são fascinantes, podendo alimentar o enredo de um romance biográfico. Contudo, retornando ao questionamento sobre as relações entre a Arte e a crítica social e política, é arriscado tratar de um tema tão delicado como a guerra sem cair em paradoxos de ordem moral como a questão da vaidade do autor e a eficácia das declarações políticas.<sup>82</sup> Como interpretar o sofrimento do outro sem que tais protestos possam ser interpretados como atitudes meramente teatrais, como observou Miró sobre o *Guernica*? Como avançar uma reflexão sobre a dor e a morte em uma época de crítica e suspeita como aquela inaugurada pelo pensamento de Nietzsche e pelo advento das vanguardas artísticas de inícios do séc. XX? A situação política tensa de 1937 exigia o engajamento e a denúncia, mas, paralelamente, o

---

<sup>80</sup> Com a única exceção, já apontada, da leitura de JOUFFROY, 1987.

<sup>81</sup> Trata-se, obviamente, de suspeitas que somente uma investigação mais aprofundada nos arquivos pessoais de Miró poderia eventualmente comprovar.

<sup>82</sup> O que nos faz recordar as observações já citadas de JOUFFROY, 1987.

ceticismo quanto a questões de ordem tanto formal quanto ética, que explicam a relação ambivalente da modernidade em relação à recordação celebrante ou criticante do passado, influi na concepção e recepção de obras de arte como o “monumento”.

O período dos anos 30 foi marcado um interesse inaudito pelo processo mítico. O mito era considerado uma de maneira a atingir as massas, através da sugestão em camadas inconscientes dos processos mentais e de formação da subjetividade, da identidade, dos projetos existenciais. A reescritura da mitologia e/ou a criação de novos mitos era almejada como um meio capaz de guiar as multidões na direção de uma particular utopia. Tal pareceu ser a ambição de grupos de intelectuais em todo o espectro ideológico, reunindo artistas, místicos, poetas, esoteristas, intelectuais e eruditos na busca da compreensão dos mecanismos fundamentais de funcionamento da mente. O interesse pelo poder dos mitos foi uma das grandes preocupações de tal geração, e as manipulações com tais idéias atingiram o seu ápice com a vitória do nazismo na Alemanha e o desastre da guerra.

Tal desejo de criar uma arte de propaganda anima as preocupações no período imediatamente anterior à eclosão da Segunda Guerra. Tanto *Guernica* quanto *El Segador* evocam de maneira mimética e heróica os eventos históricos, adicionando à estética tradicional a deformação primitivista. Mas bastaria mudar as convenções de representação para imaginar o mesmo quadro pintado em estilo tradicional. A interpretação é demasiado simplificadora, mas ajuda a entender a teatralidade do *Guernica* segundo Miró, teatralidade perceptível também em *El Segador*.

A perspectiva aberta pelo conceito de “monumento” permite repensar as *Constelações* a partir de uma ótica inversa, tateando no obscuro da mente, reconhecendo na série a presença de problemáticas que nortearam as estratégias artísticas para abordar o tema da memória e de da recordação e celebração do passado. Nas *Constelações*, Miró metodicamente busca a evasão da realidade “objetiva” em prol de uma reflexão sobre os momentos “subjetivos” que antecedem a criação na contemplação da superfície branca da tela, em uma direção efetivamente oposta ao método de Picasso, que partiu da realidade para elaborar o seu grande painel sobre os horrores e sofrimentos da guerra. Tal estratégia de representação poderia provocar um efeito pernicioso ao eximir o observador, pois permite que o mesmo permaneça na cômoda posição de espectador de uma cena teatral sem exigir o seu ativo engajamento subjetivo enquanto decifrador das significações das imagens. As

anotações de Miró evidenciam a busca de uma linguagem estética na qual a obra expressa a experiência íntima do artista que procura deixar-se atravessar pelos choques dos acontecimentos para fixar na tela as imagens de sua vivência subjetiva do mundo alçando-a a um testemunho ao mesmo tempo pessoal e universal da guerra.

Tematicamente, o painel de Picasso reelabora o mito ancestral da vítima inocente, narrativa fundadora da civilização cristã ocidental<sup>83</sup>. A história exemplar de Jesus Cristo sacrificado de maneira injusta pelo ocupante romano é relida em chave nacionalista, através da apropriação do rito da tourada e do sacrifício ritual do cavalo e do touro durante a *corrida*. O interesse de Picasso por tais temas marcou a última visita do artista ao seu país natal, no final de agosto de 1934, quando o artista deixa Paris em companhia de sua mulher Olga e de Paulo, o filho do casal, para ver as touradas na Espanha. Entre os planos do casal, havia visitas a *El Escorial* em Madri, ao *Museu de Arte Catalã* em Barcelona, e ao *Santo Cristo* em Burgos, um famoso Cristo crucificado do século XIV, revestido de um couro de vaca maleável e com marcas hiperrealistas.<sup>84</sup>

O tema da crucificação se enraíza no ambiente cultural espanhol, marcando profundamente o imaginário do artista originário de Málaga, cidade onde pôde venerar desde a infância a imagem da *Virgem das Dores* da Igreja dos Mártires, uma escultura em madeira do mestre barroco Pedro de Mena. Destruída durante a Guerra Civil, a peça se inscrevia no típico realismo espanhol marcado pela figuração da dor e do sofrimento, representados pelas lágrimas derramadas pela Virgem, executadas em gotas de cristal incrustadas na face da imagem venerada pela população da cidade natal de Picasso.

Tal tipologia será resgatada por Picasso<sup>85</sup>, na figuração dos personagens em seu painel de 1937, no qual as temáticas do grito de dor e sofrimento das mulheres, da criança inocente morta nos braços da mãe adolorada, do sacrifício do guerreiro desmembrado e, em particular, do cavalo trespassado pela lança, que, nas palavras de Picasso, “representa o povo”<sup>86</sup>, são combinadas de maneira a criara uma imagem épica dos

---

<sup>83</sup> RUSSELL, 1981.

<sup>84</sup> HENSBERGEN, 2009.

<sup>85</sup> RUSSELL, 1981.

<sup>86</sup> Cit. por RUSSELL, 1981, p. 42. Era costumeiro embarcar para a Espanha, por um preço simbólico, os cavalos de tiro americanos que ultrapassassem o período útil de sua existência. Vendados, os animais eram encaminhados para a arena onde seriam usados pelos picadores para extenuar os touros antes da entrada do

sofrimentos da guerra. Tal caráter épico é perceptível igualmente na utilização do touro, personagem figurado de maneira insólita e enigmática em *Guernica*, enquanto símbolo da força bruta e atávica paralisada diante do absurdo do espetáculo humano de destruição de massa.

Para Picasso, com efeito, era necessário que os espectadores “[...] vissem no cavalo, no touro, símbolos que interpretassem na medida em que os entendessem. São animais. Animais cruelmente assassinados. Para mim isso é tudo; que o público veja o que quiser ver”.<sup>87</sup> Como contraponto ao quadro de assassinato e injustiça delineado por tais personagens, há no quadro alusões à esperança de sobrevivência dos ideais de resistência política e esperança democrática na figuração da flor que brota no espaço entre a mão desmembrada do guerreiro assassinado e a pata do cavalo sacrificado, sob a luz do lampião nas mãos da mulher que testemunha a cena de massacre da janela de sua casa. A luz do lampião brilha poderosa em contraponto à luz da lâmpada elétrica que domina o campo visual da tela, desenhando um espaço triangular onde se desenrola a ação trágica dos habitantes de Guernica surpreendidos pelo bombardeio implacável dos aliados de Franco.

Trata-se, do ponto de vista formal, da reelaboração de estruturas da arte clássica, como o uso do frontão que adornava de maneira monumental os templos gregos, celebrando as batalhas ancestrais que fulgiam de mitos fundadores da polis. Delimitado pelo cone luminoso do lampião, tal frontão triangular separa o imenso painel em uma zona central flanqueada por dois painéis laterais à maneira dos trípticos religiosos da arte medieval européia e criando analogias com formas milenares como as gigantescas pirâmides egípcias e as grandiosas fachadas das catedrais góticas. *Guernica* é, assim, uma obra monumental, denúncia de um experimento bélico moderno caracterizado pela lógica de destruição massiva e industrial que reescreve de maneira imponente e classicista uma série de tipologias tradicionais da arte, do mito e da religiosidade européias com efeitos, que admitem a interpretação mironiana de “obra teatral”, pois coloca o público na

---

toureiro. Estes cavalos fracos e envelhecidos eram alvo indefeso da fúria dos touros que os atacavam com impiedade massacrando-os a golpes de chifre e patadas, e em cujos gritos de dor e desespero patético ecoam o grito do Cristo crucificado figurado no *Retábulo de Isenheim* de Mathias Grünewald, uma obra que havia interessado muito a Picasso cinco anos antes de *Guernica*.

<sup>87</sup> Cit. por RUSSELL, 1981, p. 56.



situação cômoda de espectador em uma platéia a observar a cena com o choque e o escândalo asseverantes de seus melhores sentimentos de piedade e comiseração honrada. Em uma sociedade marcada pela instrumentalização da violência com fins políticos, tal sentimento soa no mínimo cínico e hipócrita, ao isentar esse mesmo espectador de sua implicação e convivência<sup>88</sup> com a lógica racionalista e industrial que culmina na destruição em massa. Tal seria o sentido provocador da crítica de Miró?

É ainda perceptível nas notas já citadas dos *Cadernos Catalães* a presença de considerações de ordem política, reminiscências do painel *El Segador*<sup>89</sup> executado por Miró para o pavilhão de 1937. A opção pela figuração da revolta marcou toda a produção engajada do artista durante o período dos anos 1930, como, por exemplo, na idealização de *Aidez l'Espagne, pochoir* incluído na edição 4-5 da revista *Cahiers d'Art* de 1937, que mostra mais uma vez o personagem do segador em revolta, erguendo o punho como demonstração de sua atitude insubmissa, em um claro desafio à opressão do povo. Abaixo da imagem, pode-se ler na caligrafia do artista a sua declaração tomando posição contra o fascismo a favor da luta republicana na Espanha. Segundo Robert S. Lubar:

O seu apocalíptico *Ceifador* recupera um poderoso signo político — a foice comunista — e recodifica-a como a arma usada por um camponês em revolta cuja liberdade foi ameaçada. Ainda que Miró tenha afirmado que o referente fosse o heróico *segador* da mitologia nacionalista catalã, e não o comunismo internacional, o fato de que ele posteriormente tenha sentido a necessidade de fazer esta distinção indica que certa mobilidade se registra no signo. No quadro político do Pavilhão, o *Ceifador* de Miró — o que diz e o que não diz — participa na produção de um mito popular de solidariedade e resistência coletiva que estava circunscrito pela ideologia Republicana.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Basta pensar na falta de apoio das potências ocidentais ao governo republicano espanhol e a inércia que culminaria na deflagração da Segunda Guerra poucos anos depois.

<sup>89</sup> Fig. 15.

<sup>90</sup> “*His apocalyptic Reaper recuperates a powerful political sign — the Communist sickle — and recodes it as the weapon wielded by a rebellious peasant whose freedom has been threatened. Although Miró’s stated referent*

Durante o processo de elaboração das *Constelações*, Miró poderia ter percebido, de maneira gradual, outra maneira de exprimir o sofrimento de fora através da marca deixada na subjetividade, abandonando o seu ponto de vista anterior — que não diferia do ponto de vista de Picasso ao repetir a mesma temática do assassinato do inocente, ilustrada de maneira exemplar mais uma vez pelos relatos bíblicos, em particular a narrativa do Evangelho sobre o massacre dos inocentes.

Diante das *Constelações* somos tomados pelo silêncio. Na impossibilidade de organizar imediatamente um discurso ou narrativa, somos levados a uma forma de contemplação das pinturas que nos transportam efetivamente às nossas experiências mais íntimas. A pintura é imagem dos processos cíclicos e recorrentes da Natureza, da revolução da abóbada celeste, da precessão dos equinócios, todos os símbolos que a humanidade colecionou para significar o seu desejo de totalidade e infinito, presença a si mesmo, transparência, anulação da necessidade de comunicação, e contemplação da beleza divina revelada na natureza.<sup>91</sup>

A via abstrata escolhida por Miró nas figurações de suas personagens incita o contemplador a abandonar-se às suas próprias visões privadas, acomodando tantas significações quanto a imagem pudesse suscitar. Trata-se de um processo complexo, pois transmuta a sensação invisível em uma imagem que a fixa e transmite. As próprias características do suporte cartáceo podem ter contribuído para tal alteração da abordagem estética do artista. O papel, com as suas dimensões reduzidas, permite uma grande liberdade de movimentação em torno da folha. A multiplicidade de perspectivas leva à criação de obras destituídas de polarização nas quais foi possível obter efeitos de grande beleza plástica a partir de materiais escassos. Tal intimidade pode ter igualmente favorecido a busca de um “*segno*” que aliava a experimentação formal à expressão direta.

---

*was the heroic segador of Catalan nationalist mythology, and not international Communism, the fact that he later felt the need to make this distinction indicates a certain mobility that registers in the sign. Within the political frame of the Pavilion, Miró's Reaper — what it does and does not say — participates in the production of a popular myth of solidarity and collective resistance that is circumscribed by Republican ideology.” LUBAR, 2003, p. 157.*

<sup>91</sup> Em uma versão religiosa das doutrinas de Platão sobre o “Bem”, os místicos hesicastas passam da “Filosofia” à “Filocalia”, ao enfatizar a potência de elevação espiritual suscitada pela contemplação da “Beleza” divina.

Nesse sentido, conviria retornar de “maneira entrecortada” às já citadas notas dos *Cadernos Catalães*, percebendo como o texto de Miró espelha verbalmente as pinturas das *Constelações*:

[...] preparada com branco de chumbo e areia, como o faz Braque. [...] Olhar durante um longo tempo esta superfície branca para que ela me sugira imagens, sem fazer estudos preparatórios contrariamente ao que fez Picasso para Guernica. [...] o fato de partir desta superfície branca criará em mim imagens que eu desenharei progressivamente [...] É um processo oposto aquele de Picasso, que partia da realidade, eu partirei do espírito e da superfície branca da tela [...] Para esta grande tela olhar minhas obras antigas. [...] Que toda a minha obra esteja nela resumida. Trabalhar nela por anos. Para as telas Música-Evasão, colocar anteriormente papéis brancos nas paredes, escutar música e desenhar sobre este papel as formas e os ritmos que me são sugeridos, servir-me destas formas, destes signos e destes ritmos como um ponto de partida. [...]

Fazer uma grande tela (como aquela de Pablo), mas com um espírito diferente, de evasão e em direção do lado eterno da vida. [...] pássaro de forma fantasmagórica no espírito de Bruegel ou Hieronymus Bosch – [...] pássaros nos galhos das árvores que tocam instrumentos musicais, pensando em Marc Chagall [...] preparar esta tela com o branco de chumbo e com a areia, assim faz Braque. processo para criar esta obra: permanecer em contemplação diante desta tela branca e fazer vários desenhos em folhas de papel.

Ambos os textos podem ser lidos como imagens de visões apenas pressentidas, tateadas, apercepções ou percepções do invisível. São imagens da experiência interior, uma experiência cega da ausência de luz na qual a própria ausência pode ser percebida como o instante de iluminação. As palavras, sendo a imagem mais vizinha da experiência sem palavras, parecem traduzir de maneira direta a experiência interior. Elas, contudo, ainda assim são imagens, imagens que constituem o nosso pensamento, a nossa experiência do *cogito*. Mas quantas vezes

temos a impressão de não encontrar a palavra justa para certa intuição, pressentimento, vazio de palavra que não corresponde a nossa premonição da palavra. A percepção selvagem, a experiência do instante, a interrupção do pensamento, o estado místico: instante no qual ocorre a passagem do descontínuo ao contínuo.

No caso das artes visuais e plásticas, como chegar a uma expressão mais próxima dessa dimensão do ser, criando uma obra que comunicasse uma expressão plástica automática e suscitasse a produção de um sentido inefável no espectador? Tais preocupações estéticas interessaram o grupo de escritores e artistas de *rue Blomet*. O exercício da crítica à racionalidade da cultura ocidental caracterizou o pensamento de amigos e colaboradores de Miró durante os seus anos de formação em Paris. É possível perceber o profundo diálogo do artista com as obras de colegas como André Masson, Georges Bataille, Michel Leiris e Carl Einstein. No caso das *Constelações*, é perceptível a influência de idéias como as de Einstein, que em um artigo sobre Masson<sup>92</sup> publicado no segundo número de *Documents*, aborda questões importantes para a compreensão das *Constelações*, como o retorno do pensamento mitológico, o autismo, a introspecção e a cisão da personalidade do indivíduo em duas gerações com a criação de um duplo-criança, e a idéia do *psicograma*, escritura espontânea de formas, linhas, cores.

As circunstâncias, que obrigaram ao uso de materiais subestimados, como o guache e o papel, também contribuíram na criação da intensa poesia da série. A pintura sobre papel das *Constelações* faz recordar a pintura sobre pergaminhos dos Apocalipses ilustrados da arte mozarabe. A extrema fragilidade do suporte realça a beleza das pinturas e intensifica o lirismo das *Constelações*, contrapostas à eternidade das constelações celestes. Enquanto monumento, as *Constelações* frustram as expectativas tradicionais em relação ao memorial, enquanto “locus de auto-imagens e ideais compartilhados”.<sup>93</sup> A abstração permite acomodar infinitas significações

---

<sup>92</sup> Trata-se do artigo André Masson, *Étude Ethnologique*, pp. 93-102 do vol. 1 da reedição da revista *Documents*.

<sup>93</sup> “In addition to the ways abstraction was thought to ameliorate a work’s sense of mimetic witness, it also seemed to frustrate the memorial’s capacity as locus for shared self-image and commonly held ideals. In its hermetic and personal vision, abstraction encourages private visions in viewers, which would defeat the communal and collective aims of public monuments. [...] In contrast, by referring to the general condition of the world, an inner state of mind, broken trust in humankind, or even art’s inability to represent the real, abstracts forms

à imagem, de uma maneira que um monumento figurativo não poderia, conseguindo solicitar a participação ativa da testemunha ao suscitar a eclosão da poesia na contemplação da *suíte de formas alucinatórias*<sup>94</sup>.

Assim, em suas *Constelações*, Miró consegue criar microcosmos de grande complexidade plástica, nos quais reconhecemos uma possível analogia os estados místicos, ecoando estados espirituais como este, descrito por São João da Cruz na *Subida do Monte Carmelo*, no qual é descrito um processo de aperfeiçoamento da visão concomitante com a purificação da alma que permitiria a almejada união com Deus:

Explicuemos por esta comparação: suponhamos uma imagem perfeitíssima, com muitos e primorosos adornos, trabalhada com delicados e artísticos esmaltes, sendo alguns de tal perfeição, que não é possível analisar toda a sua beleza e excelência. Quem tiver menos clara a vista, olhando a imagem, não poderá admirar todas aquelas delicadezas da arte. Outra pessoa de melhor vista descobrirá mais primores, e assim por diante; enfim, quem dispuser de maior capacidade visual maiores belezas irá percebendo; pois há tantas maravilhas a serem vistas na imagem que, por muito que se repare, ainda é mais o que fica por contemplar.<sup>95</sup>

---

*are regarded by many contemporary artists and architects as a more appropriate form of expression*". YOUNG, in NELSON; SHIFF, 2003, p. 239.

<sup>94</sup> *Constelações* poderia ser interpretada como "*une suite de formes hallucinatoires*", para retomar uma expressão que Einstein usa *en passant* em seu artigo sobre Masson.

<sup>95</sup> "*Lo cual también se entenderá por esta comparación. Está una imagen muy perfecta con muchos y muy subidos primores y delicados y sutiles esmaltes, y algunos tan primos y tan sutiles, que no se pueden bien acabar de determinar por su delicadez y excelencia. A esta imagen, el que tuviere menos clara y purificada vista, menos primores y delicadez echará de ver en la imagen; y el que la tuviere algo más pura, echará de ver más primores y perfecciones en ella; y si otro la tuviere aún más pura, verá aun más perfección; y, finalmente, el que más clara y limpia potencia tuviere, irá viendo más primores y perfecciones; porque en la imagen hay tanto que ver, que, por mucho que se alcance, queda para poderse mucho más alcanzar della.*" Cf o trecho (Livro II, Cap. V., Parágrafo 9) in JUAN DE LA CRUZ, 1982, p. 138 e para a tradução, cf. JOÃO DA CRUZ, 2002, pp. 198-199.

Idéias que ecoam nesta passagem de uma entrevista concedida por Miró a Yvon Taillandier, na qual se reconhece a influência da concepção mística da visão descrita anteriormente.

Em um quadro, deve ser possível descobrir coisas novas a cada vez que o vemos. Mas podemos olhar para um quadro durante uma semana e nunca mais voltar a pensar sobre ele. Podemos também olhar um quadro durante um segundo e pensar sobre ele durante toda a nossa vida.<sup>96</sup>

Um efeito que Miró conseguiria produzir com grande delicadeza em suas *Constelações*, nas quais faria um resumo de sua trajetória enquanto homem e artista, voltando-se para a sua si mesmo e encontrando em sua própria “noite escura” uma singular expressão estética da “beleza” que legaria à posteridade à maneira de um testamento e de uma tocante e corajosa profissão de fé na arte:

Esse é de fato o resultado das *Constelações*. O gesto de desejo, de posse e de arrebatado que se inscrevia há pouco neste ato que é o quadro, com suas batidas instintivas, suas contradições e sua noite, pode, sem se reprimir, converter-se em ordem e beleza, *decifrando a forma que há nele*. A música expressiva pode pressentir em si mesma uma música de números e dissolver em sua harmonia reencontrada as opacidades do instinto. Ao final do quê, a dança primitiva era já domínio de uma expressão por uma ordem, os rituais são uma estrutura, o homem é tanto forma como treva, a forma nele é a *estrela*. E, por sua vez, a esta nova convicção do pintor se sobrepõe um *fazer* novo que coincide com ela, fazendo prevalecer a beleza contra a fascinação das trevas. Com efeito,

---

<sup>96</sup> “*Dans un tableau, on doit pouvoir découvrir de nouvelles choses chaque fois qu’on le voit. Mais on peut regarder un tableau pendant une semaine et n’y plus jamais penser. On peut aussi regarder un tableau pendant une seconde et y penser toute sa vie.*” Cf. a entrevista a Taillandier, *Je travaille comme un jardinier*, publicada pela primeira vez em francês na revista XX<sup>e</sup> Siècle (Paris), nº 1, 15 Fevereiro de 1959, suplemento mensal, pp.4-6, 15 e reproduzida em MIRÓ; ROWELL, 1995, pp. 268-275. Para esta citação específica, consultar p. 272.

de agora em diante, o artista pode tratar de extrair de cada coisa esta forma que a enlaça à unidade infinita.<sup>97</sup>

\*

*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* foi a única das *Constelações* adquirida pelo *Museum of Modern Art*<sup>98</sup>. Enquanto imagem remanescente do projeto original confiado ao brasileiro Paulo Duarte, ela constitui o resumo de um projeto mais amplo que permaneceu irrealizado devido a vicissitudes de caráter burocrático e organizativo independentes da vontade do artista. Fruto do acaso ou desígnio expresso do autor, que poderia ter confiado em suas instruções a Duarte tal possibilidade no caso do fracasso das tratativas para a aquisição da totalidade da série pelo MoMA,<sup>99</sup> a presença da obra

---

<sup>97</sup> “*Tal es, en efecto, el resultado de las Constelaciones. El ademán de deseo, de posesión y de arrebató que se inscribía hace poco en este acto que es el cuadro, con sus latidos instintivos, sus contradicciones y su noche, puede, sin reprimirse, convertirse en orden y belleza, descifrando la forma que hay en él. La música expresiva puede presentir en sí una música de números y disolver en su armonía reencontrada las opacidades del instinto. Al fin y al cabo, la danza primitiva era ya dominio de una expresión por un orden, los rituales son una estructura, el hombre es tanto forma como tiniebla, la forma en él es la estrella. Y, a su vez, a la nueva convicción del pintor se superpone un hacer nuevo que coincide con ella, haciendo prevalecer la belleza contra la fascinación de las tinieblas. En efecto, de ahora en adelante el artista puede tratar de segregar de cada cosa esta forma que la enlaza a la unidad infinita.*” BONNEFOY, 1970, pp. 26-28.

<sup>98</sup> Segundo as informações do catálogo das obras de Miró em LANCHNER, 1993, p. 421, a pintura foi comprada do artista por intermédio do marchand Pierre Matisse em janeiro de 1945, utilizando os fundos da “*Lillie P. Bliss Bequest*”. O fundo foi instituído com a dotação ao MoMA da coleção de arte da milionária norte-americana Lizzie Plummer Bliss (1864-1931), uma das fundadoras da instituição criada em 1928. A venda de parte dos quadros impressionistas da coleção financiou a aquisição de obras de novos artistas modernistas. Em outubro de 1978, o mesmo museu adquiriria a segunda das 22/23 pinturas da série, *L'échelle de l'évasion* (A escada da evasão).

<sup>99</sup> Instruções eventualmente confiadas a André Breton, que possuía relações com membros da direção do MoMA? Breton, com efeito, conhecia James Thall Soby, que atuou no MoMA como agente fiduciário entre 1942-1979 e assessor da “Comissão de Coleções do Museu” entre 1940-1967, durante o período de

nas coleções do museu já bastaria para motivar o interesse pelo vigésimo quadro da série<sup>100</sup>, justificando a análise em particular do quadro à maneira de um fragmento remanescente do grande projeto, com o objetivo de elucidar as significações da série *Les Constellations* enquanto um eventual testamento artístico de Joan Miró.

---

aquisição da obra (conforme as informações do sítio do MoMA referentes a Soby, acessado em 20 de outubro de 2011

< <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Sobyf>>).

Soby, por sinal, considerava *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* uma das mais refinadas imagens de toda a série, juntamente com *La poétesse* (A poetisa) [fig. 8] e *Le réveil au petit jour* (O despertar de manhã cedo). Cf. SOBY, 1980, p. 106.

<sup>100</sup> Considerando a numeração de obras compondo a exposição de 22 pinturas idealizada por Miró e não o total de 23 quadros efetivamente realizados.



**O CASO DE  
LE BEL OISEAU DECHIFFRANT L'INCONNU AU COUPLE  
D'AMOUREUX**

O mês de julho de 1941 foi marcado por um notável evento astronômico que embelezaria algumas das manhãs dos meados daquele verão: a aparição de Mercúrio como uma conspícua estrela matutina durante alguns dos dias precedentes e posteriores a 24 de julho de 1941, data do novilúnio na qual o planeta, em sua máxima elongação a ocidente do Sol, podia ser visto pouco antes da aurora ocupando o espaço entre as figuras dos dois irmãos que formam a configuração da constelação zodiacal de Gêmeos.<sup>101</sup> As peculiares características físicas de Hermes, observáveis mesmo a olho nu, em especial seu rápido movimento aparente em relação ao movimento dos outros planetas, a alternância de fases com a conseqüente variabilidade de seu brilho, e a sua trajetória que o faz cruzar a linha do horizonte tanto nas proximidades do amanhecer quanto do crepúsculo, poderiam explicar a série de mitos, lendas e concepções criada a respeito do menor e mais interno planeta do Sistema Solar, contribuindo assim para a idealização do deus chamado de Hermes pelos antigos gregos, e de Mercúrio pelos antigos romanos. Devido a sua grande mobilidade foram, com efeito, concedidos a Hermes a função de guia e o domínio da faculdade de falar e interpretar, garantias da posse de certo tipo particular de conhecimento que a ação livre e desinteressada do deus alado colocaria em circulação, dotando-o de um aspecto relacional “o qual é o denominador comum de atributos que abarcam desde a passagem das

---

<sup>101</sup> “*Mercury will be a conspicuous morning star for a few days preceding and following July 24, the date of greatest western elongation, when it will be situated in the configuration of the ‘twins’ in Gemini*”. ZUG, 1941, p. 319. De um ponto de vista ocultista, a efeméride era notável devido à particular configuração dos planetas com Mercúrio, e poderia suscitar incontáveis especulações esoteristas, dado o trânsito de Mercúrio por seu domicílio em Gêmeos, que sugeriria significações alquímicas suscitadas pela potência de transmutação do deus. Cf. a fig. 16, extraída do tratado ocultista *Les Douze Clés de Philosophie* de Basílio Valentim, alquimista do séc. XV muito admirado por André Breton, que incluiria uma das imagens do tratado em seu ensaio *L’Art Magique* de 1957.

almas até o roubo, também alcançando o comércio, a magia a poesia e a aprendizagem”<sup>102</sup>.

Tal matriz grego-romana, amálgama composta por tradições herdadas de povos e civilizações florescidas desde tempos imemoriais na bacia do Mediterrâneo, legou ao imaginário europeu uma personagem que sobreviveria ao ocaso da civilização antiga, resistindo ao surgimento e consolidação do Cristianismo. Deus de características ambíguas, de um lado Hermes preside aos jogos que fundamentam a vida em seus aspectos mais amplos, desde as dimensões biológicas até as dimensões sociais, incluindo os ritos iniciáticos, os jogos de inteligência, a garantia da subsistência por meios escusos e pelo exercício da esperteza e da estratégia — fazendo dele uma espécie de “trickster”<sup>103</sup> do sistema mítico greco-romano —; de outro lado, é ele quem desempenha o papel de condutor das almas em direção ao mundo subterrâneo da morte. Tais características fariam de Hermes um deus venerado por poetas, filósofos, magos, ocultistas e místicos.

Durante o mês de julho de 1941, os dissonantes aspectos do deus fazem-se sentir com insólita gravidade. A notável efeméride ocorreu durante um mês em que se configurou uma densa constelação de eventos que iria marcar de maneira profunda a história da Segunda Guerra Mundial. Por um lado, ocorre uma série de importantes fatos militares e estratégicos que levaria à futura derrota as potências do Eixo reunidas em torno da liderança política de Adolf Hitler: no dia 21, uma esquadra de 200 aviões da *Luftwaffe* faz o primeiro bombardeio aéreo alemão sobre Moscou, um erro estratégico que, abrindo a frente de combate na União Soviética, levaria ao progressivo e derradeiro enfraquecimento da superioridade militar demonstrada pelos alemães no início da guerra; três dias depois, em 24 de julho, os japoneses ocupam a

---

<sup>102</sup> “*Hermes, unlike Prometheus, steals things only in order to put them back in circulation. Thus one could speak of his function as psychopomp as encompassing the ‘circulation’ of souls. This function is dual, for Hermes is not content merely to lead souls to the kingdom of the dead: he also goes there to find them and bring them back to the land of the living [...]. Through all his varied representations in folklore, art, and literature, The Western imagination has always stressed this relational aspect of Hermes, which is the common denominator of attributes that range from the transition of souls to thievery, also touching on commerce, magic, poetry, and learning*”. FAIVRE, 1995, p. 14.

<sup>103</sup> Cf. as considerações do ensaio de KERÉNYI sobre a figura do trickster na mitologia greco-romana, publicado no volume de RADIN, 1956, pp. 171-191.

Indochina Francesa com o consentimento do Governo de Vichy; e, em 26 de julho, o presidente Roosevelt congela os bens e investimentos japoneses nos Estados Unidos, proibindo o comércio com o país asiático e decretando o embargo do petróleo, decisões que provocarão a futura retaliação japonesa, com o ataque à base militar americana de Pearl Harbour em sete de dezembro de 1941, fato determinante para a entrada oficial dos EUA no conflito, com as imediatas declarações oficiais de guerra contra o Japão em oito de dezembro e contra a Alemanha e a Itália em 11 de dezembro. Por outro lado, neste mesmo mês começam os preparativos para o plano conhecido como a *Endlösung der Judenfrage* (“a solução final para os judeus”), durante a Conferência de Wannsee em Berlim, na qual o comandante das SS, Heinrich Himmler, revela o seu plano para o extermínio em massa das populações europeias de origem judaica. No final do mês, em 31 de julho, o presidente do Reichstag, Hermann Göring, assina a ordem formal autorizando o início da organização do genocídio sistemático dos judeus europeus.

À curiosa conjunção de eventos astronômicos e históricos acrescentar-se-ia um evento singular e íntimo da biografia de um dos mais importantes artistas do período: com efeito, neste mesmo mês, em 23 de julho de 1941, no remoto município catalão de Montroig, de acordo com o autógrafa do artista registrado no verso do suporte cartáceo da obra<sup>104</sup>, Joan Miró concluiria a vigésima das vinte e duas pinturas das *Constelações*, intitulada *Le bel oiseau déchiffrent l'inconnu au couple d'amoureux*. Uma anotação de praxe<sup>105</sup>, mas na qual é

---

<sup>104</sup> Fig. 1.

<sup>105</sup> Miró deixou instruções expressas para que tanto o anverso quanto o verso dos suportes contendo os títulos das *Constelações* fossem exibidos. Com tal ato, antes de tudo, colocava em evidência a imagem verbal, sugerindo uma leitura da obra que levasse em consideração a relação entre texto e pintura. O texto funcionaria, é claro, como uma guia para a significação das figuras ali apresentadas, mas, ao mesmo tempo, a exibição do verso do suporte coloca em evidência a própria densidade conotativa dos significantes verbais, fazendo o espectador aproximar-se das palavras de modo a deixar-se solicitar pela sua particular potência de gerar significações poéticas mais sutis do que um simples jogo denotativo que se limitaria a relacionar as personagens do verso mironiano às figuras pintadas da imagem pintada. Pois é também o verbo que dota a figura de uma vida animada por uma misteriosa capacidade de gerar significações. Neste sentido o título pode servir de guia na interpretação das possíveis significações seja das figuras particulares quanto da figuração geral da imagem. Assim, título poético e imagem pintada contribuem igualmente na significação mais ampla da obra, entendida como unidade entre título e imagem. A exibição

assinalado o retorno do artista à *masía*, espaço absoluto, solitário e cósmico, origem e término de seu universo mítico e poético, depois de uma longa ausência de cinco anos, motivada pela eclosão em 1936 da Guerra Civil na Espanha. Desde então, o artista fora obrigado a permanecer exilado na França, durante o período que antecedeu à eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, acontecimento trágico que motivaria, de forma abrupta, o regresso à Catalunha e a Montroig, *onfalos* de seu universo mais íntimo.

Na *masía*<sup>106</sup> situada entre o mar Mediterrâneo e as montanhas das Serras Costeiras Catalãs, em meio à planície litorânea do *Baix-Camp* da província de Tarragona, ao sul da Catalunha, Miró havia realizado dois quadros essenciais em sua trajetória artística, os óleos sobre tela *La Masía* (1921-1922)<sup>107</sup> e *La Terre Labourée* (1923-1924)<sup>108</sup>, que evidenciariam seja a culminação do período detalhista seja a transição para o período surrealista marcado pela consolidação da linguagem simbólica peculiar do artista. Poder-se-ia supor que *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*<sup>109</sup>, diminuta pintura de 45.7 x 38.1 cm, também pudesse ter tido uma significação profunda para o artista, marcando o retorno de Miró ao centro afetivo e mítico de seu mundo? Elaborada com o cuidado de quem sempre procurou em Montroig o choque de uma realidade agreste e primitiva que disparasse o *élan* criativo, acreditamos que *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* igualmente ocuparia um lugar de destaque na cronologia artística e pessoal de Joan Miró, tanto em sua dimensão

---

do verso evidenciaria, por outro lado, a superfície branca do suporte cartáceo, ratificando a beleza plástica da folha de papel em sua humilde e frágil materialidade enquanto suporte da imagem por fazer, o que evoca o espaço imaterial, virtual e informe de pura potencialidade anterior e posterior à criação: espaço que antecede a vida e espaço sucederá a morte.

<sup>106</sup> As *masías* são um tipo de construção rural, típicas da paisagem catalã, que descendem das antigas vilas romanas. Tais casas isoladas são ligadas a propriedades mais vastas dedicadas à exploração agrícola. As temporadas passadas nessa propriedade rural adquirida pela família de Miró em 1910 marcaram profundamente a biografia íntima e artística do artista, inspirando-lhe uma série de obras desde a juventude. Cf. SCHEIDEGGER, 1993, pp. 42-43 e o belo álbum de GIRALT-MIRACLE, 1994.

<sup>107</sup> Fig. 17. *La Masía*, mais precisamente, fora iniciada em Montroig em julho de 1921 e concluída — conforme o hábito do artista — em Paris, aproximadamente no início de maio de 1922.

<sup>108</sup> Fig. 18.

<sup>109</sup> Fig. 2.

subjetiva quanto no seu projeto artístico mais amplo, fazendo dela, conforme a sugestiva definição do eminente historiador e crítico de arte italiano Federico Zeri<sup>110</sup> que serve de epígrafe aos ensaios que compõem esta investigação, “*uma sorte de charada da qual somente o pintor conhece a solução*”.<sup>111</sup>

A obra segue as características das outras pinturas da série, tendo sido executada com uma técnica experimental que combina, sobre o suporte cartáceo, o desenho a nanquim e guache sobre um fundo dourado translúcente<sup>112</sup>, obtido com uma restrita paleta de tonalidades terrosas estendidas em sutis aguadas de tinta a óleo diluída em terebintina combinadas com delicados esfregaços de carvão negro. Sobre o esmerado fundo, Miró concentra — de uma maneira obsessiva

---

<sup>110</sup> Federico Zeri (1921-2008) foi aluno de Pietro Toesca, pertencendo à tradição do historiador e crítico *experto*, dedicado ao reconhecimento e à atribuição das obras a partir de análises da evolução estilística e da documentação disponível (a típica figura do *connoisseur des arts*), iniciada por Karl Friedrich Von Rumohr e consolidada por Giovanni Morelli, Giovan Battista Cavalcaselle e Bernard Berenson. Dotado de um olho ímpar, Zeri foi um importante conselheiro e intermediário na aquisição de obras de arte europeias para coleções e museus norte-americanos no pós-guerra. Sobre o método, cf. HATT; KLONK, 2006, pp. 40-64. Sobre as informações sobre a formação intelectual de Zeri, o ensaio de D’ANGELO no qual as suas idéias são contrapostas à estética de outro grande estudioso italiano das artes, o filósofo Cesare Brandi, in RUSSO (org.), 2006, pp. 17-18.

<sup>111</sup> ZERI, 2000, p. 239.

<sup>112</sup> A expressão é emprestada do ensaio sobre Miró de PALERMO (2001), no qual o autor analisa o sugestivo fundo da pintura *Cabeça de um Camponês Catalão IV* (1925): “*One might be tempted to see the background of Joan Miró’s Head of a Catalan Peasant V for what it is (albeit in a certain limited sense): the remains of Miró’s physical encounter with the canvas. [...] But the brush strokes also present a visible, and fundamentally pictorial, illusion of a kind of surface. They picture a different substance, one not exactly like paint spread on canvas. The variation of the blue paint’s density calls to mind a substance or surface that is, like the scumbled paint that represents it, translucent. The background reveals a distance, a kind of luminous space behind the layer of blue, but does not exactly do so directly. The blue paint makes itself felt over the whole picture, even while disclosing what it covers. It assumes the character, one might say, of a fluid’s surface, or of a surface that contains fluid. This effect results not so much from emphasis on the character of paint as a liquid, but more from fluctuations in density and form that call to mind a translucent liquid like murky water.*” No nosso caso, o fundo evoca a translucência da própria substância do etéreo ar de uma aurora estiva.

que alude ao *horror vacui* das iluminuras medievais — uma prodigiosa quantidade de símbolos e sinais gráficos que dissimulam a presença de personagens misteriosas que intrigam o espectador<sup>113</sup>. O resultado é precioso e cheio de minúcias: diversamente de uma pintura de grandes dimensões, que solicita que o espectador se afaste para varrer com a visão a ampla superfície de maneira abrangente, as pequenas dimensões desta — como das demais *Constelações* — convidam o observador a aproximar-se, qual um amante que dedica com devoção e cuidado o olhar para desvendar as ambigüidades e enigmas dessas pinturas misteriosas, examinando-as com a atenção apaixonada de quem anseia por penetrar em seu mistério buscando as suas possíveis significações, que, porém, parecem continuamente insistir em escapar ao esforço interpretativo.

Como já foi notado, a observação cuidadosa de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* permite adivinhar a presença de personagens misteriosas, que resistem à identificação imediata pelo espectador. Perplexidade aguçada por figuras que parecem representar os grandes olhos hiantes destas mesmas personagens a fitar de maneira inquietante o público. Citando as figuras hieráticas e misteriosas da arte egípcia, tais figuras parecem ter sido concebidas com a intenção expressa de efetivamente hipnotizar o incauto espectador, prendendo-o em uma armadilha elaborada *ad arte*, como na descrição da pintura que nos é dada por Federico Zeri:

A pintura em exame é um guache, uma pintura em terebintina sobre papel – há, portanto, também uma experimentação muito interessante [...]. Antes de tudo, notemos que aqui a polarização é dada pela assinatura, que é embaixo, pois de outra maneira o quadro seria absolutamente privado de qualquer polarização. Em segundo lugar, o tecido figurativo da pintura é percorrido por uma quantidade de referências que, por um lado, podem dar nas linhas curvas, nas quais intuimos à esquerda uma sorte de vulto humano com o olho esverdeado circundado de azul, embaixo à direita um enorme vulto com dois olhos e com bigodes que poderia ser o vulto de um tigre ou de outro animal, outro felino muito feroz, depois temos mais no alto uma espécie de vulto, com um olho,

---

<sup>113</sup> Fig. 2.

um corpo ondulado, e sobre o olho como duas antenas, que poderia ser uma sorte de lesma. Mas tudo isso, porém, cede defronte à quantidade de – podemos chamar-lhes – signos/sinais e morfemas, os quais fazem do quadro uma verdadeira e própria charada.<sup>114</sup>

William Rubin<sup>115</sup>, no ensaio dedicado a *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* publicado no catálogo das obras de Miró pertencente à coleção do MoMA<sup>116</sup>, inicia seu texto com considerações de caráter geral que relacionam algumas particularidades de estilo, execução, configuração e contexto histórico do conjunto de imagens da série, fazendo ulteriores referências à fascinação de Miró e

---

<sup>114</sup> “*Il dipinto in esame è un guazzo, è una pittura a benzina su carta – quindi c’è anche una sperimentazione molto interessante [...]. Innanzi tutto notiamo che qui la polarizzazione è data dalla firma, che è in basso, altrimenti il quadro sarebbe assolutamente privo di qualsiasi polarizzazione. In secondo luogo il tessuto figurativo del dipinto è percorso da una quantità di riferimenti che da un lato possono far capo alle linee curve, nelle quali intuimo a sinistra una sorta di volto umano dall’occhio verdastrò circondato di azzurro, in basso a destra un enorme volto con due occhi e dei baffi che potrebbe essere il volto di una tigre o di altro animale, altro felino molto feroce, poi abbiamo più in alto una sorta di volto, con un occhio, un corpo ondulado, e sopra l’occhio come due antenne, che potrebbe essere una sorta di lumaca. Ma tutto questo però cede di fronte alla quantità di – possiamo chiamarli – segni e di morfemi, i quali fanno del quadro una vera e propria enigmatica sciarada*”. ZERI, 2000, p.239.

<sup>115</sup> William Rubin (1927-2006) foi um historiador de arte e curador americano, que, como diretor do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA, desempenhou um papel crucial na definição do caráter das coleções e exposições do museu nas décadas de 1970 e 80. Era conhecido por sua infatigável energia em cortejar colecionadores e negociar com os concessionários. Suas aquisições para o museu incluem obras emblemáticas de Picasso, Miró e Matisse. Discípulo de Clement Greenberg, Rubin desempenhou um papel fundamental na construção da coleção de obras expressionistas-abstractas do MoMA e organizou exposições como *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (1968), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), e *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* (1989). Cf. o obituário publicado a 24 de janeiro de 2006 no jornal *The New York Times*, página consultada a 12 de janeiro de 2012

<<http://www.nytimes.com/2006/01/24/arts/24rubin.html?pagewanted=all>>.

<sup>116</sup> RUBIN, 1973, pp. 81-82.

de Piet Mondrian<sup>117</sup> pelos reflexos da luz sobre a água e igualmente considerando a possível influência das *Constelações* no desenvolvimento da “*allover configuration*”<sup>118</sup> de Jackson Pollock. Porém, apesar da referência a estilos abstratos em sua discussão do quadro, Rubin adverte para uma eventual leitura de motivos e personagens nesta obra, implicitamente caracterizando-a como uma pintura figurativa, apesar de sua aparência quase abstrata. Sem embargo, o crítico norte-americano escreve que “todas as entidades nomeadas no título podem ser discernidas no intrincado tecido gráfico da obra”, no qual se pode ver que:

O pássaro voa no alto à direita. A sua cabeça desproporcionadamente grande tem um bico de papagaio cuja forma é ecoada também na língua pontuda, com uma forma negra que é repetida, por sua vez, pela pálpebra negra do olho do pássaro. A linha conectando a cabeça ao rabo em forma de leque é interrompida por dois pequenos discos iguais aos que pontuam toda a pintura. Isto, combinado ao fato que o rabo é a metade da forma de “ampulheta” que é repetida por toda a superfície e tende a submergir a imagem do pássaro no motivo decorativo abstrato – indicando um universo mais insubstancial do que na obra anterior de Miró.

Não tão elusiva quanto o pássaro é a figura da voluptuosa fêmea sentada abaixo à direita. Seu corpo é marcado com pequenos discos e ampulhetas de vários tamanhos, e certos detalhes, como o seu colar duplo (muito semelhante ao colar da *Mulher Sentada* [...]), são compostos pelos mesmos discos e linhas que criam o tracejado repetitivo. Mas suas outras características são únicas, incluindo a sua espantosa vagina vermelho e negra (o “potente signo formal usado por Miró para designar a

---

<sup>117</sup> Fazendo referência às declarações do próprio Miró. Cf. acima a n. 44, como também MIRÓ; ROWEL, 1995, p. 232 (sobre a fascinação pelos reflexos na água) e p.248 (sobre a obra de Mondrian).

<sup>118</sup> Na inexistência de uma expressão equivalente, pode-se traduzir a expressão como uma “configuração que ocupa toda a superfície da tela”, característica do estilo maduro de Pollock.



vulva”) e as suas nádegas, definidas pelo grande crescente duplo de cor negra. Estas podem ser lidas secundariamente como uma boca, assim — os seios em forma de alvo também sugerem — em conjunto com o sexo — os lineamentos de um rosto. Parado à esquerda dessa mulher-mamute, cujo nariz em forma de tromba ergue-se como se quisesse cheirar o pássaro acima, está o seu amante em forma de caneco, cujas feições mais características são os caroços expelindo cabelos em seu nariz e fronte.

Além do pássaro e dos amantes citados no título, há alguns outros poucos motivos distinguíveis em *O Belo Pássaro*. Acima da cabeça do homem vemos uma lesma lentamente avançando em direção a uma lua crescente<sup>119</sup>; uma pequena escada para o céu [...] é discernível logo abaixo do corpo do pássaro, e estrelas são visíveis nas proximidades dos cantos inferiores esquerdo e direito.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Na verdade a fase lunar figurada na pintura é a minguante, uma noite antes da sizígia que marca a fase nova do satélite.

<sup>120</sup> *“The bird flies in on the upper right. Its disproportionately large head has a parrotlike beak echoed in form by its pointed tongue, the black shape of which is repeated, in turn, by the black lid of the bird’s eye. The line connecting the head to the fanlike tail is interrupted by two tiny disks of the kind that dot the painting throughout. This, combined with the fact that the tail is one half of the “hourglass” form that is repeated all over the surface, tends to submerge the image of the bird in the abstract decorative pattern – betokening a universe more insubstantial than in Miró’s anterior work.*

*Not quite so elusive as the bird is the figure of the buxom female sitting at the lower right. Her body is spotted with little disks and hourglass forms of varying sizes, and certain details, such as her double necklace (very similar to that of the Seated Woman [...]), are composed of the same disks and lines that make up the allover tracery. But other features of hers are unique. These include her awesome red and black vagina (“the bold formal sign which Miró uses to designate the vulva”) and her buttocks, defined by a large black double-crescent. The latter tends to be read secondarily as a mouth, to the extent that the targetlike breasts also suggest – in conjunction with the sex – the features of a face. Standing to the left of this mammoth woman, whose snoutlike nose rises as if to scent the bird above, is her pint-sized lover, whose most distinguishing features are the lumps extruding hairs on his nose and forehead.*

Uma pergunta é suscitada pelas descrições dos dois autores: um exercício iconográfico de descrição e identificação precisa das figuras e de um eventual tema seria pertinente no caso de uma pintura como *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*? À maneira das outras pinturas das *Constelações*<sup>121</sup>, que exemplificam de maneira exemplar a problemática do visível e do legível com suas imagens misteriosas, acompanhadas por títulos concebidos como frases poéticas aparentemente autônomas que seguem a partitura musical das pinturas<sup>122</sup>, também *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* intriga o espectador, maravilhado pela intensa beleza plástica da imagem e o título sugestivo e aparentemente “gratuito” da obra. Tais características parecem desautorizar a busca de um sentido iconográfico preciso para a enigmática imagem de Miró.

O longo e poético título parece sugerir, com efeito, a presença de uma charada indecifrável que solicita a participação lúdica do observador na sua solução, o que explicaria a sugestiva afirmação de Zeri. Efetivamente, mais do que uma tirada ou frase de efeito inspirada pelo título do quadro com a sua referência à decifração do desconhecido, a declaração reflete a perplexidade e o encantamento sentidos pela testemunha diante de uma obra misteriosa e de difícil compreensão, devido ao caráter protético e particularmente evocativo das formas criadas por Miró nas pinturas das *Constelações*. Assim, pareceria realmente inútil insistir num exercício de identificação no caso de uma pintura extremamente sugestiva que pareceria desautorizar o enfoque iconográfico. A grande liberdade da figuração parece apontar em outro sentido, suscitando uma apreciação que privilegiasse a polissemia semântica das suas figuras.

---

*Beyond the bird and lovers cited in the title, there are few other distinguishable motifs in The Beautiful Bird. Above the man's head we see a snail inching its way toward a crescent moon; a little ladder to the sky [...] is discernible just under the body of the bird, and stars are visible near the lower left and upper right corners.*” RUBIN, 1973, p. 82.

<sup>121</sup> Consultar a lista das pinturas no anexo 1, e as fig. 6-9 que reproduzem quatro pinturas de diferentes períodos da série.

<sup>122</sup> Cf. a observação de Magrit Rowell: “*Les Constellations de 1940-1941* marquèrent le début de l'emploi de longs titres poétiques. Ils sont comparables à une sorte d'accompagnement, comme les paroles accompagnent la musique [...]”. Cf. MIRÓ; ROWELL, 1995, p. 250.

Tais dificuldades de descrição das imagens das *Constelações* explicariam o freqüente silêncio dos críticos sobre a série, que optam amiúde por descrições contextuais e alusivas. Um exemplo de tal estratégia descritiva é dado por outro texto de publicação mais recente, incluído na brochura *MoMA Highlights* de 1999. Escrito pelo diretor do museu, Glenn D. Lowry<sup>123</sup>, a análise limita-se a uma breve exposição de vulgarização da obra sem maiores pretensões analíticas, mencionando rapidamente o contexto histórico e os principais motivos estéticos que caracterizam a pintura:

Este é um exemplar de um famoso grupo de vinte e quatro desenhos, coletivamente conhecidos como a série *Constellation*, que foi executada durante um período de crise pessoal de Miró desencadeada pela Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Retido na França de 1936 a 1940, o artista iniciou essas obras obsessivamente meticolosas sobre papel, na tentativa de comungar com a natureza e escapar das tragédias dos eventos correntes. Apesar de seus formatos modestos, eles são as obras mais importantes de sua carreira até aquele momento, um fato que ele percebeu rapidamente.

As primeiras onze obras da série foram executadas na Normandia entre dezembro de 1939 e maio de 1940. Embora os motivos, do início ao fim, correspondam ao repertório clássico de Miró, em obras anteriores os fundos em aguadas são mais saturados, os motivos maiores, e as composições mais soltas do que naquelas que se seguiriam. Nas últimas treze obras, executadas em Palma de Maiorca em 1940-41, dos quais *The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers* [O Belo Pássaro Revelando o Desconhecido a um Par de Amantes] é exemplar, os fundos são quase opalescentes, e os motivos familiares são menores e bem tecidos em uma trama linear contínua. Em sua elusiva poesia e concomitante controle rigoroso, esta obra não somente expressa a personalidade artística de

---

<sup>123</sup> Glenn D. Lowry, nascido em 1954, é um historiador de arte norte-americano que desde 1995 exerce as funções de diretor do MoMA.

Miró, mas também espelha os rastros luminosos das constelações em um límpido céu noturno.<sup>124</sup>

Outro exemplo de abordagem alusiva das pinturas é dado pela descrição de Renée Riese Hubert<sup>125</sup>, que em um artigo acadêmico dedicado às pinturas e poemas das *Constelações* de Miró e Breton, menciona *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, relacionando-a a outras pinturas da série para evidenciar a evolução estilística e estética do conjunto das obras. Deixando de lado a

---

<sup>124</sup> *This is one of a celebrated group of twenty-four drawings [sic], collectively referred to as the Constellation [sic] series, which was executed during a period of personal crisis for Miró triggered by the Spanish Civil War and World War II. Trapped in France from 1936 to 1940, the artist embarked on these obsessively meticulous works on paper in an attempt to commune with nature and escape the tragedies of current events. Despite their modest formats, they represented the most important works of his career up to that time, a fact he quickly realized.*

*The first eleven works in the series were executed in Normandy between December 1939 and May 1940. Although the motifs throughout correspond to Miró's classic repertory, in the earlier works the washed grounds are more saturated, the motifs larger, and the compositions looser than in those that would follow. In the later thirteen works, executed in Palma de Mallorca in 1940–41, of which The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers is exemplary, the grounds are almost opalescent, and the familiar motifs are smaller and tightly woven into a continuous linear web. In its elusive poetry yet rigorous control, this work not only embodies Miró's artistic personality, but it also mirrors the luminous tracks of constellations in a clear night sky.* LOWRY, 2004, p. 186.

<sup>125</sup> Professora emérita de Literatura Francesa e Comparada, Renée Riese Hubert (1916-2005) ensinou literatura em várias universidades americanas, antes de se estabelecer definitivamente na Universidade da Califórnia em Irvine. Filha de judeus alemães, Renée Riese foi forçada a deixar a Alemanha nazista ainda criança, seguindo com a sua família para a França e a Inglaterra antes de chegar nos Estados Unidos. Obteve seu doutorado da Universidade de Columbia e ganhou reconhecimento nacional e internacional com suas análises da poesia francesa dos séculos XIX e XX, do surrealismo, da arte moderna, e das relações entre imagem e texto. Entre suas obras estão *Surrealism and the Book* (1992); *Magnifying Mirrors: Women Surrealism and Partnersip* (1994); *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books* (1998), em colaboração com seu marido Judd D. Hubert; e *Cultural (Dis)connections* (2006). Cf. o obituário na página abaixo, consultada em 20 de fevereiro de 2012:

<<http://www.universityofcalifornia.edu/senate/inmemoriam/reneeriesehubert.htm>>.

preocupação em identificar com precisão as personagens das pinturas citadas<sup>126</sup>, Hubert escreve uma inspirada análise sobre a série, deixando-se guiar pela magia poética das imagens de Miró:

Por volta do meio da série, torna-se cada vez mais difícil etiquetar ou isolar um determinado elemento. [...] Mapas e contornos astronômicos ou talvez astrológicos, formas eróticas em metamorfoses constantes, bem como as transcrições musicais de tantas criaturas são finalmente bem soldados. Nada ainda submergiu. Em "*Chiffres et constellations amoureux d'une femme*" [Cifras e constelações apaixonados por uma mulher] e "*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*" [O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de amantes], onde os olhos bem abertos sugerem a busca de alguma misteriosa chave, somos deixados perplexos com a exibição dos contornos familiares do escorpião, do câncer, ou dos gêmeos. Mas o firmamento não pode se tornar decifrável ou mensurável. O pássaro, tão característico dos nossos sonhos, se move para fora do nosso campo de visão em "*L'oiseau migrateur*" [O pássaro migrador] e "*Le passage de l'oiseau divin*" [A passagem do pássaro divino]. De entre as estrelas, frisados como pérolas, uma mera borboleta ou mariposa vai escapar. Assim, o Éden surrealista reafirmou o seu mistério, o seu cósmico ainda que bidimensional espetáculo.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> A exemplo das descrições de Zeri e Rubin já citadas.

<sup>127</sup> "*Toward the middle of the series, it becomes increasingly difficult to label or isolate a given element. [...] Astronomical or perhaps astrological maps and contours, erotic shapes in constant metamorphoses, as well as the musical transcriptions of so many creatures are finally welded together. Nothing has yet subsided. In "Chiffres et constellations amoureux d'une femme" and "Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux," where wide-open eyes suggest the search for some mysterious key, we are bewildered by the display of the familiar outlines of the scorpion, the cancer, or the twins. But the firmament cannot become decipherable or measurable. The bird, so characteristic of our dreams, moves out of our field of vision in "L'Oiseau migrateur" and "Le Passage de l'oiseau divin." From amidst the stars, beaded like pearls, a mere*

Hubert segue uma estratégia de descrição que apresenta similaridades com a abordagem poética e aberta das pinturas ensaiada anteriormente por André Breton em seus poemas em prosa paralelos às pinturas das *Constelações*. No caso específico de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, é possível notar que Breton se deixa guiar pelo título poético da obra de Miró, fazendo uma elegia ao *Amor Carnal* que, na sugestiva imagem do poeta, seria o responsável pelo moto universal:

Os bancos das avenidas exteriores curvam-se com o tempo sob o abraço das lianas que estrelizam mesmo em baixo de belos olhos e lábios. Enquanto eles nos parecem livres continuam em torno deles a voltear e fundir umas e outras essas flores ardentes. Elas existem para nos traduzir em termos concretos o adágio dos mitógrafos, o qual pretende que a atracção universal seja uma qualidade do espaço e a atracção carnal filha dessa qualidade mas esquece por muito especificar que aqui cabe à filha, para o baile, adornar a mãe. Basta um sopro para libertar essas miríades de plumas contendo aquênios. Entre o lançarem-se em vôo e o caírem do alto, de acordo com o arco sem fim do desejo, inscrevem-se em harmonia todos os signos que a partitura celeste reúne.<sup>128</sup>

---

*butterfly or moth will escape. Thus the Surrealist Eden reaffirmed its mystery, its cosmic, yet two-dimensional spectacle.*" HUBERT, 1964, p. 54.

<sup>128</sup> "*Les bancs des boulevards extérieurs s'infléchissent avec le temps sous l'étreinte des lianes qui s'étoient tout bas de beaux yeux et de lèvres. Alors qu'ils nous paraissent libres continuent autour d'eux à voleter et fondre les unes sur les autres ces fleurs ardentes. Elles sont pour nous traduire en termes concrets l'adage des mythographes qui veut que l'attraction universelle soit une qualité de l'espace et l'attraction charnelle sa fille de cette qualité mais oublie par trop de spécifier que c'est ici à la fille, pour le bal, de parer la mère. Il souffit d'un souffle pour libérer ces myriades d'aigrettes porteuses d'akènes. Entre leur essor et leur retombée selon la courbe sans fin du désir s'inscrivent en harmonie tous les signes qu'englobe la partition céleste.*" A tradução citada no corpo do texto é de Paula Mascarenhas, incluída no catálogo da exposição *Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton*, 8 de janeiro a 15 de março de 1998. Lisboa: Fundação Arpad

Breton faz diversas referências estéticas e formais à pintura, entre as quais se destacam o cuidado com a escolha do vocabulário, com os efeitos sonoros e com as referências à trama musical dos motivos que ocupam toda a superfície do quadro. A complexa trama de motivos da pintura inspira o poeta a imaginar um delírio vegetal no qual uma selva tropical se prolifera em meio aos bancos retorcidos dos *boulevards extérieurs* de Paris — tratar-se-ia de um cenário apocalíptico com a libertação das exuberantes forças na natureza em um período pós-histórico? O desejo dos amantes é saudado como a força complementar que, abaixo, provocaria com o seu canto a precessão das *Constelações*, acima. No poema transparece o interesse de Breton pelos ensinamentos herméticos: é a paixão humana a força primordial responsável pelo movimento do Cosmos e pela inspiração dos poetas capazes de ler o grande livro da Criação. Tais características estão de acordo com o interesse característico da sua obra de maturidade pela exploração das analogias que refletem a harmonia cósmica entre o macrocosmo e o microcosmo. Tal interesse é igualmente perceptível na obra de maturidade de Miró, e pode ter sido um dos fatores que contribuíram para o estreitamento das relações entre ambos no período posterior à Segunda Guerra Mundial.<sup>129</sup>

---

Szenes-Vieira da Silva, 1997, p. 63. O texto original está publicado na p. 54 do mesmo catálogo.

<sup>129</sup> Citamos a respeito do classicismo de André Breton um trecho de Etiennele citado da p. 847 do número 172 da *Nouvelle Revue Française* (1º de abril de 1967), publicada por ocasião do falecimento do poeta revista. O ensaio, muito apropriadamente, foi intitulado *Breton, um beau classique?* (pp. 842-847): “Breton craignait surtout qu'on l'accusât de ‘mysticisme’. Peu enclin à galvauder ce mot-là, je ne confondrai sûrement pas Breton et Hallaj, Eluard et Toukaram, Kabir et Péret, Jean de la Croix et Rrose Sélavy. Mais, par la vertu du « rayon invisible qui stigmatise une page du premier Manifeste, à travers ces ‘grands transparents’ qui hantent les Prolégomènes, comment ne pas discerner, sur ce masque en effet léonin, une ligne de faiblesse, une fêlure? Comme Claudel qu’il détestait. Breton fut un des fils spirituels du Syllabus, de cet anathème contre une raison qui demandait aux patrons quelques comptes, et aux curés quelques raisons. Indifférent aux rayons cosmiques, aux infra et aux ultra-sons, véritables ‘grands transparents’, Breton rêve, je le crains, aux anges gardiens de son enfance, aux merveilles d’un autre monde. Inguérissablement blessé par Rimbaud, persuadé que la vraie vie est absente et l’existence ailleurs, il s’éloignait de moi, majestueusement un évêque ne court pas. Je cours

\*

Retornando à pergunta já formulada sobre a pertinência de um exercício iconográfico de descrição e identificação precisa das figuras e de um eventual tema das pinturas das *Constelações* de Joan Miró, seria possível ensaiar um olhar crítico que retornasse à pintura em exame com uma atitude diferente no questionamento de suas possíveis significações. Partindo tanto das qualidades quanto das deficiências presentes nos exercícios anteriores já citados, esta atitude aberta seria guiada pelo reconhecimento de uma eventual impossibilidade de determinar um sentido único para as figuras presentes na obra. A polissemia e a indeterminação das figuras suscitariam a liberdade da imaginação do espectador que permitiria que o seu olhar fosse levado pelo sutil jogo de alusões e metamorfoses em um exercício de “identificação por aglutinação” ou de “condensação onírica”<sup>130</sup>, sempre instável, passível

---

*volontiers mais je restais planté dans mes sabots de bois, au milieu du fumier que j'étais avec émerveillement, parce qu'il deviendra gazon, malopes, ou peut-être lupins au cœur desquels j'irai voir au matin la rosée de la nuit resplendir en diamants taillés. A quoi bon lui courir après? Pour lui révéler ce qu'il ne veut pas, ce qu'il ne peut pas admettre que la vraie vie est présente, que la seule existence, la seule bonne, est ici, ici-bas, ici-très-bas qu'il faut parier d'en faire une fête-homme continue (avec tapis-monseigneur d'oeillets, de roses et de pivoines) ne serait-ce que pour réussir à parfois y dresser, difficilement, les échafauds de quelques reposoirs.”* O misticismo de Breton mencionado por Etienne poderia, contudo, ser aplicado sem ressalvas em relação a Joan Miró.

<sup>130</sup> Segundo a teoria psicanalítica, a “condensação” é “*uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra. Desde el punto de vista económico se encuentra caracterizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella. Se aprecia la intervención de la condensación en el síntoma y, de un modo general, en las diversas formaciones del inconsciente. En donde mejor se ha puesto en evidencia ha sido en los sueños. Se traduce por el hecho de que el relato manifiesto resulta lacónico en comparación con el contenido latente: constituye una traducción abreviada de éste. Sin embargo, la condensación no debe considerarse sinónimo de un resumen: así como cada elemento manifiesto viene determinado por varias significaciones latentes, también sucede a la inversa, es decir, que cada una de éstas puede encontrarse en varios elementos. Por otra parte, el elemento manifiesto no representa bajo una misma relación cada una de las significaciones de que deriva, de forma que no las engloba*”



de ulteriores interpretações, sugestões e acréscimos que abriria a obra em um processo infinito de significação.

Assim, partindo das análises de Zeri e Rubin nas quais é ensaiada uma descrição iconográfica que busca a identificação das personagens da cena pintada por Miró, seria necessário atentar para o uso feito pelo artista da figuração em metamorfose na elaboração das figuras que compõem a imagem. Ambíguas e polimorfas, graças às possibilidades descritivas da linha e da maleabilidade das formas biomórficas que permitem múltiplas interpretações e instáveis identificações, tais personagens híbridas poderiam suscitar uma descrição que, a exemplo delas, fosse maleável e metamórfica. Delimitadas pelo traçado caligráfico da linha, as figuras biomórficas têm uma peculiar potência de sugestão e, por esta razão, na “identificação” das personagens, seria possível explorar as múltiplas possibilidades de leitura suscitadas pela ambigüidade da forma das figuras na discussão das possíveis significações da obra.

Inicialmente, a partir dos dados astronômicos relativos à data de criação da obra e ao interesse de Miró pela contemplação do céu estrelado, relacionar o casal mostrado no primeiro plano da imagem à constelação zodiacal de Gêmeos. Tal relação é possível ao levar-se em conta que a mesma constelação, comumente relacionada aos gêmeos Castor e Pólux da mitologia greco-romana, também foi substituída por um casal de homem e mulher, particularmente na Idade Média, pela conexão entre os gêmeos e o mês de maio, então considerado o mês do amor. Tal simbologia também liga a constelação ao casal Adão e Eva da tradição mitológica judaico-cristã<sup>131</sup>. Assim, uma primeira possibilidade de leitura das duas figuras que dominam o primeiro plano do quadro seria identificá-los a um casal de amantes e, em particular, aos dois progenitores míticos da humanidade da tradição bíblica.

Outra possibilidade de leitura seria dada pela combinação da personagem da “mulher monstruosa” identificada por Rubin àquela do “tigre feroz” apontada por Zeri, permitindo perceber em seus traços a figura da inumana *Esfinge*. Tal identificação levaria a ver na

---

*como lo haría un concepto*”. LAPLANCHE; PONTALIS, 1996, p. 76. A nosso ver, a estética de Miró apresenta, com efeito, uma grande afinidade com os mecanismos de condensação oníricos.

<sup>131</sup> Os Gêmeos representariam dois seres inseparáveis, que o amor que uniu de maneira permanente. Sobre a iconografia e simbologia do signo zodiacal, cf. PÉREZ-HIGUERA, 1998, pp. 79-80.

personagem — qualificada por Rubin como o “amante de pequena estatura” que acompanha a “mulher monstruosa” — a figura de *Édipo*, no papel de acompanhante do monstro mitológico, uma associação motivada pela menção ao tema da decifração no título da obra.

Uma nova relação poderia ser feita com o drama de Orfeu e Eurídice. Tal interpretação relacionaria as figuras das personagens ao fundo da pintura, cuja análise é, por sinal, ignorada nas descrições dos comentadores já citados<sup>132</sup>. Trata-se de uma omissão que prejudica a compreensão da imagem ao ignorar o lugar do qual surgem as personagens criadas por Miró<sup>133</sup>, que na execução do fundo, utiliza uma paleta dominada por pigmentos terrosos — na qual se destaca o uso do ocre dourado combinado a diversas tonalidades de terras naturais — aplicados sobre o suporte cartáceo com sutis lavadas de tinta óleo

---

<sup>132</sup> Sendo aludida unicamente nos comentários de Renée Riese-Hubert já citados.

<sup>133</sup> Convém recordar aqui as observações de Georges Didi-Huberman sobre a questão da figura e do fundo nas imagens, inspiradas pela filosofia de Alberto Magno. Em particular, no nosso caso das figuras de Miró surgindo da luz dourada de um amanhecer de meados de verão, a sua citação do filósofo inglês Robert Grossetête (ca. 1168–1253) sobre o papel da luz como o lugar em que se dá a criação divina é extremamente sugestiva: “*À partir de la célèbre formule d’Aristote, selon laquelle ‘le lieu est quelque chose, mais [qu’] il a aussi une certaine puissance (dynamis), — Albert le Grand a développé, au XIII<sup>e</sup> siècle, une véritable théorie de la genèse des formes (inchoatio formarum), dans laquelle le lieu est bien loin de tenir le simple rôle d’un ‘contenant’ des figures, plus ou moins neutre et indéterminé. Albert le Grand critique au contraire, véhémentement, ceux qui soutiennent que le lieu n’ ‘apporte’ rien aux figures, ou leur est ‘extrinsèque’. Les figures, les formes, ne se contentent pas d’habiter un lieu : elles sont produites par lui. Ainsi Albert le Grand nomme-t-il le lieu un ‘principe actif d’engendrement’ : locus est generationis principium activum ; c’est bien plus qu’un espace entendu au sens usuel, topographique ; c’est un pouvoir de morphogenèse, une ‘vertu’ capable de fabriquer, d’être efficace, structurante : la notion de lieu doit s’entendre, écrit Albert le grand, comme une virtus factiva et operativa. Car c’est dans le lieu que se manifeste la puissance de la matière, son ‘appétit’ à se déterminer comme forme : il est remarquable déjà de voir la matière et le lieu investis d’une virtus causandi, une vertu causale que Robert Grossetête, par exemple, n’aura concédé qu’à la lumière elle-même. Ainsi le lieu, le fond, ce dans quoi et par quoi les formes se formeront, les figures se détacheront, — le lieu est un travail potentiel du divin. Il travaille, dit Albert le Grand, à la constitution même de l’être : locus igitur ad esse operatur*”. DIDI-HUBERMAN, 1986, pp. 715-716.

diluída, obtendo um sutilíssimo efeito final de translucência<sup>134</sup> que evoca a impalpabilidade do ar. Tal tonalidade dourada dominante contrasta com as zonas negras esfumaçadas e, mais sutilmente, com uma zona de amarelo intenso à esquerda do quadro, raramente descrita devido às deficiências na reprodução fotográfica acurada da obra, nas quais tais particularidades cromáticas são comumente perdidas<sup>135</sup>. Tal fundo parece descrever um crepúsculo ou uma aurora de etérea luminosidade dourada da qual surgem personagens incertas meio visíveis meio invisíveis, que confundem o olhar do espectador. A presença da figura em forma de foice, que poderia ser interpretada como a Lua em sua fase minguante, permitiria resolver tal ambigüidade, identificando a cena como uma possível representação do firmamento ao amanhecer<sup>136</sup>.

As “verrugas expelindo pêlos”, mencionadas por Rubin em sua descrição da figura à esquerda, poderiam ser identificadas como os olhos adornados de cílios retorcidos de uma personagem capturada no momento que dirige o olhar para o alto à esquerda. Ao seu lado, a outra personagem à direita também dirigiria o pequeno olho negro ornado de cílios para a esquerda. Desenhados de maneira extremamente simples e esquemática como grandes pontos negros, os pequenos olhos das personagens mirariam o amanhecer.

Uma interpretação que se apoiaria na semelhança “musical” das duas figuras a uma lira e uma viola – a lira à esquerda correspondendo a Orfeu<sup>137</sup> e, por uma extrapolação livre, a viola à direita correspondendo

---

<sup>134</sup> Cf. acima o texto da n. 112.

<sup>135</sup> Em boas reproduções da imagem – como, por exemplo, a excelente reprodução do *Catalogue Raisonné* das pinturas de Miró editado por Daniel Lelong Éditeur e Successió Miró – é possível ver claramente esta zona de tonalidade amarela mais intensa na direção em que o casal mira, que denotaria a luminosidade da aurora que antecede o surgimento do Sol nascente no horizonte.

<sup>136</sup> A Lua Minguante representada na imagem antecederia a sizígia ocorrida em 24 de julho de 1941, na manhã do dia seguinte à data de criação da pintura.

<sup>137</sup> A lira, com efeito, é o instrumento musical distintivo de Orfeu, que, através do som do instrumento, conseguia domesticar animais selvagens. Ele também conseguiu, através do poder de encantamento da música, encantar Hades, obtendo assim a liberação de sua esposa Eurídice da morte. Tais abordagens são possíveis, tendo em mente a influência da estética musical - relacionada, ademais, ao tema da morte - nas pinturas da série *Constelações*. Sobre a história da representação iconográfica da morte, cf. MEYER-BAER, 1970. Em

a Eurídice – e na referência indireta a *Les Dieux Antiques (Os Deuses Antigos)*, a singular versão em francês dos manuais de mitologia antiga do historiador britânico George William Cox assinada por Stéphane Mallarmé. Um livro que poderia ser do conhecimento de Miró, um admirador do poeta francês. Seguindo esta versão:

Orfeu passa por filho do rio Eagro e da ninfa Calíope. Sua história é das mais belas. Esse mito brilhante ganhou o amor da bela Eurídice, que morreu logo após a picada de uma serpente. Orfeu, infeliz por esta perda, já não tinha mais vontade de despertar em sua lira dourada a música, que fazia que animais, árvores e homens o seguissem deliciados. Ele, portanto, resolveu procurar Eurydice na terra dos mortos, e, depois de ter adoçado o cão de Hades, Cérbero, com seu canto, foi conduzido diante de Polydegmon e Perséfone, que lhe permitiram levar sua esposa: desde que não olhasse para o rosto amado antes que ela tivesse chegado à terra. Orfeu, esquecendo a sua promessa, voltou-se cedo demais, e Eurídice lhe foi arrebatada quase antes que ele a pudesse ver. A dor de Orfeu impôs de novo silêncio a sua música, até os tempos em que ele morreu às bordas do Ebro. O seu nome é o mesmo, Orpheus, do indiano Ribhu, denominação que parece ter sido, em uma época bem primitiva, dada ao sol. É aplicada nos Vedas a muitas divindades.

O sentido original parece ter se referido à energia e ao poder criadores. Orfeu representa, na opinião de alguns, os ventos que arrancam as árvores em sua corrida prolongada, cantando uma selvagem música. Assim, deve-se ver como a mistura de duas noções que vêm culminar na lenda de Orfeu: a idéia da manhã, com a sua beleza de curta duração, funde-se, como na história de Hermes, com a idéia da brisa que geralmente acompanha a aurora. O nome de Eurídice vem da palavra que deu sua forma aos nomes como Europa, Eurytus, Euryphassa, e muitos outros: todos denominam o

---

particular, com relação à mitologia e à iconografia relativas à personagem de Orfeu, cf. pp. 257-268 do mesmo estudo.

vasto jorro da aurora no céu. Então, o que é a serpente que morde Eurídice? A serpente das trevas, que mata o belo crepúsculo da tarde. A peregrinação de Orfeu, enfim, representa a viagem que, durante as horas da noite, o sol fazia para trazer, de manhã, a Aurora, da qual ele causa o desaparecimento por seu esplendor deslumbrante. Reminiscências: ver nesta partida final de Eurídice outra forma da morte de Daphne e de Prócris.<sup>138</sup>

Neste e nos outros textos do manual traduzido por Mallarmé, os mitos clássicos são considerados como uma representação poética da

---

<sup>138</sup> “*Orphée passe par fils du fleuve Éagre et de la nymphe Calliope. Son histoire est des plus belles. Ce mythe brillant gagna l’amour de la belle Eurydice, qui mourut bientôt après la morsure d’un serpent. Orphée, malheureux de cette perte, n’eut plus le cœur d’éveiller sur sa lyre d’or la musique, qui faisait que bêtes, arbres et hommes le suivaient avec délices. Il se détermina donc à chercher Eurydice dans la terre des morts ; et, ayant adouci le chien d’Hadès, Cerbère, par son chant, il fut conduit devant Polydegmon et Perséphone, qui lui permirent d’emmener sa femme : à condition qu’il n’en regarderait pas le visage aimé avant qu’elle eût atteint la terre. Orphée, oubliant sa promesse, se retourna trop tôt ; et Eurydice lui fut ravie presque avant qu’il pût la voir. La douleur d’Orphée imposa de nouveau silence à sa musique, cela jusqu’aux temps où il mourut sur les bords de l’Hébre. Son non est le même, Orpheus, que l’indien Ribhu, appellation qui paraît avoir été, à une époque très primitive, donnée au soleil. On l’applique, dans les Védas, à de nombreuses déités.*

*Le sens primitif semble avoir marqué l’énergie et le pouvoir créateurs. Orphée représente, dans l’opinion de quelques-uns, les vents qui arrachent les arbres dans leur course prolongée, en chantant une sauvage musique. Aussi faut-il voir comme le mélange de deux notions qui viennent aboutir à la légende d’Orphée : l’idée du matin, avec sa beauté de courte durée, s’y fond comme dans l’histoire d’Hermès, avec l’idée de la brise qui accompagne ordinairement l’aurore. Le nom d’Eurydice vient du mot qui a donné leur forme aux noms comme Europe, Eurytos, Euryphassa, et beaucoup d’autres : tous dénotent le vaste jaillissement de l’aurore dans le ciel. Alors, qu’est-ce que le serpent qui mord Eurydice ? Le serpent des ténèbres, qui tue le beau crépuscule du soir. Le pèlerinage d’Orphée enfin représente le voyage que, pendant les heures de la nuit, le Soleil passait pour accomplir afin de ramener, au matin, l’Aurore, dont il cause la disparition par sa splendeur éblouissante. Réminiscences : voir dans ce départ final d’Eurydice une autre forme de la mort de Daphné et de celle de Procris”.* COX; MALLARMÉ, 1880, pp. 191-192.

luta do dia e da noite<sup>139</sup>, o que se coadunaria com a atmosfera geral das *Constelações* de Miró, que apresentam cenas crepusculares e aurorais povoadas por criaturas fantásticas que parecem se dissolver no ar. As figuras seriam como a imaginação dos “grandes invisíveis” povoando um espaço indefinido entre a luz e a treva.

Novas interpretações seriam, contudo, possíveis. O sinuoso traçado da linha, por exemplo, parece descrever as silhuetas de duas personagens características do imaginário de Miró, a saber, o casal Ubu<sup>140</sup>. Tal identificação vem efetivamente à mente quando se observa com atenção o perfil grotesco da personagem à direita, assimilável ao Sr. Ubu por conta de atributos dignos de nota, como a imensa *gidouille* e a probóscide de ornitorrinco, distintivas da personagem jarriana<sup>141</sup>. Há, entretanto, uma alteração na identidade sexual e de gênero em relação ao casal anteriormente citado da Esfinge e de Édipo: a silhueta de Ubu poderia, agora, ser percebida na figura da grande “mulher monstruosa” mencionada por Rubin em sua descrição, enquanto o “amante de pequena estatura” se tornaria a personagem da Sra. Ubu<sup>142</sup>. Procedendo a uma inversão do gênero das personagens anteriormente proposto, o Rei Édipo vira a Sra. Ubu, enquanto a Esfinge vira Ubu Rei. Tendo mais uma vez em conta a configuração do céu na data de conclusão do quadro e a identificação do casal de personagens à constelação de Gêmeos, poder-se-ia conjecturar que o casal dirigiria o olhar na direção do Sol Nascente.<sup>143</sup>

A interpretação do casal como Ubu e Sra. Ubu poderia ser interpretada em chave satírica, levando à identificação da figura de Ubu aos ditadores daquele período histórico, em particular a Adolf Hitler e a Francisco Franco. Como recorda o crítico Riewert Ehrich, “[...] há poucos artistas para quem a confrontação com Jarry teve tal importância como para o pintor catalão Joan Miró”<sup>144</sup>. Tal ascendência é evidente na

---

<sup>139</sup> Uma teoria que tem origem nas teorias do filólogo alemão Max Müller, populares no final do séc. XIX e início do séc. XX.

<sup>140</sup> Fig. 19-21.

<sup>141</sup> Sobre os atributos e morfologia de Ubu, cf. o estudo iconográfico de VAN SCHOONBEEK, 1997.

<sup>142</sup> Fig. 2.

<sup>143</sup> Tal leitura indicaria o caráter utópico e mítico da obra, na medida em que o casal Ubu também buscaria uma nova alvorada?

<sup>144</sup> “[...] *il y a peu d’artistes pour qui la confrontation avec Jarry eut une telle importance comme pour le peintre catalan Joan Miró*”. EHRICH, 2005, p.

obra do artista, particularmente a partir do período de ascensão ao poder e consolidação dos regimes fascistas nos anos 30:

Nos desenhos e trabalhos gráficos de Miró as representações de *Ubu Roi* tornam-se cada vez mais freqüentes no início da era fascista na Espanha, e isto com uma relação totalmente evidente com a realidade política de seu país. Uma figura de ditador em um desenho a lápis de 1936 (*Composició*:. FJM nº 4391) evoca claramente o *Ubu* de Jarry, um *Ubu* que reaparece subsequente em uma série de gravuras intitulada *Barcelona* (1939-1944); ele é ladeado pelos atributos peculiares a *Ubu*, tais como a *gidouille*, a silhueta característica que Jarry atribuiu a sua marionete, bem como, em diversas pranchas, com um enorme falo em ereção, que contribui para enfatizar ainda mais o aspecto fálico de poder, uma conotação que o próprio Jarry deixava entrever.<sup>145</sup>

---

107. Para a identificação com Hitler, remetemos à observação de André Breton no *Prefácio às Constelações*, sobre a bizarra dança do ditador alemão, depois da assinatura do armistício com a França em Compiègne, Cf. abaixo, p. 38, a reprodução da passagem do texto de Breton. Tal dança, contudo, jamais ocorreu. Tratou-se de uma montagem feita por John Grierson, diretor do Departamento Canadense de Informação e Propaganda, que utilizou um trecho do filme original que mostra Hitler levantando a perna enquanto caminha para trás. Grierson se deu conta de que poderia repetir os fotogramas em *loop* para criar um novo filme no qual Hitler aparentemente dançaria com júbilo depois da assinatura do armistício. A falsa cena ficou famosa e contribuiu na propaganda anti-nazista.

<sup>145</sup> “*Dans les dessins et les travaux graphiques de Miró les représentations d’Ubu Roi se font de plus en plus fréquentes au début de l’ère fasciste en Espagne, et ceci avec un rapport tout-à-fait [sic] évident à la réalité politique de son pays. Une figure de dictateur sur un dessin au crayon de 1936 (Composició ; FJM no. 4391) évoque nettement l’Ubu de Jarry, un Ubu que réapparait par la suite dans une série de graphiques intitulée Barcelona (1939-1944) ; il est flanqué des attributs propres à Ubu tels la gidouille, la silhouette typique que Jarry a attribué à sa marionnette ainsi qu’avec, sur plusieurs planches, un énorme phallus en érection, ce que fait encore mieux ressortir l’aspect phallique du pouvoir, une connotation que Jarry lui-même laissait entrevoir.*” EHRICH, p. 108.

Os atributos que, como ressalta Ehrich, o artista costumava dar a suas representações da personagem de Alfred Jarry, podem ser percebidos também na figuração de Ubu no quadro *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*. Com efeito, é possível reconhecer a “*gidouille*” característica da criatura jarryana, além de uma perna/falo em ereção diante da imensa vulva. Muito se poderia dizer sobre o caráter satírico da referência a Ubu, entendendo a figuração da personagem como uma crítica à ideologia de acumulação capitalista e à política dos regimes fascistas a partir de uma perspectiva crítica inspirada por uma posição subjetiva “infantil”<sup>146</sup>.

No caso particular deste quadro, considerações de ordem psicanalítica podem ser acrescentadas à leitura da imagem em apoio a uma interpretação política e satírica das personagens. A figura elaborada por Miró é particularmente inquietante. Com efeito, abaixo da descomunal vulva aparece o pequeno orifício negro do ânus da personagem. O pênis ereto indicaria o prazer sádico da penetração anal? Tal interpretação estaria de acordo com os procedimentos estéticos do Surrealismo, que procura explicitar as forças “imorais” em ação no psiquismo humano como um meio de atingir camadas mais profundas e essenciais do Ser, pois, conforme a observação de Xavière Gauthier, “o sadismo permite aqui que se chegue a um domínio proibido, violando-o, ultrapassando-o, experimentando o arrebatamento de conhecer-se sem limites, que é provavelmente um dos papéis da poesia”.<sup>147</sup> Tal acesso a uma dimensão mais essencial do ser humano corresponderia a uma regressão à infância, e tal movimento de retorno à percepção infantil é clara na maneira com a qual a personagem aparece na imagem de Miró, que recorda a observação de Melanie Klein a propósito da “imagem dos pais combinados”.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Cf. os ensaios sobre a filosofia Ubu de ACCURSI, 1999 e 2000.

<sup>147</sup> “*Le sadisme permet ici d’atteindre un domaine interdit, de le violer, de le dépasser, d’éprouver l’enivrement de se connaître sans limites, ce qui est vraisemblablement un des rôles de la poésie*”. Cf. GAUTHIER, 1971, p. 253. Neste trecho a autora analisa o significado da violência característica da poesia de Robert Desnos, mas suas observações podem, sem problemas, ser aplicadas à poética surrealista em geral.

<sup>148</sup> “*Es ésta una de las formaciones de fantasía características del complejo de Edipo en sus primeros estadios, que, si se mantiene activa, perjudica tanto las relaciones de objeto como el desarrollo sexual. La fantasía de los padres combinados saca su fuerza de otro elemento de la vida emocional temprana, de la poderosa envidia asociada con los deseos orales frustrados. El análisis de*



Assim, as possíveis identificações do casal de figuras a Adão e Eva, Orfeu e Eurídice, Édipo e a Esfinge, Ubu e M<sup>me</sup> Ubu, Hitler e Eva Braun ou Franco e Carmen Pólo, em uma bizarra dança de roda animada pelo canto do pássaro com bico de papagaio, pareceria apontar para uma interpretação inquietante da obra como uma fábula fantástica e burlesca do tema da *dança macabra*<sup>149</sup>, típico do final da Idade Média. Tal interpretação apontaria para uma significação informada pela presença de temas relacionados à Morte. Outros elementos presentes na figuração da pintura pareceriam confirmar tal hipótese de leitura, como o já citado motivo da ampulheta que constela o tecido gráfico da obra, fazendo de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* uma espécie de sátira política disfarçada.

\*

Uma segunda alternativa de análise de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* seria interpretar a pintura de maneira a “fechar” o seu sentido. A menção feita no título da pintura à “decifração”, com efeito, poderia ser uma insinuação de que a obra

---

*tales situaciones tempranas nos enseña que en la mente del bebé, cuando se ve frustrado (o insatisfecho por causas internas), su frustración se acopla con el sentimiento de que otro objeto (pronto representado por el padre) recibe de la madre la gratificación y el amor codiciados y que le son negados en ese momento. Aquí se halla una de las raíces de la fantasía de que los padres están combinados en una eterna gratificación mutua de naturaleza oral, anal y genital. Y esto es, a mi criterio, el prototipo de las situaciones tanto de envidia como de celos.”* KLEIN, 2008, pp. 69-70.

<sup>149</sup> “La D. Macabra — o ‘D. della morte’ — è un tema iconografico tardo-medioevale, di origine francese, collegato a precedenti letterari risalenti al sec. XII, e diffuso nei secc. XV e XVI in varie regioni d’Europa. Assai controversa è l’etimologia di ‘macabro’; sembra comunque accertato che il termine sia comparso in Francia nel sec. XIV nella forma *macabré*, [...] nel senso di orrido, spaventoso, ma sempre collegato con l’idea della morte [...]. In ogni caso l’iconografia della D. macabra — nella quale compaiono figure di viventi e di morti, in genere sotto forma di scheletri, che danzano insieme — è una chiara allusione all’ineluttabilità della morte e all’uguaglianza di fronte ad essa di tutti gli uomini”. Cf o verbete “Danza macabra” in GRASSI, PEPE, 2003, p. 200 e fig. 22. Um segundo tipo do tema foi representado pelas xilogravuras de Hans Holbein, o Jovem, que faz a Morte intervir em cenas do quotidiano. Cf. a fig. 23, na qual o artista representa a Morte entre um casal de esposos, com a figuração de emblemas mortuários como a ampulheta posta entre o casal.

poderia efetivamente encerrar uma significação e um tema precisos. A releitura do exercício de interpretação livre esboçado anteriormente demonstra que a análise não esgotou o potencial de significação das figuras que compõem o quadro. Um dos principais problemas do exercício de interpretação ensaiado foi a simplificação da análise das figuras das personagens que compõem o casal de amantes. As diferentes possibilidades de interpretação ensaiadas ignoraram a complexidade da figuração das duas personagens ao atribuir um gênero preciso a cada uma delas. Tal classificação estabelece uma forçada oposição macho-fêmea que não corresponde às efetivas características das figuras criadas por Miró. A simplificação fica evidente quando se atenta para a personagem colocada à direita do quadro: Rubin a identifica como uma “mulher monstruosa”, simplificando a singularidade da figura na qual Zeri, por exemplo, via a face de um “tigre feroz”.

A figura, no entanto, combina características da fêmea, do macho, do humano, do animal e do monstruoso, e escapa a qualquer tentativa de categorização. Trata-se de um ser “informe”<sup>150</sup> que desafia as concepções tradicionais de gênero e espécie. A figura à esquerda, por outro lado, parece carecer de tal complexidade, o que não elimina as dificuldades de interpretação, pois ela é curiosamente desprovida de quaisquer atributos de gênero, fazendo dela uma criatura aparentemente assexuada, ao contrário da descrição de Rubin, na qual ela é apresentada como o “amante em forma de caneco” da “mulher monstruosa” da direita.

Tal classificação parece ter-se baseado em uma interpretação apressada do título da pintura, tendo sido extrapolada a partir da menção feita no mesmo às personagens do “casal de apaixonados”. A observação cuidadosa da imagem mostra, no entanto, a simplificação em

---

<sup>150</sup> Informe, o (anti)conceito de Bataille em sua entrada do *Dictionnaire Critique*: “[...] un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.” Cf. a reimpressão de *Documents vol. 1*, p. 382. Para análises aprofundadas da extensão desta idéia em todo o projeto de *Documents* e a sua influência na estética da arte moderna e contemporânea, cf. DIDI-HUBERMAN, 1995 e BOIS; KRAUSS, 1997.

que esta caracterização acaba por cair, pois as duas personagens, a rigor, não poderiam ser caracterizadas como macho ou fêmea com base nos seus atributos figurados. Assim, o casal apareceria composto por um ser aparentemente assexuado — ou com o sexo oculto — e por um andrógino monstruoso que combina o macho e a fêmea, o humano e o animal, o normal e o anômalo. Como interpretar esta nova charada proposta pelas desconcertantes figuras de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*? Mais uma vez ela indicaria o casal Ubu, pelo jogo de perversidade autoerótica de Ubu combinada à assexualidade de sua esposa Victorine, em um irônico e estereotipado retrato do casal burguês?

Haveria, contudo, outra possibilidade de interpretar a presença da personagem andrógina na cena imaginada por Miró em *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*: tendo em mente o ambiente cultural freqüentado por Joan Miró, o andrógino efetivamente poderia suscitar outra associação, ao relacionar-se a sua figura à personagem mítica do “Andrógino Original”. A imagem poderia ter uma significação esotérica, retratando o casal primordial Adão e Eva. Interpretações cabalísticas dos textos bíblicos chegam a afirmar que Adão é em sua essência um ser andrógino: foi a androginia que teria permitido o nascimento de Eva de costela do ser original Adão, que já continha em si mesmo os dois sexos em potência. Tal interpretação, voltando à imagem da pintura *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, explicaria a aparente ausência da figuração do sexo da personagem à esquerda, já que o sexo de Eva estaria oculto pela estrela invertida que poderia ser considerada uma representação esquemática do relato bíblico que conta como folhas de árvore foram usadas pelo casal primordial para cobrir seus sexos depois de comerem o fruto da Árvore do Conhecimento.<sup>151</sup>

A hipótese é plausível na medida em que a figura do “Andrógino”, com efeito, poderia ser conhecida por Miró, tendo-se em mente — como já notamos — o ambiente cultural freqüentado pelo artista durante a sua formação intelectual<sup>152</sup>. O tema é claramente mencionado por um dos amigos íntimos do artista, o escritor e

---

<sup>151</sup> No caso de um eventual identificação à Sra. Ubu, a ausência de sexo poderia sugerir a assexualidade da personagem de Jarry.

<sup>152</sup> Sem mencionar as origens cripto-judaicas da família Miró, fato mantido em segredo pelo próprio artista. Em que medida tal herança estava viva entre os seus familiares?

antropólogo Michel Leiris. Em um artigo de juventude, *Notes sur Deux Figures Microscopiques des XVI<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> Siècles*,<sup>153</sup> publicado em 1929 no primeiro número da revista *Documents*, Leiris discorre sobre as doutrinas ocultistas anteriores à modernidade filosófica e científica e menciona como nesta fase antropomórfica o homem projetava as suas próprias características no universo. No artigo, que principia com a referência a uma obra de Fritz Saxl que reproduz duas imagens de manuscritos astrológicos medievais que figuram as relações invisíveis entre o homem e o cosmo, Leiris ensaia uma longa reflexão sobre a figura do andrógino recorrente nos escritos ocultistas. Segundo o escritor, o Andrógino Primordial chamado Adão Kadmôn foi a imagem mais forte legada pela tradição cabalística dos judeus que opunha o microcosmo humano ao macrocosmo universal:

Antes do pecado original, Adão constituía a imagem fiel de Adão Kadmôn, o seu protótipo na mente de Deus, e isso não era outro senão este Homem Universal cujo símbolo é encontrado em muitas religiões. Ele desempenhou o papel de mediador entre Deus e o Universo e seu corpo quase imaterial, reflexo de Deus, era indivisível. A queda fez que ele se obscurecesse; seu corpo condensou-se, dividiu-se e foi então que se efetuou, ao mesmo tempo que a diferenciação material dos sexos, a separação do gênero humano em individualidades distintas. Assim nasceram os homens, cada um dos quais permanece, de um lado, a imagem de Deus, de outro a imagem do grande mundo, e a finalidade de sua evolução é de reconstituir este grande ser primitivo pela fragmentação da qual eles foram formados. Ao final dos tempos eles reencontrarão esta unidade,

---

<sup>153</sup> Um artigo possivelmente conhecido por Miró, amigo pessoal de Leiris. Cf. a reimpressão de *Documents*, vol. 1, p. 49. Além do artigo citado, o interesse de Leiris pelo hermetismo pode ser acompanhado em outros artigos, como *La Monade Hiéroglyphique*, publicado em 1927 no número 9-10 de *La Révolution Surréaliste* e *Le Musée des Sorciers*, publicado em 1929 no segundo número de *Documents*, edição que apresenta uma série de artigos que poderiam ser ligados ao estudo da estética das *Constelações*, como por exemplo, o artigo de Georges Bataille sobre os apocalipses da arte mozarabe [fig. 29] da Espanha e o artigo de Carl Einstein sobre a estética de André Masson, vizinho de atelier de Miro em rue Blomet.

graças à intervenção do Cristo, divindade humanizada — ou seja, Adão Kadmôn — que, reproduzindo voluntariamente a queda ao encarnar-se, anularia assim as conseqüências nefastas desta fraqueza original. Estas parecem ser, de acordo com os cabalistas cristãos, as relações fundamentais existentes entre Deus, o Homem o Universo.<sup>154</sup>

O tema do andrógino tem uma clara relação com as doutrinas herméticas. Trata-se de outra nuance do símbolo mercuriano, relacionado à morte concebida enquanto transformação alquímica dos corpos carnis e sensíveis em corpos invisíveis de luz. Conforme observou Antoine Faivre, uma das principais características do hermetismo é o gosto pelo concreto, ligado a uma filosofia da encarnação. Citando o Tratado XI de Asclépio e o Fragmento IV de Estobeu, Faivre explica que “a encarnação é ‘uma força em ação’; devem necessariamente existir corpos que sirvam como veículos e como instrumentos de forças imortais e eternas”.<sup>155</sup> Tal interesse pelo hermetismo foi característico dos surrealistas dissidentes do “grupo de rue Blomet”, articulado em torno de André Masson e que reuniu Miró, Leiris e Bataille. Enquanto Masson e Bataille demonstravam uma maior

---

<sup>154</sup> *“Avant le péché originel, Adam constituait l’image fidèle d’Adam Kadmôn, son prototype dans la pensée divine, et n’était autre que cet Homme Universel dont le symbole se retrouve dans beaucoup de religions. Il jouait le rôle de médiateur entre Dieu et l’Univers et son corps presque immatériel, reflet de Dieu, était indivisé. La chute le fit s’obscurcir ; son corps se condensa, se divisa et c’est alors que s’effectua, en même temps que la différenciation matérielle des sexes, la séparation du genre humain en individualités distinctes. Ainsi naquirent les hommes, dont chacun reste l’image, d’une part de Dieu, de l’autre du grand monde, et le but de leur évolution est de reconstituer ce grand être primitif par le morcellement duquel ils ont été formés. A la fin des temps ils retrouveront cette unité, grâce à l’intervention du Christ, divinité humanisée — c’est à dire Adam Kadmon — qui, reproduisant volontairement la chute en s’incarnant, annule ainsi les conséquences néfastes de cette faiblesse originnaire. Tels semblent être, selon les kabbalistes chrétiens, les rapports fondamentaux existant entre Dieu, l’Homme et l’Univers”.*

<sup>155</sup> *“The Hermetica teach that ‘there is nothing invisible, even among the incorporeals’. The incarnation is ‘a force in action’; there must necessarily exist bodies that serve as vessels and instruments of immortal and eternal forces”.* FAIVRE, 1995, 58-59.

afinidade com o pensamento nietzschiano, Miró e Leiris demonstravam um interesse pelas ciências ocultas e pela filosofia hermética na busca de uma revelação metafísica que os arrancasse de seu desespero existencial<sup>156</sup>. Uma nostalgia do Absoluto, indicada pelo desejo de reconstituir o Andrógino Primordial<sup>157</sup>, que poderia suscitar a imaginação da reencarnação dos eleitos — isto é, do artista enquanto ser eleito — em corpos transparentes de pura luz.<sup>158</sup>

A meditação sobre a mortalidade transparece nos depoimentos anteriormente citados de Miró que recordam o medo e o pessimismo provocados pelo início da guerra e o temor de uma possível vitória nazista ao fim dos combates. Tal reflexão sobre a mortalidade poderia ter igualmente suscitado conjecturas sobre uma eventual possibilidade de sobrevivência à morte, levando em conta o interesse do artista pelas doutrinas ocultistas, conforme as recordações já citadas de Leiris. Por outro lado, a meditação sobre o tema da sobrevivência à morte poderia estar relacionada a imagens contempladas pelo artista durante a sua estadia em Maiorca. Conforme os depoimentos de Miró, durante o período imediatamente anterior à criação de pintura, ele costumava visitar diariamente a Catedral de *Santa María del Mar*, durante os

---

<sup>156</sup> Citamos livremente as recordações de Leiris sobre o grupo dissidente de rue Blomet. Segue o texto original: "Miró, avant même de totalement s'émanciper, travaillait dans un sens qui ne répondait nullement au goût du jour. La débauche et le jeu étaient deux des armes de Bataille, tandis que moi - qui à cette époque n'avais pas encore cherché un dérivatif dans l'ethnologie - je me bornais à miser sur la manipulation du langage et sur mes rêves de la nuit pour obtenir je ne sais quelle révélation métaphysique qui, momentanément du moins, m'aurait arraché à mes tourments. À des titres divers, tout cela montre que, rue Blomet, ce n'était pas le conformisme qui nous étouffait et qu'en cela comme à d'autres égards nous étions bien proches de ceux pour qui le surréalisme était le seul successeur admissible de Dada." Cf. o artigo 45, *rue Blomet*, republicado em *Revue de Musicologie*, T. 68, No. 1/2, Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner (1982), pp. 57-63. Para a citação, cf. p. 61.

<sup>157</sup> Nostalgia de reconstituição de uma totalidade edênica antecedente ao processo de sexualização que equivale à própria "queda"? O andrógino corresponderia a um desejo de sexualidade perversa total ou de assexualidade, pois *sexo é secção*, assexuado é a-secção, in-divisus.

<sup>158</sup> Ao equiparar o Andrógino Primordial a Ubu, a pintura sugeriria um cosmo patafísico, neutralizando tal nostalgia do Absoluto e provocando o riso? O autor ainda não dispõe de dados suficientes para uma discussão mais aprofundada da idéia, preferindo apenas aludir a esta possibilidade.

ensaios do organista. Elementos do ambiente da igreja podem ser efetivamente reconhecidos nas pinturas das *Constelações* executadas depois da chegada de Miró às Baleares.

Um dos elementos característicos do interior da igreja que podem ser mais facilmente reconhecidos nas pinturas das *Constelações* é o tecido de motivos circulares que ocupam de maneira obsessiva todo o espaço da imagem. Tais motivos podem ser associados tanto às rodas policromas de luz fluante projetadas nas paredes e colunas da majestosa nave do templo desde o resplandecente *Olho Gótico*, a notória roseta maior que orna a abside da Catedral, como também ao som produzido pelo órgão da imponente igreja elevando-se interior do corpo do grande templo<sup>159</sup>.

Ademais de tais elementos mais facilmente reconhecíveis, é possível identificar nas *Constelações* e, em particular, na pintura *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, elementos menos evidentes do denso ambiente estético da Catedral de Palma, em cuja edificação de diversos séculos, desde a origem da construção no período mouro até as reformas realizadas por Antoni Gaudí durante o período modernista, foram acumuladas incontáveis criações artísticas. Uma observação mais cuidadosa dos monumentos concentrados no interior da Catedral permitiria chamar a atenção para uma das decorações do templo, normalmente ignorada pelos visitantes e pelos livros dedicados à análise da imponente igreja matriz de Palma<sup>160</sup>: trata-se de uma decoração pavimentar, situada nas proximidades do imponente órgão da igreja, ao final da nave e diante dos degraus que dão acesso ao altar-mor. As duas lajes compõem um “*memento mori*” tipicamente barroco, que combina a imagem de um “*homo bulla*” executado em bronze dourado — alegoria tipicamente barroca que representa o caráter vão da

---

<sup>159</sup> Tal leitura musical permitiria, inclusive, recordar a interpretação anterior que associa as figuras das duas criaturas do casal a uma guitarra e uma lira, tendo sempre em vista a crescente influência da música no processo criativo mironiano. Nesta perspectiva, o tecido de círculos e ampulhetas negras poderia ser interpretado como a música que se desprenderia dos dois instrumentos representados em primeiro plano, numa espécie de acompanhamento à canção do pássaro com “bico de papagaio” já mencionado por Rubin em sua análise do quadro. A combinação dos dois elementos produz um efeito sutil de dissonância que, mais uma vez, parece apontar para a presença espectral da morte.

<sup>160</sup> Por exemplo, não há qualquer menção a esta decoração pavimentar mesmo em obras exaustivas como o volume de PASCUAL (coord.), 1995.

vida como um “putto” que sopra bolhas de sabão<sup>161</sup> — com a imagem de outro “opus sectile” que mostra um campo negro com formato de fossa sepulcral, do qual surgem os emblemas alegóricos da mortalidade humana: um crânio, dois fêmures cruzados na forma de aspa da Cruz de Santo André e uma ampulheta. Tais emblemas mortuários são emoldurados por enigmáticas palavras em latim, retiradas da versão feita por São Jerônimo de uma das espístolas de São Paulo aos Coríntios: “*omnes quidem resurgemus sed non omnes immutabimur*”.<sup>162</sup>

Trata-se de um trecho de I Cor 15:51, que resulta enigmático na versão latina do original grego de autoria de São Jerônimo. Podemos citar, a propósito, a versão portuguesa da *Vulgata Latina*, do Padre António Pereira de Figueiredo (Londres, 1821), que diz: “Todos certamente ressuscitaremos, mas nem todos seremos mudados”. Nas versões atuais da Bíblia, o trecho do versículo, no qual São Paulo revelaria um mistério sobre a ressurreição dos mortos, tema da terceira parte da epístola, é traduzido de maneira inversa, como na tradução da Bíblia de Jerusalém: “[...] nem todos morreremos, mas todos seremos transformados.” Tal tradução é mais compreensível de um ponto de vista etimológico e histórico, relacionada à espera iminente do milênio. Nela, contudo, perde-se o caráter sugestivo e inquietante da versão tradicional latina, com a possível referência à deificação do corpo dos justos e à existência de um corpo pneumático, típica das crenças de tipo gnóstico. Tal imaginário sobre um corpo imortal e imaterial deito de pura luz também fascinou os artistas do período modernista e, entre eles, Miró, que se dava aos exercícios ascéticos do jejum e da meditação<sup>163</sup>.

A presença de emblemas mortuários na intrincada figuração do quadro *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* poderia indicar uma relação entre a pintura de Miró e o “*memento mori*” pavimentar da Catedral de Palma de Maiorca? Embora tais conjecturas

---

<sup>161</sup> Assim, poder-se-ia identificar o tecido de motivos circulares às bolhas de sabão sopradas pelo *putto* dourado que decora o pavimento da Sé de Palma. Um motivo característico da imagem que permitiria lançar a hipótese de que o conjunto das duas decorações pavimentares possa, com efeito, ter atraído a atenção do artista durante a sua habitual meditação diária, contribuindo para a elaboração da intrincada alegoria da obra *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*.

<sup>162</sup> Fig. 24.

<sup>163</sup> Cf. os estudos de Jules Monnerot (1959) sobre a relação entre o surrealismo e o sagrado e a tese de Cláudio Willer (2010) sobre a influência das crenças gnósticas no imaginário modernista.



sejam arriscadas, é possível notar a presença de símbolos mortuários como uma grande ampulheta em meio ao intricado tecido gráfico da imagem. Ela ocupa uma posição de destaque no terceiro plano da imagem, “atrás” do casal de amantes do primeiro plano e das personagens do pássaro “com bico de papagaio” e do verme que lentamente avança em direção da Lua Minguante, no segundo plano<sup>164</sup>.

A presença da figura em forma de foice remete à vasta simbologia da Lua Velha no folclore, na astrologia e na literatura ocultista. A fase lunar figurada na pintura antecede, com efeito, a fase da Lua Negra, tradicionalmente considerada um período propício aos rituais de bruxaria e de invocação dos mortos. No caso específico da pintura *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, poderia corroborar a hipótese de leitura que identificaria na obra a presença iminente e invisível da morte, já insinuada pelos motivos em forma de ampulheta, de bolhas de sabão e de pregos que dominam a trama figurativa da obra, e ao estado psíquico de extrema lucidez motivado pela consciência da finitude radical do homem:

A Lua Negra, associada à Lilith, a primeira mulher de Adão, cujo sexo se abria na cabeça, está ligada essencialmente a noções de intangível, de inacessível, de presença desmesurada da ausência (e o inverso), de hiperlucidez dolorosa por força da intensidade.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Seguimos a sugestão de Federico Zeri, que observa que “*la cosa più straordinaria di questa immagine è che l'enorme quantità di segni, alcuni quasi clessidre schematizzate, altri punti rotondi, altri come chiodi, viene a creare una profondità ondulata. Si viene a stabilire una sorta di rapporto tridimensionale tra i vari segni [...]*” cf. Zeri, 2000, p. 239. Novamente, Zeri consegue reconhecer emblemas mortuários — como as ampulhetas e os pregos — na figuração da imagem, sem, contudo, aprofundá-los em suas rápidas considerações sobre o quadro.

<sup>165</sup> Cf. o verbete “*Lune Noire*” do dicionário de símbolos de CHEVALIER; CHEERBRANT (org.), 2000, p. 595: “*La Lune Noire, qu'on associe à Lilith, la première femme d'Adam, dont le sexe s'ouvrira dans le cerveau, est liée essentiellement à des notions d'intangible, d'inaccessible, de présence démesurée de l'absence (et l'inverse), d'hyperlucidité douloureuse à force d'intensité. Plus qu'un centre répulsif occulte, la Lune Noire incarne la solitude vertigineuse, le Vide absolu qui n'est autre que le Plein par Densité*”. O verbete também associa esta fase lunar ao elemento pesado e tenebroso que

Com relação à hipótese de leitura na qual a personagem à direita do quadro é considerada uma figuração de um ser andrógino, é possível acrescentar novos argumentos que parecem comprovar a interpretação da personagem como o Adão Kadmôn dos textos gnósticos e cabalistas. Uma figura significativa ignorada devido à notável simplificação gráfica e estilização da figuração é a grande ampulheta situada em um importante ponto do quadro, entre as figuras do casal de amantes situado no primeiro plano e entre as figuras da lesma e do pássaro no segundo plano. A figura da ampulheta é desenhada de maneira curiosa, com a parte escura sobre a parte transparente. Tal posição curiosa sugere que ela esteja de cabeça para baixo, parecendo indicar que a cena pintada se passa no início da contagem do tempo — o instante da criação de um mundo. Contudo, a posição da ampulheta também incita a inverter a sua posição. Seguindo a sugestão de Zeri, poderíamos considerar a colocação da ampulheta em posição invertida como uma pista em uma charada visual: ao virar o quadro de cabeça para baixo, de maneira inesperada, somos surpreendidos ao perceber que a pintura foi concebida como um quadro não polarizado e em duplo sentido.<sup>166</sup>

Inesperadamente, a pintura efetivamente oculta a presença de uma figura fantasmagórica dissimulada na imagem. A criatura, de cabeça descomunal e de corpo destituído de membros inferiores, aparece no momento em que leva as mãos e braços em direção à cara, dominada pelos dois olhos que se aprofundam no espaço escuro das órbitas cadavéricas. Eles miram o espectador com uma expressão aparvalhada e patética<sup>167</sup>: a desesperada personagem parece tentar soltar um grito de

---

deve ser vencido para dissipar a obscuridade e purgar o “karma”, temas que podem ser associados à meditação sobre o sentido da vida e da morte.

<sup>166</sup> Fig. 25-27.

<sup>167</sup> A personagem fita o espectador com uma expressão aparvalhada evocada pelas linhas dispostas em torno da grande fenda de cor vermelha e negra em forma de vulva que sugerem a forma das rugas da fronte características da expressão de dor patética. Um exemplo famoso é a expressão de dor patética da personagem de Laocoonte no grupo escultórico dos Museus do Vaticano. Uma curiosa explicação fisionômica é dada por LANGE, 1951, pp. 101-102 “*Ofrece el [músculo] frontal, ante todo, una tendencia particular a salirse de las normas anatómicas para constituir excepciones. Así, algunas personas son capaces de contraer aisladamente los fascículos internos de este músculo, con exclusión de todos los no situados alrededor de la línea media, elevando así la porción interna de las cejas. Tal es el origen de la expresión del dolor patético:*

terror<sup>168</sup> enquanto mira horrorizada a própria ação de seu companheiro serpente que, como agente da morte, a devora<sup>169</sup>: no centro de sua frente, uma grande fenda vermelha e negra em forma de vulva se abre, em meio às mandíbulas de uma serpente monstruosa prestes a devorá-la. O corpo da grande serpente, formado pelo conjunto de motivos em forma de ampulheta, característico da pintura, enreda-se por todo o espaço da cena.

Recordando a representação tradicional de Lilith já mencionada<sup>170</sup>, seria possível identificar com precisão o sentido da pintura de Miró? Com efeito, a descoberta inesperada da personagem com o sexo na frente, associada à presença já apontada anteriormente do andrógino, permitiria determinar com precisão o sentido da pintura<sup>171</sup>, considerando-a uma imagem do mito cabalista da criação do mundo: a criação simultânea de Adão e Eva e de Lilith e Samael por Deus no início dos tempos. Em um sentido da pintura, temos a imagem da criação de Adão e de Eva, mostrados respectivamente como um grande ser andrógino acompanhado da personagem com o sexo ocultado pela figura em forma de estrela invertida. No outro sentido invertido, temos a imagem da criação simultânea de Lilith e de Samael. Lilith, a primeira mulher de Adão, cujo sexo se abria na cabeça, é mostrada como uma assombração demoníaca cujo sexo descomunal é devorado por uma serpente monstruosa, que corresponde à descrição tradicional de seu consorte Samael como um ofídio demoníaco.<sup>172</sup>

---

*la llamada ceja de LAOCOONTE, de la cual sirve como clásico ejemplo la escultura célebre. [...] Este músculo [...] puede recibir muy justamente la denominación de músculo del dolor. Durante el llanto he podido apreciar en muchos niños dicha expresión trágica. En el adulto se observa más raras veces la expresión del dolor patético. Aparece en la NIOBE y muy a menudo en las imágenes de las Madonas y de Cristo. [...] Se ignora todavía la razón por la cual el hombre se siente impulsado a elevar los extremos internos de las cejas al ser acometido por el dolor. Desde luego, razón práctica que lo explique – alivio del dolor o cosa análoga – no existe alguna. Debe tratarse, sin embargo, de un hábito primitivo, pues esta ceja trágica se observa también en los pueblos salvajes [destaques do autor]”.*

<sup>168</sup> Fig. 28.

<sup>169</sup> Fig. 29.

<sup>170</sup> Cf. acima a citação da n. 115.

<sup>171</sup> Isto é, o “sentido” entendido como o “tema iconográfico” da obra.

<sup>172</sup> Fig. 30.

\*

Tal constatação permite compreender o sentido oculto da pintura *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*: trata-se de uma reflexão sobre o problema da origem da morte em relação ao surgimento do mal, a partir de um quadro referencial fornecido por mitos judaicos conservados pelas tradições da cabala. A palavra “cabala” tem origem em uma raiz da língua hebraica que significa “receber”, nomeando toda a longa tradição de comentários e reflexões transmitidos oralmente ao longo de diversas gerações nas sinagogas. No caso dos mitos relacionados à origem do mal, tais tradições encontraram uma primeira formulação em forma escrita somente no período medieval. A obra mais representativa de tal tendência é o *Tratado da Emissão Esquerda*, do rabino Isaac ben Jacob ha-Kohen, ativo na Espanha na segunda metade do séc. XIII. Segundo Joseph Dan, um dos mais importantes estudiosos da cabala primitiva, este escrito:

[...] é um dos livros mais importantes e revolucionários da história da Cabala. Este trabalho introduziu um completo dualismo gnóstico no simbolismo cabalístico. Enquanto cabalistas anteriores tratavam o problema do mal de uma forma muito semelhante à maneira dos filósofos, o rabino Isaac criou uma estrutura demonológica paralela de poderes emanatórios maléficis governada por Asmodeu, Satanás, Lilith, e suas hostes, derivados do lado esquerdo da árvore sefirótica. E em uma perfeita forma mítica, esses vários demônios são agitados por paixões e desejos, ciúmes e ódios, debatendo-se loucamente em seu mundo demoníaco, esperando para atacar os infelizes humanos abaixo.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> “*Rabbi Isaac's Treatise on the Left Emanation is one of the most important and revolutionary books in the history of the Kabbalah. This work introduced a full blown Gnostic dualism into Kabbalistic symbolism. While earlier Kabbalists treated the problem of evil in a manner very similar to that of the philosophers, Rabbi Isaac created a demonological parallel structure of evil emanatory powers ruled by Asmodeus, Satan, Lilith, and their hosts, deriving from the left side of the sefirotic tree. And in fine mythic form, these various demons are seething with lusts and desires, jealousies and hatreds, flailing*

O tratado de Isaac ben Jacob ha-Kohen permite lançar novas luzes para a compreensão das fontes simbólicas e temáticas das *Constelações* de Joan Miró. Com efeito, o rabino inicia o seu texto de maneira extremamente sugestiva, endereçando-se diretamente ao leitor ávido por obter conhecimentos ocultos que lhe abririam os mistérios desconhecidos do universo e de Deus mantidos ocultos pela ignorância humana e acessíveis somente a uma minoria de eleitos, galgando os degraus da escada que separam a criatura de seu Criador:

Tenho observado o seu tremendo desejo de subir a escada da sabedoria e perceber enigmas e captar o astuto estilo dos antigos sábios, os mestres das inscrições, aqueles que esclareceram os segredos das almas. E tendo notado que o Senhor Deus, que Ele seja abençoado, concedeu-lhe um coração atento e inteligente, decidi com muito carinho responder a sua pergunta e satisfazer o seu pedido.<sup>174</sup>

As palavras de Isaac ben Jacob ha-Kohen parecem ecoar o próprio título da pintura *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, com a sua clara alusão aos mistérios arcanos que permitiriam decifrar os enigmas do universo. Com relação à cena figurada por Miró em sua pintura, pode-se consultar o sexto capítulo do tratado, que trata da origem do mal. O demônio-serpente Samael é mencionado como o maior dos “príncipes da inveja e do ódio” a influenciar o mundo. Depois de uma exposição sobre sete desses príncipes demoníacos, o rabino descreve como se deu a origem do mal nos primeiros instantes da criação divina:

---

*about madly in their demon world, waiting to pounce on the hapless humans below.*” DAN; KIENER, 1986, p. 37.

<sup>174</sup> “*I have noted your tremendous desire to ascend to the ladder of wisdom and perceive enigmas and grasp the cunning ways of the ancient Sages, the masters of inscriptions, those who expounded upon the secrets of the souls. And having noted that the Lord God, may He be blessed, bestowed upon you an attentive and understanding heart, I have decided with much fondness to answer your question and fulfill your request.*” A tradução do texto do tratado pode ser consultada no volume organizado por DAN; KIENER, 1986, p. 165.

Agora eu aludirei a ti a razão de todo o ciúme entre estes últimos príncipes e os príncipes anteriores dos sete grupos de anjos que são chamados de "os guardiões dos muros". Uma forma destinada para Samael provoca inimizade e ciúme entre a delegação celeste e as forças do exército celestial. Esta forma é Lilith, e ela tem a imagem de uma forma feminina. Samael assume a forma de Adão e Lilith a forma de Eva. Ambos nasceram em um nascimento espiritual como um, como um paralelo com as formas de Adão e Eva acima e abaixo: duas formas gêmeas. Ambos Samael e [Lilith, chamada de] Eva a matrona — também conhecida como a Setentrional — foram emanados desde abaixo do Trono da Glória. Foi o Pecado que causou esta calamidade, de modo a trazer a sua vergonha e desgraça para destruir a sua prole celestial. A calamidade foi causada pela Setentrional, que foi criada abaixo do Trono da Glória e resultou em um colapso parcial e um enfraquecimento das pernas do Trono. Em seguida, por meio de Gamali'el e a serpente primordial Nahashi'el, os aromas de cada um se misturaram: o cheiro do homem atingiu a mulher, e o cheiro de mulher atingiu o macho. Desde então as cobras têm aumentado e assumiram a forma de cobras mordentes. Assim está escrito: "O Senhor enviou serpentes de fogo entre as pessoas" (Números 21: 6). Isso exige uma explicação completa em um tratado separado, pois isto é muito profundo — ninguém pode revelá-lo.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> "Now I shall allude to you the reason for all the jealousy between these latter princes and the former princes of the seven groups of holy angels which are called "the guardians of the walls." A form destined for Samael stirs up enmity and jealousy between the heavenly delegation and the forces of the supernal army. This form is Lilith, and she is in the image of a feminine form. Samael takes on the form of Adam and Lilith the form of Eve. They were both born in a spiritual birth as one, as a parallel to the forms of Adam and Eve above and below: two twinlike forms. Both Samael and [Lilith, called] Eve the Matron — also known as the Northern One — are emanated from beneath the Throne of Glory. It was the Sin which brought about this calamity, in order to bring her shame and disgrace to destroy her celestial offspring. The calamity was caused

De acordo com a interpretação de Joseph Dan, nesta passagem o desastre provocado pelo pecado de Adão e Eva que provoca o fim do Éden marca igualmente o início da atração sexual entre macho e fêmea pela ação de Gamaliel de da serpente primordial Nahashiel:

O autor prossegue explicando o desastre causado pelo pecado de Adão e Eva no Jardim do Éden, que, de acordo com a sua descrição, causou o despertar sexual entre os dois pares de "gêmeos", um despertar em que a serpente, chamada aqui Nahasiel ou Gamliel, tomou parte. O resultado foi que as cobras se tornaram "cobras mordentes", isto é, o mal veio a existir em sua forma própria, e começando a se expressar.<sup>176</sup>

Tais significações esotéricas ou ocultistas podem, por sinal, ser deduzidas do próprio título da pintura, em particular no sutil jogo de referências suscitado pelo significante *oiseau*. A presença desta palavra no título da obra parece aludir aos jogos de palavras típicos da língua francesa. O francês é, com efeito, uma língua particularmente rica em homófonos permitindo inúmeros jogos de palavras e a comunicação de discursos ocultos aproveitando os sentidos múltiplos de uma mesma combinação de fonemas. Tais jogos fazem as delícias dos enigmistas e suscitam um sem número de estudos esotéricos que procuram desvendar o sentido secreto de textos célebres.

---

*by the Northern One, who was created beneath the Throne of Glory and it resulted in a partial collapse and weakening of the legs of the Throne. Then, by means of Gamali'el and the primeval snake Nahashi'el, the scents of each intermingled: the scent of man reached the female, and the scent of woman reached the male. Ever since then the snakes have increased and have taken on the form of biting snakes. Thus it is written, "The Lord sent fiery snakes among the people" (Numbers 21:6). This requires a full explanation in a separate treatise for it is very deep — no one can find it out". DAN; KIENER, 1986, p. 173.*

<sup>176</sup> *"The author goes on to explain the disaster caused by the sin of Adam and Eve in the Garden of Eden, which, according to his description, caused sexual awakening among the two pairs of "twins," an awakening in which the snake, called here Nahasiel or Gamliel, took part. The result was that the snakes became 'biting snakes', that is, Evil came into its own, and began to express itself." DAN, 1980, p. 19.*

Tais jogos também têm conotações iniciáticas, pois o recurso aos mesmos permite aos adeptos ocultar ao profano a real significação de seus ensinamentos. Tal saber somente poderia ser acessível aos iniciados que soubessem entendê-lo através de seus anagramas, *calembours* e metáforas<sup>177</sup>, constituindo o conhecimento da língua sagrada chamada de “*langage des oiseaux*”, a “língua dos pássaros”.

Em uma interpretação mística, tais jogos marcavam as iniciações mágicas nas quais o noviço provava a sua inteligência e perspicácia na solução de um enigma secreto. Uma explicação da significação mística de tais ensinamentos ocultos nos é dada por René Guénon:

Há numerosas referências, em várias tradições, a uma linguagem misteriosa chamada “língua dos pássaros”: designação evidentemente simbólica, pois a própria importância que é atribuída ao conhecimento desta língua, como prerrogativa de uma elevada iniciação, não permite a tomar literalmente. [...] Algures, vemos os heróis vencedores do dragão, como Siegfried na lenda nórdica, compreender imediatamente a linguagem dos pássaros; e isto permite interpretar facilmente o simbolismo em questão. Com efeito, a vitória sobre o dragão tem como consequência imediata a conquista da imortalidade, figurada por algum objeto do qual o dragão defendia a aproximação: e esta conquista da imortalidade envolve essencialmente a reintegração ao centro do estado humano, isto é, ao ponto onde se estabelece a comunicação com os estados superiores do ser. É esta comunicação que é representada pela compreensão da linguagem dos pássaros; e, de fato, os pássaros são muitas vezes considerados

---

<sup>177</sup> “*Les textes ésotériques se montrent très riches en anagrammes, calembours et métaphores. Les Adeptes ont toujours eu recours au langage allégorique et symbolique : au moyen des jeux de mots (et/ou de lettres), ils occultent au profane la signification de leurs enseignements, qui doivent n'être accessibles qu'aux initiés. L'ambiguïté du langage alchimique se trouve résumée dans la formule qui le définit tam ethice quam physice (éthique - c'est-à-dire psychologique - et physique).*” SCHWARZ, 1981, p. 203.



como um símbolo de anjos, isto é, precisamente dos estados superiores.<sup>178</sup>

A imortalidade resta a ser decifrada. E esta talvez seja o objetivo da grande aventura humana, desvendar o seu enigma. Tais considerações nos trazem ao próximo termo do título, o significante *déchiffrant*. Partícipio presente do verbo *déchiffrer*, usado com valor verbal, indica uma ação contemporânea ao ato de enunciação, isto é, uma atividade de significação infinita que constitui a própria essência da atividade poética. Na concepção de um poeta místico como Novalis, a decifração equivaleria à contemplação ativa do mundo como um imenso texto a ser decodificado. As cifras, à maneira da poesia, dotam o mundo de um encantamento perdido com o advento da modernidade, que destituiu as coisas de suas dimensões invisíveis:

Consideradas não como signos, mas como significantes que remetem a inumeráveis significados, as cifras, mais que não acumular conhecimentos, abrem o espírito ao conhecimento. Elas são vetores de símbolos, ao nível do homem como aquele do cosmos, ocultando o infinito por detrás do finito de sua aparência.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> “*Il est souvent question, dans diverses traditions, d’un langage mystérieux appelé “langue des oiseaux”: désignation évidemment symbolique, car l’importance même qui est attribuée à la connaissance de ce langage, comme prérogative d’une haute initiation, ne permet pas de la prendre littéralement. [...] Ailleurs, on voit des héros vainqueurs du dragon, comme Siegfried dans la légende nordique, comprendre aussitôt le langage des oiseaux ; et ceci permet d’interpréter aisément le symbolisme dont il s’agit. En effet, la victoire sur le dragon a pour conséquence immédiate la conquête de l’immortalité, figurée par quelque objet dont ce dragon défendait l’approche ; et cette conquête de l’immortalité implique essentiellement la réintégration au centre de l’état humain, c’est-à-dire au point où s’établit la communication avec les états supérieurs de l’être. C’est cette communication qui est représentée par la compréhension du langage des oiseaux ; et, en fait, les oiseaux sont pris fréquemment comme symbole des anges, c’est-à-dire précisément des états supérieurs.*” GUÉNON, 1962, cap. VII, p. 39.

<sup>179</sup> “*Considérés non comme des signes, mais comme des signifiants qui renvoient à d’innombrables signifiés, les chiffres, plus qu’ils n’accumulent des connaissances, ouvrent l’esprit à la connaissance. Ils sont vecteurs de*

Nesse contexto, a figura dos “amantes”<sup>180</sup>, com a sua longa tradição no simbolismo esotérico, não remete à experiência erótica entre homem e mulher. Ao contrário, ela indica uma espécie de revelação de um conhecimento interior ignorado pelo vulgo. Tal revelação explicaria a presença dos grandes olhos hiantes das personagens, que se abrem para a luz dourada da aurora. Tal luz de tonalidade dourada é, no entanto, tão somente a emanção de uma outra luz invisível, a “*lux divina*” que concederia aos eleitos a gnose do “saber desconhecido” ignorado pelos não-eleitos<sup>181</sup>. Assim, mais do que uma elegia amorosa, a obra de Miró possui uma significação gnóstica, aludindo à tensão interior que cinde cada indivíduo, dividido entre forças opostas e contraditórias unidas de maneira permanente em cada ser singular<sup>182</sup>. É tal dilaceramento interior que suscita o intenso desejo humano de conciliar tais impulsos antagônicos em uma totalidade ideal e impossível equivalente a um renascimento místico em um ser total com as características ideais da luz tangível, dissipando as trevas da ignorância. Tal ideal também influenciou a reflexão ética tradicional, que propunha o ideal filosófico da “apatia” ou “ataraxia”, o domínio e/ou anulação das obscuras e incertas paixões, como a meta a ser perseguida pelos amantes da sabedoria.

Por outro lado, é possível ampliar tal reflexão para abordar o período histórico no qual a obra foi elaborada. Pode-se, com efeito, notar na citação ao tratado do rabino Isaac ben Jacob ha-Kohen um estado de espírito perturbado pelas calamidades do período histórico da Segunda Grande Guerra, com o apelo a mitologias de cunho apocalíptico e messiânico. Como observa Joseph Dan:

O conceito do rabino Isaac de dois sistemas de emanções divinas, similares em muitos detalhes,

---

*symboles, au niveau de l'homme comme à celui Du cosmos, cachant l'infini derrière Le fini de leur apparence. De par cette propension na l'occultation qui leur est en quelque sorte naturelle, ils ont toujours constitué un langage privilégié pour les ésotéristes [...]* CHEVALIER; GHEERBRANT (org.), 2000, p. 245.

<sup>180</sup> Fig. 31-32.

<sup>181</sup> Neste sentido, a personagem do “pássaro” poderia ser associada ao símbolo tradicional do “Espírito Santo”?

<sup>182</sup> Cf. acima o texto da n. 131, no qual se observou como a figura dos gêmeos simboliza dois seres unidos de maneira permanente.

mas um dos quais ligado ao bem e o outro ao mal, não foi uma idéia isolada, mas parte integrante de uma cosmovisão mitológica que sentia que toda a existência é regida pelo antagonismo entre pares de semelhantes estrutura e conteúdo em conflito. Essa atitude pode ser encontrada em quase todos os parágrafos deste tratado. [...] O caráter dualista do trabalho, suas conotações gnósticas e sua mitologia gritante demonológica são meios de expressar o tema básico apocalíptica: a luta entre o bem eo mal chegará a sua conclusão quando a espada é levantada messiânica e destrói os poderes do mal. A história desses poderes é contada em detalhes, a fim de lançar as bases da história da vitória final sobre os poderes.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> *“Rabbi Isaac's concept of two systems of divine emanations, similar in many details but one of good and one of evil, was not an idea standing alone, but an integral part of a mythological worldview which felt that all existence is governed by the antagonism between pairs of similar structure and conflicting content. This attitude can be found in almost every paragraph of this treatise. As the examples translated above show, these pairs are in continuous conflict, both within the realm of evil and between the evil system and the good one. It seems that in this mythology the parallel pairs should by nature fight each other, and that this struggle will not cease until one side is completely annihilated and true unity will reign in the divine and earthly worlds. Thus, it is not just a dualistic mythology, but one which is marked by an internal structure which necessitates continuous struggle.*

*It seems that the outcome of this struggle might be the key to the main drive behind the creation of this myth, namely, the messianic victory and the annihilation of evil. It should be stressed that this treatise by Rabbi Isaac can be regarded as the first Hebrew apocalypse to be written in medieval Europe, and certainly it is the first treatment by a kabbalist of the messianic motif in any detail. The dualistic character of the work, its gnostic undertones and its stark demonological mythology are means to express the basic apocalyptic theme: the struggle between good and evil will come to its conclusion when the messianic sword is raised and destroys the powers of evil. The history of these powers is told in detail in order to lay the foundations of the story of the final victory over those powers.*

*Messianism was not the main subject, nor the main concern, of kabbalistic writers in the first hundred years of the kabbalah, nor even in the writings of non kabbalistic authors of that period. The original vision of Rabbi Isaac should be seen against this background, and his main innovation should be seen*

Tal horizonte de sentido messiânico permitiria reler a menção feita por Breton a Hitler e à torção da cauda da besta do Apocalipse no prefácio às *Constelações*<sup>184</sup> como alusões veladas ao quadro: a presença de criaturas infernais poderia, assim, estar relacionada, de maneira satírica ou mística, aos ditadores do período e ao temor do final dos tempos?

Inúmeras perguntas que a fascinante imagem de Miró continua a provocar, suscitando questionamentos infundáveis que fazem de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* uma obra paradoxal, na qual se pode perceber como a angústia da morte suscita o desejo de evasão das tensões existenciais próprias da vida na realização do milênio ou em um estado idealizado de beatitude íntima que se confunde, em última instância, a um desejo de fusão e totalidade equiparáveis a um estado equivalente à própria morte<sup>185</sup>.

---

as a whole: a mythology of evil expressing a messianic apocalypse.” DAN, 1980, pp. 39-40.

<sup>184</sup> Cf. acima n. 73.

<sup>185</sup> Ou a uma incerta sobrevivência ou renascimento posterior à morte física, que recorda as já citadas palavras de Paulo aos coríntios?

## CONCLUSÃO

À maneira de um adeus, Joan Miró compôs com singulares cuidado e paciência as suas *Constelações*. Nessas pequenas e delicadas pinturas sobre papel, nos tempos sombrios de uma Europa assombrada pelo espectro da morte, o artista legava a uma humanidade futura o melhor e mais puro resumo de si e de sua arte, em um movimento íntimo no qual um comentador como Labrusse reconheceu o acontecimento “do fechamento em si da obra, da cessação de seu movimento interior”.<sup>186</sup> Do projeto inicial enviado a Nova York, que previa a exibição permanente das 22 pinturas da série no MoMA, restou o testemunho solitário de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, obra singular e enigmática que mereceu a admiração de poucos mas renomados críticos, entre os quais a de Federico Zeri, que em uma depoimento radiofônico registrado pouco antes de seu falecimento considerou a obra “*uma sorta di sciarada di cui solo il pittore conosce la soluzione*”. Uma tirada inspirada e inspiradora, que instigou esta arriscada aventura de ensaiar a decifração de uma das obras de um dos grandes mestres da modernidade.

A relação entre esta pintura singular e o conjunto das *Constelações* é especial, na medida em que o quadro parece explicitar um desejo que teria orientado a concepção da série, enquanto canto fúnebre, meditação sobre a morte e o sentido da vida, testamento legado às gerações futuras, profissão de fé na vida e na arte: uma obra na qual o grande artista revela de maneira alusiva as suas crenças mais profundas e secretas — entre as quais as suas crenças religiosas de matriz judaica, um fato pouco explorado nas biografias disponíveis sobre Miró. Tais significações mortuárias cintilam de maneira inquietante em uma série como as *Constelações*, comumente consideradas uma superfície de águas plácidas na qual se refletiria a absoluta sublimação do artista.

Em *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* está implícita uma reflexão metafísica de grande densidade filosófica e religiosa na qual são discutidos o poder das paixões na orientação da

---

<sup>186</sup> “*Avant d'en venir, en forme d'adieu —et parce que cet adieu, c'est aussi celui que l'artiste s'est adressé à lui-même, au seuil de la guerre, entre 1940 et 1941—, aux vingt-trois gouaches réunies sous le titre de Constellations, un événement doit donner maintenant à réfléchir : celui de la fermeture sur soi de l'œuvre, de la cessation de son mouvement intérieur.*” LABRUSSE, 2004, p. 253.

vontade e a necessidade de uma purificação dos desejos como via de acesso à plena realização das potencialidades humanas. As emoções constituem, com efeito, uma das maneiras do homem relacionar-se com o mundo e as suas próprias experiências pessoais: é a paixão, com efeito, a maneira mais imediata de interação entre o homem e o mundo.

A reflexão sobre as emoções marca de maneira profunda a história do pensamento humano, sendo um tema fundamental das tradições religiosas e filosóficas de todas as culturas, que por diferentes vias tentam responder à dúvida humana sobre qual seria, afinal, a melhor maneira de viver. Nesse contexto, as diferentes tradições propuseram diferentes métodos para a purificação das paixões.

A interpretação de *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* evidenciou a profunda influência das doutrinas da cabala hebraica na elaboração desta obra de Joan Miró. A tradição cabalística parece animada por um movimento de introspecção no qual a percepção dos movimentos da alma é traduzida em imagens de grande apelo simbólico, levando o homem a reconhecer em si mesmo a ação dos mesmos movimentos e leis que regem o universo em que está imerso. Esta consciência é liberadora, ao levar o homem a perceber a profunda analogia entre o microcosmo e o macrocosmo, servindo-lhe de alento em um mundo que lhe parece indiferente e hostil.

Tal atitude fenomenológica implícita no questionamento mítico é análoga ao questionamento filosófico que opera por conceitos e métodos analíticos com o mesmo objetivo de explorar a natureza da experiência humana. Um tema essencial na reflexão ética sobre as experiências emocionais é, com efeito, o questionamento sobre a responsabilidade emocional: as paixões são algo que sofremos passivamente ou algo que fazemos ativamente, constituindo uma estratégia singular e única com a qual cada ser humano se relaciona com o mundo?

A partir de tais referenciais, como poderíamos abordar a questão do sentimento amoroso em relação ao desejo de evasão espiritual perceptível na obra *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*? Uma interessante possibilidade de interpretação dessa problemática a partir de um ponto de vista religioso nos é dada por Hannah Arendt, citando Santo Agostinho. O doutor da Igreja, com efeito, identifica “amor” e “apetite”: o desejo, com efeito, orienta-se em direção a um mundo conhecido, que já é dado em antecipação e que “acende” este mesmo desejo. Nesta perspectiva, a identificação com o apetite equaciona o amor a um “desejo de posse”: “a vida aspira a algo

de que, sendo determinada pela morte, não pode dispor em via de princípio e aspira a isso como a algo de que poderia dispor”.<sup>187</sup>

O amante deseja a posse de um bem que satisfaria uma falta, que em última análise lhe garantiria a posse absoluta da própria vida, liberada da angústia fundamental da sua finitude: vida eterna e feliz na presença do objeto amado. Porém, o “apetite de ter” facilmente degenera em um “medo de perder”. Nas palavras de Arendt, “no momento da posse, o desejo se transforma em medo. Como o desejo deseja o bem, o medo teme o mal”<sup>188</sup>, isto é, a perda do bem desejado. Assim, o desejo pelas coisas temporais incessantemente expõe o homem ao temor da perda e à infelicidade: “ligado, através do desejo e do medo, a um futuro do qual se ignora o que produzirá, o presente perde toda a calma, toda a possibilidade de gozo e inclusive o seu significado original”<sup>189</sup>. Assim, toda forma de medo em relação a males específicos é dominada pelo medo fundamental da morte e pela consciência da finitude radical da vida.<sup>190 191</sup>

Assim, a aparição do andrógino Adão Kadmôn na imagem de Miró remete ao desejo humano de realizar em si mesmo a totalidade, escapando destarte da dialética do medo e do desejo que condiciona a existência terrena. O andrógino indica o gozo indescritível e ideal de um

---

<sup>187</sup> “*Il bonum dell’amor risiede dunque nel non poter essere perduto. Consideriamo che il bene dell’uomo, che deve condurlo alla beatitudine, è essenzialmente definito a partire da due insiemi eterogenei. Da un lato, il bene è ciò a cui aspira il desiderio, ossia un che di utile, che si può trovare nel mondo e di cui si spera poter entrare in possesso; dall’altro, ciò che determina il bene deriva dalla paura dalla morte, dalla paura che la vita nutre circa il proprio annientamento. [...] Analogamente, la morte è interpretata in duplice senso: da un lato, è la prova che la vita non può disporre di se stessa; dall’altro, è il malum estremo che incombe sulla vita, il pregiudizio assoluto. [...] Nel duplice intendimento della morte viene tuttavia in evidenza proprio il duplice approccio all’intera problematica. Fissiamo per il momento quanto segue: la vita aspira a qualcosa di cui, essendo determinata dalla morte, non può disporre in nvia di principio e vi aspira come a qualcosa di cui potrebbe disporre.*” ARENDT, 2001, pp. 26-27.

<sup>188</sup> “*Nel momento del possesso, il desiderio si trasforma in paura. Così come il desiderio desidera il bene, la paura teme il male.*” ARENDT, 2001, p. 24.

<sup>189</sup> “*Legato, attraverso Il desiderio e la paura, a un futuro di cui si ignora ciò che produrrà, il presente perde ogni calma, ogni possibilità di godimento e insieme il suo significato originario.*” ARENDT, 2001, p. 24.

<sup>190</sup> Cf. acima n. 3.

<sup>191</sup> Fig. 31-32.

presente eterno não maculado pela angústia da morte. Lilith, por outro lado, simboliza o desejo orientado pelo impulso de possuir os bens terrestres. Tal cupidez pelos impermanentes bens materiais é fonte de infelicidade e erro<sup>192</sup>, pois a vida quer incessantemente sair do isolamento mediante a auto-suficiência que garantiria a plena liberdade humana de dispor de sua existência sem os constrangimentos intrínsecos a sua condição de criatura.

Assim, por um lado, *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* revela a busca de estruturas tradicionais de matriz religiosa nas quais o artista procurou apaziguar a intensa crise espiritual desencadeada pela explosão de violência da Segunda Grande Guerra. As *Constelações* marcam um momento importante de transição na orientação da obra de Miró, que se encaminharia, nos anos seguintes, para a contemplação da natureza e a revelação de seus movimentos e harmonias invisíveis. Tal constatação justificaria o aprofundamento do estudo das relações entre Joan Miró e a Cabala e, em particular, sobre o grau de envolvimento do artista com as suas origens familiares judias.

Por outro lado, o quadro revela igualmente um momento de reafirmação da vocação artística de Miró. Uma profissão de fé anti-conformista que soa paradoxal, dado a estrutura tradicional religiosa da qual o artista extrai os seus símbolos.<sup>193</sup> Contudo, seria necessário aprofundar a reflexão sobre a possível relação, já mencionada, das figuras do quadro às personagens de Ubu e da Sra. Ubu. A alusão ao anti-herói de Alfred Jarry — e a imediata irrupção de um riso patafísico — poderia igualmente ser interpretada como uma superação de si suscitada por uma mudança de posição subjetiva, em uma auto-transcendência na qual o sujeito desencantado insiste em manter-se de

---

<sup>192</sup> “*A partire dal concetto di bonum così definito, dall’eternità, il mondo e la temporalità vengono svalutati e relativizzati. Tutti i beni mondani sono mutabilia, mutevoli; non avendo durata, non hanno vera e propria esistenza. Non si può fare affidamento su di essi. [...] Solo l’eternità è ciò che conferisce durata, il che cosa del desiderare.*” ARENDT, 2001, pp. 28-29.

<sup>193</sup> Convém esclarecer que o recurso a tal quadro tradicional pode se revelar inevitável. Como salienta Gershom Scholem, “em si mesma [a experiência mística] não apresenta expressão adequada; a experiência mística é basicamente amorfa. [...] No momento em que um místico tenta clarificar sua experiência por meio da reflexão, tenta formulá-la, e, especialmente, quando tenta comunicá-la a outros, não pode deixar de impor-lhe uma estrutura de símbolos e idéias convencionais.” SCHOLEM, 2009, p. 15.



olhos abertos em frente ao horror de uma existência absurda, aceitando-a com uma resignação e violência titânicas.

À maneira de Nietzsche — cuja filosofia inspirara a visão de mundo de André Masson e de Georges Bataille, amigos íntimos de Miró — o horror é entendido como um dos movimentos da sinfonia cósmica. Tal riso “titânico”, implicando uma elaboração da experiência marcada pelo distanciamento crítico do olhar igualmente configuraria, como tal, uma ascese<sup>194</sup>. Tais considerações mereceriam um ulterior aprofundamento que excederia as dimensões desta investigação e o preparo atual do seu autor.

*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* demonstra, deste modo, a sobrevivência de uma visão de mundo tradicional em tensão com a sua rebuscada estética de inspiração modernista. Ela aponta para uma experiência íntima dominada pela angústia da morte e pelo desejo de superação dos limites impostos pela “finitude radical” da existência humana. O esforço para clarificar tal sentimento de ameaça impreciso e indeterminado intrínseco à condição humana é resolvido com o recurso a uma estrutura de símbolos e idéias convencionais inspiradas pela tradição cabalística judaica que permitem a sua resolução ao impor uma forma a uma experiência amorfa e ameaçadora de medo e desesperança. Expressando um momento íntimo de iluminação e libertação do artista, a obra constitui um tocante testemunho da experiência de toda uma geração ameaçada pela morte transfigurada pela arte de um dos seus mais importantes e destacados artistas, Joan Miró.

---

<sup>194</sup> Segundo o próprio Miró, em sua entrevista de 1959 a Yvon Taillandier, o humorismo de sua pintura provém de uma reação involuntária ao trágico da vida: “S’il y a quelque chose d’humoristique dans ma peinture, je ne l’ai pas cherché consciemment. Cet humour vient peut-être de ce que j’éprouve le besoin d’échapper au côté tragique de mon tempérament. C’est une réaction, mais c’est involontaire.” MIRÓ ; ROWELL, 1995, p. 268.



## ANEXO 1

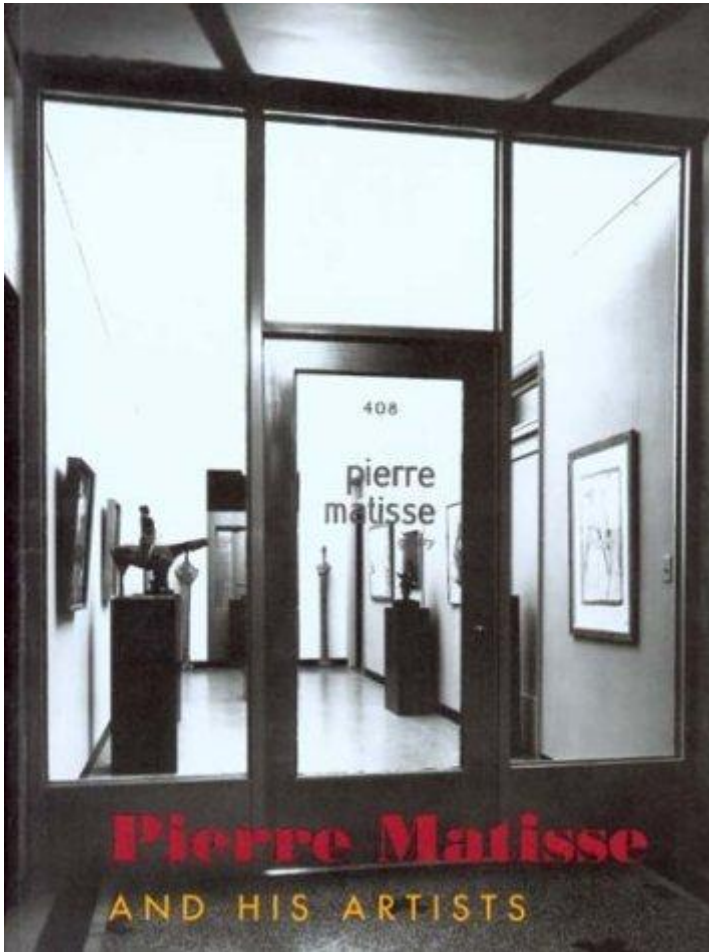
### LISTA DAS OBRAS COMPONENTES DA SÉRIE *LES CONSTELLATIONS DE JOAN MIRÓ*

1. *Le lever du soleil*, Varengeville-sur-Mer, 21-1-1940 — coleção privada
2. *L'échelle de l'évasion*, Varengeville-sur-Mer, 31-1-1940 — Nova York, The Museum of Modern Art, Helen Acheson Bequest
3. *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*, Varengeville-sur-Mer, 12-2-1940 — Filadélfia, Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection
4. *Femmes sur la plage*, Varengeville-sur-Mer, 15-2-1940 — The Jacques and Natasha Gelman Collection
5. *Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles*, Varengeville-sur-Mer, 5-3-1940
6. *L'étoile matinale*, Varengeville-sur-Mer, 16-3-1940 (presenteada à esposa Pilar Juncosa em 1940, não integrante da exposição da Galeria Pierre Matisse de 1945, integrante do álbum reunindo as pinturas de Miró e os poemas de Breton de 1959) — Barcelona, Fundació Joan Miró, presenteada por Pilar Juncosa à Fundação
7. *Personnage blessé*, Varengeville-sur-Mer, 27-3-1940 — coleção privada
8. *Femme et oiseaux*, Varengeville-sur-Mer, 13-4-1940 — coleção privada
9. *Femme dans la nuit*, Varengeville-sur-Mer, 27-4-1940 — The Margulies Family Collection
10. *Danseuses acrobates*, Varengeville-sur-Mer, 14-5-1940 — Hartford, The Wadsworth Atheneum, The Collection of Philip L. Goodwin através de James L. Goodwin e Henry Sage Goodwin
11. *Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale*, Palma de Maiorca, 4-9-1940 — coleção privada
12. *Le 13 l'échelle a frôlé le firmament*, Palma de Maiorca, 14-10-1940 — coleção privada
- 12 bis. *Nocturne*, Palma de Maiorca, 2-11-1940 (integrante da exposição da Galeria Pierre Matisse de 1945, excluída do álbum reunindo as pinturas de Miró e os poemas de Breton de 1959) — coleção privada
13. *La poétesse*, Palma de Maiorca, 31-12-1940 — coleção privada

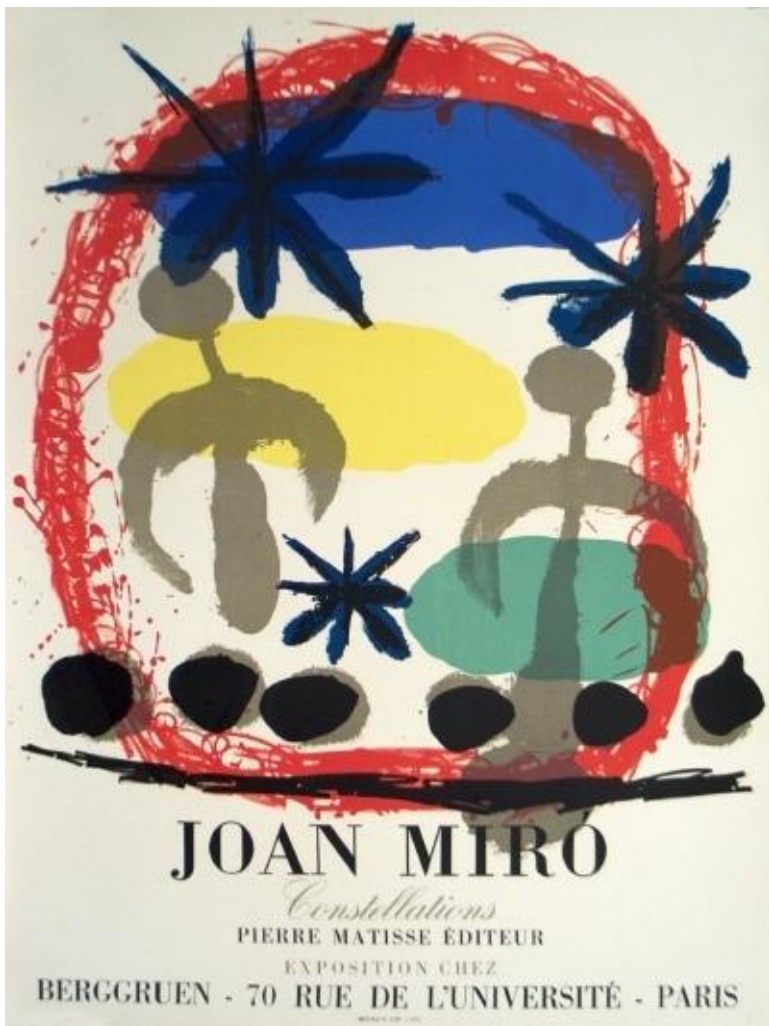
14. *Le réveil au petit jour*, Palma de Maiorca, 27-1-1941 — Fort Worth, Kimbell Art Museum, adquirida com a generosa ajuda de uma doação do Sr. e Sra. Perry R. Bass
15. *Vers l'arc-en-ciel*, Palma de Maiorca, 11-3-1941 — The Jacques and Natasha Gelman Collection
16. *Femmes encerclées par le vol d'un oiseau*, Palma de Maiorca, 26-4-1941 — coleção privada
17. *Femmes au bord du lac à la surface irisée par le passage d'un cygne*, Palma de Maiorca, 14-5-1941 — coleção privada
18. *L'oiseau migrateur*, Palma de Maiorca, 26-5-1941 — Estados Unidos, coleção privada
19. *Chiffres et constellations amoureux d'une femme*, Palma de Maiorca, 12-6-1941 — Chicago, The Art Institute, presente da Sra. Gilbert W. Chapman, 1953
20. *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*, Montroig, 23-7-1941 — Nova York, The Museum of Modern Art, adquirida através da Lillie P. Bliss Bequest
21. *Le crépuscule rose caresse les femmes et les oiseaux*, Montroig, 14-8-1941 — coleção privada
22. *Le passage de l'oiseau divin*, Montroig, 12-9-1941 — coleção privada

Fonte : *Catalogue Raisonné. Paintings II. 1931-1941*. Paris: Daniel Lelong Éditeur, Successió Miró, 2000, pp. 232-255.

ANEXO 2  
FIGURAS COMPLEMENTARES



3. Capa do livro de William Griswold. A Galeria Pierre Matisse ficava no *Fuller Building*, a poucas quadras da sede do MoMA.



4. *Affiche* da exposição do álbum reunindo as *Constelações*, editado por Pierre Matisse em 1959.



5. Miró em junho de 1976.



6. Joan Miró, *O nascer do sol (Le lever du soleil)*, da série *Constelações*.  
Varengville-sur-Mer, 02/I/1940. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em  
terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Coleção privada, EUA





7. Joan Miró, *A estrela da manhã* (*L'étoile matinale*), da série *Constelações*.  
Varengville-sur-Mer, 16/III/1940. Guache e aguadas de tinta óleo diluída  
em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Barcelona, Fundació Joan Miró.



8. Joan Miró, *A Poetisa (La Poétesse)*, da série *Constelações*. Palma de Maiorca, 31/XII/1940. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Coleção privada.



9. Joan Miró, *A passagem do pássaro divino (Le passage de l'oiseau divin)*, da série *Constelações*. Montroig, 12/IX/1941. Guache e aguadas de tinta óleo diluída em terebintina sobre papel, 45.7 x 38.1 cm. Coleção privada.



10. Nave da Catedral de Santa María del Mar, Palma de Maiorca, vista do teto e da roseta menor



11. Nave da Catedral de Santa María del Mar, Palma de Maiorca, detalhe dos vitrais e das colunas iluminadas pelas luzes coloridas projetadas da roseta maior



12. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela, 349 × 776 cm , Museu Reina Sofia, Madri



13. Pieter Bruegel o Velho, *Paisagem com a Queda de Ícaro* (*De val van icarus*), 1558. Óleo sobre tela, 73.5 × 112 cm. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelas.

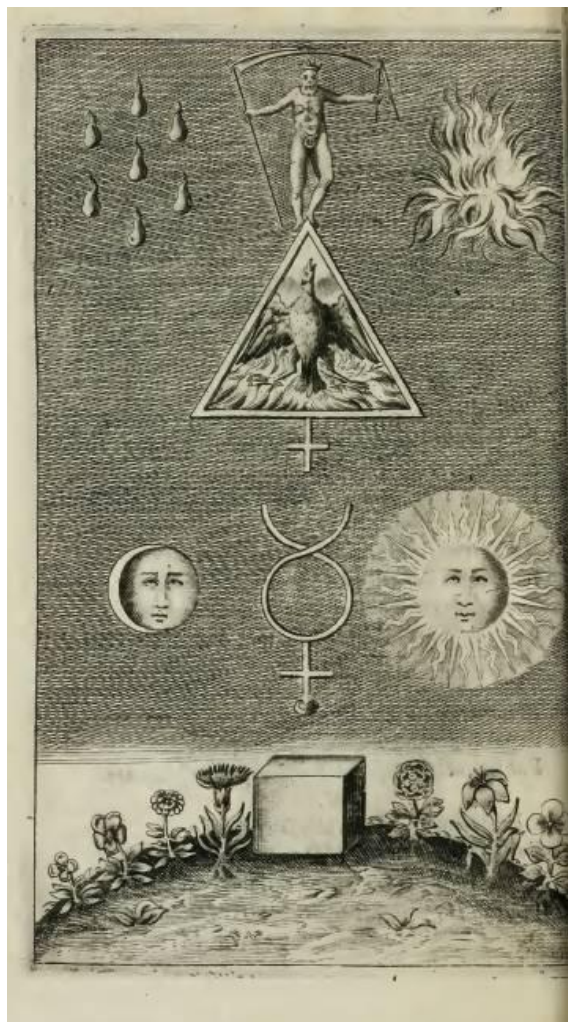


14. Hieronymus Bosch, *Tríptico conhecido como O Jardim das Delícias Terrenas*, 1504. Óleo sobre madeira, 220 cm × 389 cm. Museu do Prado, Madri

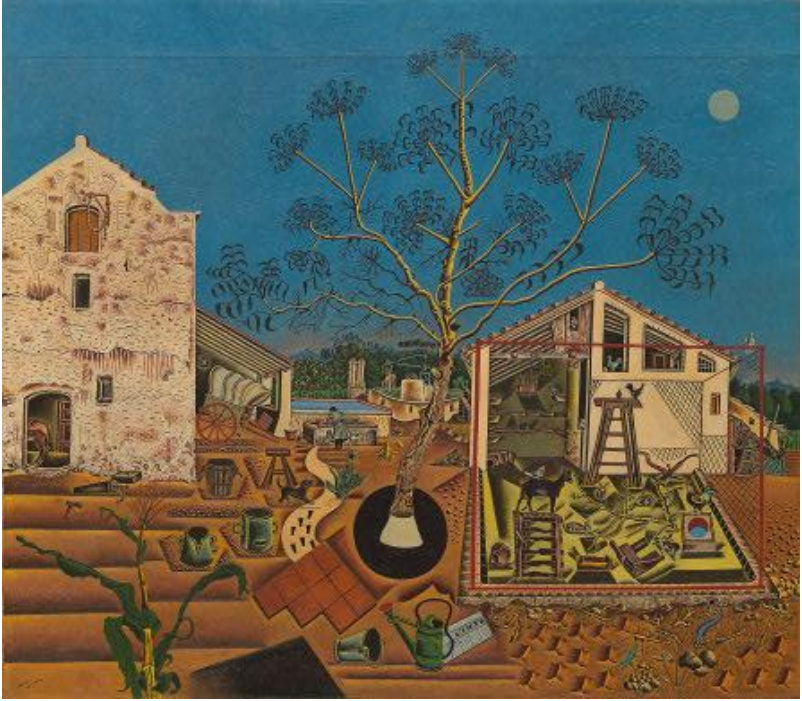




15. Joan Miró, *O Ceifador ou O camponês catalão em revolta* (*El Segador o El payés catalán en rebeldia*), 1937. Perdido ou destruído.



16. Ilustração de *Les Douze clés de philosophie*, de frère Basile Valentin, Paris, 1660, p. 16. Entre o Sol e Hecate, a Lua Velha, o hieróglifo de Mercúrio, agente da transcendência.



17. Joan Miró, *O sítio (La masía)*, 1921–22. Óleo sobre tela, 123.8 x 141.3 cm. National Gallery of Art, Washington

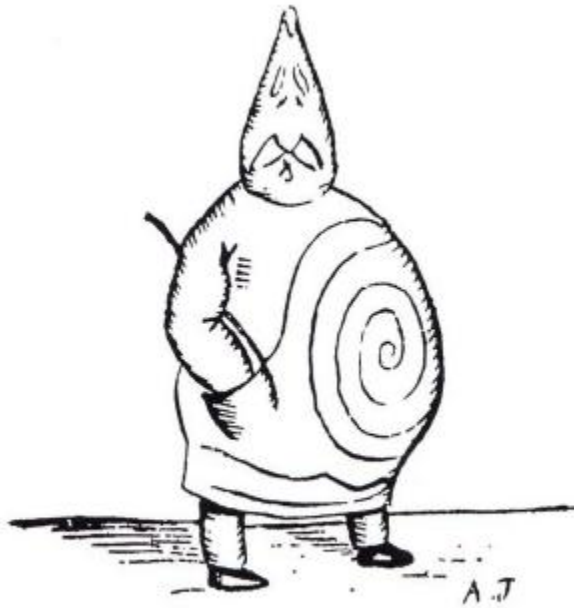


18. Joan Miró, *A terra lavrada* (*La terre labourée*), 1923–24. Óleo sobre tela, 66 x 92.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York



19 e 20. Joan Miró, *Mère Ubu*, 1973. Escultura em bronze, aprox. 3 m de altura. Biblioteca de Via Senato, Milão





Véritable portrait de Monsieur Ubu

21. Alfred Jarry, *Véritable portrait de Monsieur Ubu*



22. Giacomo Borlone de Buschis, *Dança Macabra* (*Danza Macabra*), 1485.  
Afresco. Oratorio dei Disciplini, Clusone



### O BRASÃO DA MORTE

**Lembra-te do fim, e jamais pecarás**

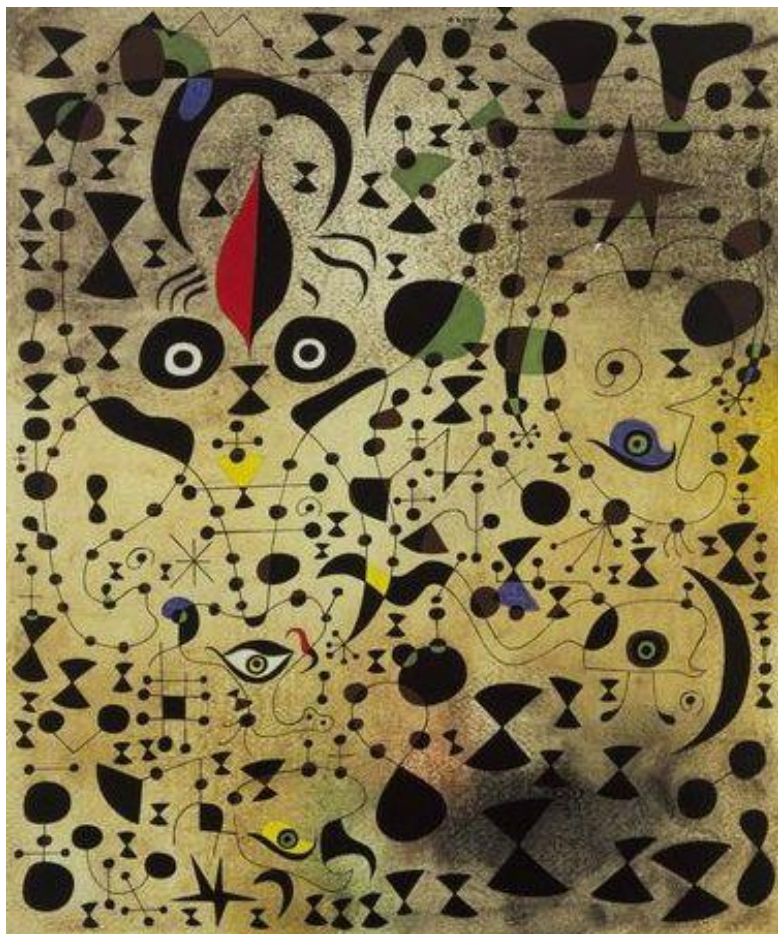
**Se lewares uma vida sem pecado,  
Mantém então esta cena em constante vista,  
E não terás nem labuta nem contenda  
Quando o longo repouso tiver chegado para ti.**

23. Hans Hobein, o Jovem, 41ª xilogravura da série *A Dança da Morte*  
(publicada em livro em 1538)

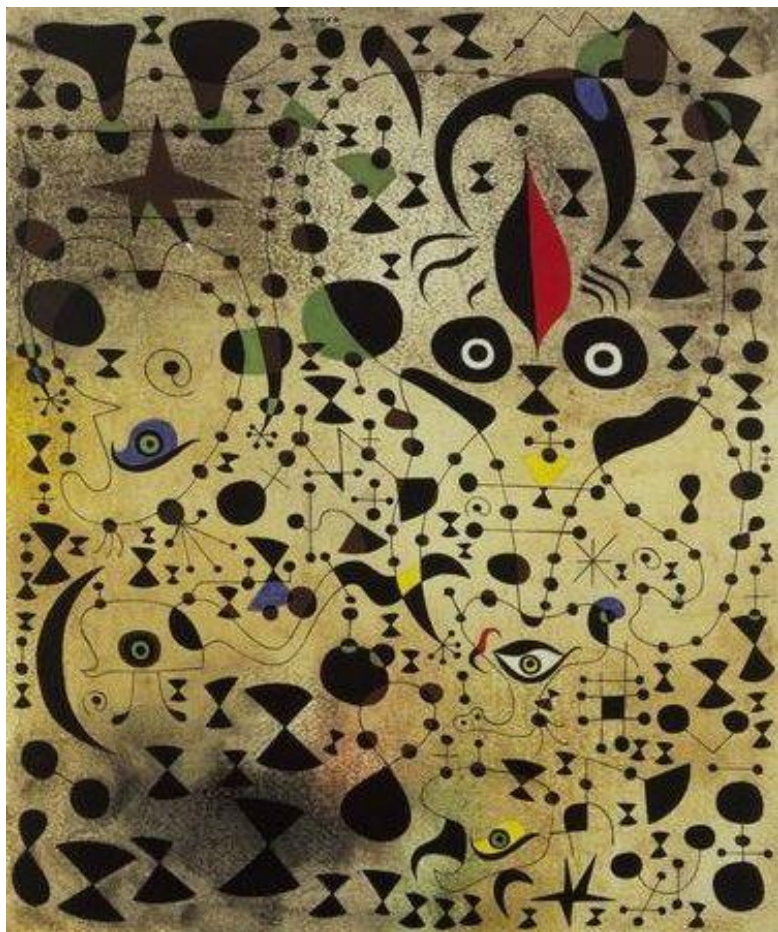




24. *Vanitas*, decoração pavimentar da Catedral de Santa María del Mar, Palma de Maiorca,



25. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados* (*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*), invertido de cabeça para baixo



26. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados* (*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*), invertido em espelho



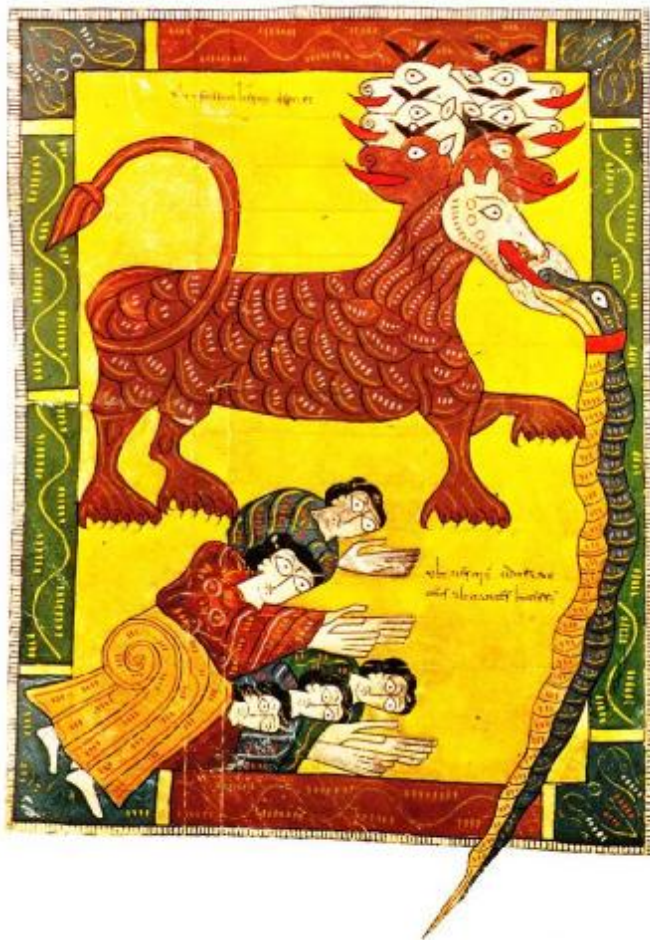
27. Joan Miró, *O belo pássaro decifrando o desconhecido ao casal de apaixonados* (*Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux*), refletido em espelho



28. Edvard Munch, *O Grito (Skrik)*, 1893. Óleo sobre tela, Têmpera e Pastel sobre cartão. Galeria Nacional, Oslo.



29. Francisco de Goya, *Saturno devorando um filho* (*Saturno devorando a un hijo*), 1819-1823. Óleo sobre reboco trasladado a tela, 146 × 83 cm, Museu do Prado, Madri.



30. Anônimo, *Cena da adoração da Besta e do Dragão*, *Beatus do Escorial*  
(foglio 108 verso, format 135 X 100 mm no quadro)



31. Mestre anônimo suevo, *Casal de apaixonados (Couple d'amoureux)*, c.1470. Óleo sobre prancha de pinheiro (anverso), 62,5 x 40 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland





32. Mestre anônimo suevo, *Os amantes defuntos* (*Les amants trépassés*), c.1470. Óleo sobre prancha de pinheiro (verso), 62,5 x 40 cm. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (o painel foi serrado ao meio e as duas faces da obra foram separadas)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCURSI, Daniel. *La philosophie d'Ubu*, Paris: PUF, 1999.

ACCURSI, Daniel. *Merdre*. Paris: PUF, 2000.

ADAMS, Laurie Schneider. *The Methodologies of Art: an introduction*. Filadélfia: Westview Press, 2010.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: ed. 34, 2003.

ARENDDT, Hannah. *Il Concetto d'Amore in Agostino; saggio d'interpretazione filosofica*. Milão: SE, 2001.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless: A User's Guide*. Nova York: Zone Books, 1997.

BOIX PONS, Antonio. *Joan Miró: el compromiso de un artista, 1968-1983* [Tese de Doutorado]. Palma de Maiorca: Departamento de Ciencias Históricas y Teoría del Arte, Universitat de les Illes Balears, 2010.

BONNEFOY, Yves. *Miró*. Barcelona: Editorial Juventud, 1970.

BRETON, André. *Signe Ascendent*. Paris: Gallimard, 1999.

CAMBA, Julio. *Mis Mejores Páginas*. Madri: Greidos, 1969.

CIRLOT, Lourdes. *Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra. D'Art, n.º 10. Rev. del Depart. de Historia del Arte*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Mayo de 1984, p. 261-275.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont, Jupiter, 2000.

COLUMBIA UNIVERSITY. *Borrowing privileges: Leon Trotsky, André Breton, and Meyer Schapiro's books. On Archiving Shapiro*, blog da Columbia University. April 6, 2010.

Disponível em

<https://blogs.cul.columbia.edu/schapiro/2010/04/06/borrowing-privileges/>.

Acesso em 21 de outubro de 2011.

COMBALÍA, Victoria. *Picasso — Miró: miradas cruzadas*. Madri: Electa, 1998.

COX, George William; MALLARMÉ, Stéphane. *Les Dieux Antiques: nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et des gens du monde*. Paris: J. Rothschild Éditeur, 1880.

DAN, Joseph. *Samael, Lilith, and the Concept of Evil in Early Kabbalah*. *AJS Review*, Vol. 5 (1980), pp. 17-40.

DAN, Joseph; KIENER, Ronald C. *The Early Kabbalah*. Nova York, Mahwah: Paulist Press, 1986.

D'ANGELO, Paolo. *Realtà e immagine in Cesare Brandi*. In: RUSSO, Luigi (org.). *Attraverso l'immagine: in ricordo di Cesare Brandi*. Palermo: Centro Internazionale di Studi di Estetica e Università degli Studi di Palermo, 2006, pp. 13-24.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La dissemblance des figures selon Fra Angelico. Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*. Rome: Année 1986, Volume 98, Numéro 2, p. 709 – 802.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance Informelle: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

*Documents, année 1929 et 1930, 2 volumes*. Paris: Jean-Michel Place, 1991.

DUPIN, Jacques. *Miró*. Paris: Flammarion, 2004.

EHRICH, Riewert. *Miró und Jarry*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005.

FAIVRE, Antoine. *The eternal Hermes: from Greek god to alchemical magus*. Grand Rapids: Phanes Press, 1995.

FUNDACIÓ PILAR JUNCOSA I JOAN MIRÓ A MALLORCA. *El perfeccionamento*. Parte do estudo *Joan Miró i l'obra gràfica*. Disponível em:  
<[http://miro.palmademallorca.es/obra\\_grafica/cbiograf1.html](http://miro.palmademallorca.es/obra_grafica/cbiograf1.html)>.  
Acesso em 20 de outubro de 2011.

GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*. Paris: Gallimard, 1971.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. *El Crit de la Terra: Joan Miró i el camp de Tarragona*. Barcelona: Columna, 1994.

GOODWIN, Philip L. *Construção Brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942*. Nova York: MoMA, 1943.

GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. *Dizionario di arte: termini, movimenti e stili dall'antichità a oggi*. Milão: Utet, 2003.

GREENBERG, Clement. *Joan Miró*. Nova York: Quadrangle Press, 1948.

GRISWOLD, William. *Pierre Matisse and His Artists*. Nova York: Pierpont Morgan Library, 2003

GUÉNON, Guénon. *Symboles de la Science sacrée*, coll. *Tradition*. Paris: Éditions Gallimard, 1962.

GUGGENHEIM MUSEUM. *James Johnson Sweeney records*. Disponível em:  
<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/library-and-archives/archive-collections/A0001/>>  
Acesso em 21 de outubro de 2011.

HAMMOND, Paul. *Constellations of Miró, Breton*. San Francisco: City Lights Books, 2001.

HATT, Michael; KLONK, Charlotte. *Art History: a critical introduction to its methods*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2006.

HENSBERGEN, Gijs van. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. Londres: Bloomsbury, 2005.

HUBERT, Renée Riese. *Miró and Breton. Yale French Studies – Surrealism*, New Haven, n. 31, pp. 52-59, 1964.

KLEIN, John. *The Dispersal of the Modernist Series. Oxford Art Journal*, Oxford, Vol. 21, No. 1., pp. 123-135, 1998.

JOUFFROY, Alain. *Miró*. Paris: Hazan, 1987.

*La révolution surréaliste : collection complète*. Paris Jean Michel Place 1975.

LABRUSSE, Remi. *Miró: un feu dans les ruines*. Paris: Hazan, 2004.

LANCHNER, Carolyn. *Joan Miró*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1994.

LANGE, Fritz. *El Lenguaje del Rostro*. Barcelona: Luis Miracle, 1951.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1996.

LEIRIS, Michel. *45, rue Blomet. Revue de Musicologie*, T. 68, No. 1/2, Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner (1982), pp. 57-63.

LOUVET, Solange; GIVRY, Jacques de. *Mémoire et Lumières de Varengville*. Paris: J. de Givry Éditions, 1994.

LUBAR, Robert S. *Painting and Politics: Miro's Still Life with Old Shoe and the Spanish Republic*. In SPITERI, Raymond; LACOSS, Donald (ed.). *Surrealism, Politics and Culture (Studies in European Cultural Transition)*. Aldershot: Ashgate, 2003.

MENDES, Erasmo Garcia. Paulo Duarte. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 8, n. 22, Dez. 1994 .

Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000300018&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300018&lng=en&nrm=iso)>.

Acesso em 20 de outubro de 2011.

MEYER-BAER, Kathi. *Music of the Spheres and the Dance of Death: studies in musical iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

MIRÓ, Joan. *Catalogue Raisonné. Paintings*. Paris: Daniel Lelong Éditeur; Successió Miró, 2000.

MIRÓ, Joan; BRETON, André. *Constellations de Joan Miró e introdução e vinte e duas prosas paralelas de André Breton, 8 de janeiro a 15 de março de 1998*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997

MIRÓ, Joan; PICON, Gaëtan (intro.). *Carnets Catalans, dessins et textes inédits (2 vols.)*. Genebra: Albert Skira, 1976.

MIRÓ, Joan; PRÉVERT, Jacques; RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Joan Miró*. Paris: Maeght, 1956.

MIRÓ, Joan; RAILLARD, Georges. *Ceci est la Couleur de mes Rêves*. Paris: Seuil, 2004.

MIRÓ, Joan; ROWELL, Margit (ed.). *Écrits et Entretiens*. Paris: Daniel Lelong, 1995.

MONNEROT, Jules. *La Poésie Moderne et le Sacré*. Paris: Gallimard, 1949.

MORIN, Edgar. *L'Homme et la Mort*. Paris: Seuil, 2002.

*Obras completas / San Juan de la Cruz*; edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia, carmelita descalzo – 11ª ed. – Madrid: La Editorial Católica, 1983.

*Obras completas / São João da Cruz* – 11ª ed. – Petrópolis: Vozes, 2002.

PASCUAL, Aina (coord.). *La Seu de Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1995.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PENROSE, Roland. *Miró*. Paris: Thames and Hudson, 1990.

PÉREZ-HIGUERA, Teresa. *The Art of Time: Medieval calendars and the zodiac*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1998.

RUBIN, William S. *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1973.

RUSSEL, Frank D. *El Guernica de Picasso*. Madrid : Ed. Nacional, 1981.

SÁNCHEZ, Alejandro (org.). *Barcelone 1888-1929, modernistes, anarchistes, noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*. Paris: Autrement, 1992.

SCHEIDEGGER, Ernst. *Traces of an Encounter: Joan Miró in Catalonia*. Paris: Maeght, 1993.

SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARZ, Arturo. *Le langage des oiseaux. Occulte-occultation; Mélusine n. 2 – Cahier du Centre de Recherches sur le Surréalisme*. Lausanne: Centre de Recherches sur le Surréalisme, pp. 203-208, 1981.

SOBY, James Thrall. *Joan Miró*. Nova York: Arno Press, 1980.

THE NEW YORK TIMES. *William Rubin, 78, Curator Who Transformed MoMA, Dies*.

Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/2006/01/24/arts/24rubin.html?pagewanted=all>>.



Acesso em 12 de janeiro de 2012 .

TONE, Lilian. *The Journey of Miró's Constellations*. MoMA, Nova York, The Museum of Modern Art, Autumn, pp. 1-6, 1993.

VAN SCHOONBEEK, Christine. *Les Portraits d'Ubu*. Biarritz: Séghier, Atlantica, 1997.

VILAR, Pierre. *Histoire de l'Espagne*. Paris: PUF, 2002.

WILLER, Cláudio. *Um Obscuro Encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

YOUNG, James E. *Memory/Monument*. In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (ed.). *Critical Terms for Art History*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2003, pp. 234-247.

ZERI, Federico. *Un Velo di Silenzio*. Milão: Rizzoli, 2000.

ZUG, R. S. *Planet Notes for July and August, 1941*. *Popular Astronomy*, vol. XLIX, 1941.