

palavras e imagens
em um quadro de René Magritte

aluno: Jayme M Aranha Filho

Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Universidade Federal de Rio de Janeiro
Curso Antropologia da Arte
Profª Elsje Maria Lagrou
1º semestre de 2005

palavras e imagens

em um quadro de René Magritte

Muitas abordagens teóricas sobre a arte fundamentam-se em ou dialogam com conceitos da semiótica. Por outro lado, também muita arte feita no século vinte tematiza ou dramatiza – eventualmente ‘faz ranger’ – noções que estão na raiz de toda reflexão sobre a língua e a comunicação, explorando os limites das relações entre imagem, objeto e linguagem.

Este ensaio é um breve comentário a algumas das contribuições provocativas do pintor René Magritte a respeito das interferências mútuas entre imagens e palavras pintadas, a partir do exame de uma obra de referência: o quadro “*La clef des songes*”, de 1930 (óleo sobre tela, 81 x 60 cm, Paris, coleção particular).



No final dos anos vinte, Magritte começa a exacerbar a inclusão de palavras escritas nas suas telas. Como se os títulos que acompanham os quadros, ao invés de fixados numa pequena etiqueta sob a moldura, domesticados por aspas e seguidos do registro de técnicas empregadas e data, houvessem invadido desafiadoramente o pintado. Encarnando agora os atributos da pincelada, passam a conviver, não sem tensão, com imagens figurativas, com a cor e a textura, apresentam-se como desenho de letras. Serão ainda *labels*? Serão figura? Podem estar “no lugar” de outra coisa, que nomeiam? São alguma coisa, grafismo ou padrão enovelado, antes de lidas?

É o estatuto precário da palavra pintada, e as interferências resultantes no modo de enxergar as outras imagens na cena, que Magritte explora. Num manuscrito desenhado de 1928 intitulado “*Les Mots et les Images*”, um verdadeiro programa de pesquisa que não esgotará em toda a sua carreira, Magritte sistematizou várias dessas possibilidades de encontro e articulação entre nome, imagem e objeto, sendo a adequação

(nomação, representação) convencional apenas uma dessas disposições possíveis, ainda assim, nunca completa (1).

Um dos usos mais insistentes que explora é o de adicionar uma palavra qual um selo ou etiqueta a um volume amorfo, como que designando-o. Parece quase atribuir forma à massa bruta, o nome substituindo a imagem. Adivinhamo-lhe os contornos, sobrepondo uma figura imaginada evocada pela designação. Por exemplo, em *L'espoir rapide* (1927), numa tela sombria, volumes definidos mas amorfos estão etiquetados como personagens ou elementos da paisagem. Ou *Le masque vide* (1928), que representa uma tela virgem, dividida em geometrias irregulares, com palavras desenhadas em cada seção no lugar dos motivos evocados: *ciel, rideau, corps humain (ou forêt), façade de maison*. Até a radicalidade de *Le miroir vivant* (1928/9): sequer fundo, apenas manchas interligadas, com inscrições habitando os nódulos: *horizon, armoire, cris d'oiseaux*, e o *personage éclatant de rire*. Como anotações preliminares de um roteirista para a montagem de um cenário.

Datam da mesma época as primeiras versões dos seus cachimbos, que ainda pintará nos seus últimos anos (2). Vários jogos com a imagem de um cachimbo, às vezes esquemática, às vezes envernizada, às vezes num quadro dentro do quadro, e uma frase imaterial, "*ceci n'est pas une pipe*". Em entrevistas, ele o descreve:

"... La fameuse pipe... Me l'a-t-on assez reprochée! Et pourtant... pouvez-vous la bourrer, ma pipe? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. Donc, si j'avais écrit sous mon tableau « Ceci est une pipe », j'aurais menti!..." (MAGRITTE, p643) (3)



¹ Anexo a versão publicada na revista *La Révolution Surréaliste* n° 12, 15 décembre 1929, Paris (um *fac-símile* desta versão encontra-se em MAGRITTE, pp60-1). A versão original, totalmente manuscrita, está reproduzida em MEURIS (p126).

² O mais antigo que encontrei é de 1926; vi alguns de 1966, um ano antes da morte.

³ As referências à 'MAGRITTE' correspondem à compilação de 'BLAVIER (1979)'.

Se na série de cachimbos, sempre formas diversas de aparição e referência ao *pipe* convivem justapostas numa mesma tela, já nas chaves de sonhos uma série de figuras e nomes são distribuídas num espaço esquadrinhado.

Ao primeiro olhar, a tela funciona como um políptico. Uma moldura pintada divide o esquadro em seis, como janela; no interior de cada uma das células há uma espécie de sub-quadro, simples, inteiro, cada qual ocupado por um par de personagens: sobre um fundo escuro, a imagem bem precisa de um objeto, e um substantivo escrito, descansando ao seu pé. Como outro de seus quadros, "*Le musée d'une nuit*" (1927), em que,



"*La Clef des Songes*", 1930

em vez de políptico, há uma estante, um arquivo de museu, com suas divisões regulares ocupadas por motivos de diferentes naturezas. (Imagino se a chave é de algum museu, como os sonhos são da noite). Há, no entanto, uma diferença estratégica entre os dois quadros: no do museu não há palavras guardadas nos escaninhos.

Como arrumamos mentalmente o quadro, logo após a primeira olhada? Aceitamos o esquadrinhamento ostensivo em seis e percebemos que os motivos organizam-se em duplas, sempre imagens sobre palavras. De algum modo esperamos encontrar nas

séries os pares casados do ícone de um objeto e seu nome. Mas depois de um primeiro olhar, após ler algumas das palavras e procurar relações de conjunto, acaba-se reconhecendo um desconforto. Pois em cada dupla, as palavras decididamente não designam a imagem, ambas não parecem estabelecer qualquer relação imediata de sentido, muito menos de

correspondência. Nenhuma das seis. Parecem estar em pé de igualdade quanto a isso, todas claudicando de *non-sense*.

Numa primeira leitura, o quadro de Magritte sugere os procedimentos clássicos da representação e da nominação, para logo frustrá-los. Não que haja contradição entre figura e palavra: “o que produz a estranheza dessa figura não é a « contradição » entre a imagem e o texto. Por uma boa razão: não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado” (FOUCAULT, p20, a respeito dos notórios “cachimbos”). E no entanto há uma expectativa inicial de encontrar algum laço de sentido entre ambas, de fazê-las, senão coincidirem, ao menos “colaborarem”. Como se, embaixo da imagem de cada objeto estivesse escrito não apenas um substantivo, mas a proposição atributiva: *ceci est une... acacia, lune, neige*, etc.

Partimos disso, que é quase banal: por que queremos, a princípio, ligar literalmente a palavra à imagem? É mesmo a nossa primeira tentativa de compreensão quando, após uma vista d'olhos nos módulos do quadro, resolvemos meio preguiçosamente ler as palavras — supomos de saída tratar-se de rótulos, legendas das “coisas”, complementos das figuras. Só quando eles se mostram tão equivocados, como que etiquetas inadequadas, como se o dicionário, ao cair da estante, houvesse se embaralhado, só quando reiteradamente não “conferem” é que suspendemos a hipótese.

Afinal, o que nos induz a, antes de tudo, supor que os substantivos em princípio tenham algo a ver com as imagens? E se Magritte, em lugar das palavras, houvesse aí pintado outras imagens figurativas? Sob o ovo uma flor de acácia; sob o sapato uma daquelas suas luas em fino crescente, como as de *Le maître d'école* (1954), *La robe de soirée* (1954) ou *La flèche de Zenon* (1964); o chapéu coco pousando numa paisagem nevada ou apenas sobre o cristal de um floco, etc. Será que as duplas de imagens nos desconcertariam da mesma forma? Suporíamos correspondências/equivalências entre as duas? Ou então o *Gedankenexperiment* inverso: se o pintor houvesse apenas inscrito

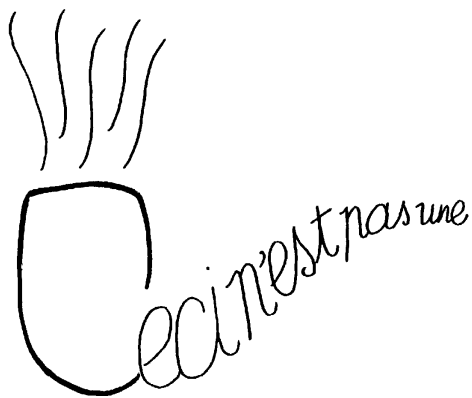
vocábulos, desenhado letras? Seqüências de substantivos casados dois a dois, *œuf/acacia, chaussure/lune, chapeau/neige, bougie/plafond, verre/orage, marteau/désert*, todos com a mesma letra regular, escolar, comum. Sem dúvida poderíamos estranhar tais pares, ainda mais a sua seqüência, mas nada nos faria pensar de saída que os membros de cada par deveriam se corresponder, como sinônimos ou equivalentes semânticos. Não obstante, se encontramos imagens icônicas de objetos discretos acompanhadas de substantivos, cada qual guardada exemplarmente em uma célula de um espaço esquadrinhado, a expectativa inicial é automática: devem ser os nomes atribuídos a cada uma das coisas.

Lembram pranchas didáticas, apresentando um objeto e em seguida o seu nome atribuído. Como uma cartilha de alfabetização, um livro de iniciação a uma língua estrangeira. Nada mais simples, o substantivo abaixo deve designar o mesmo objeto representado pela imagem. Como uma foto com legenda, letreiro, propaganda. Para registrar e classificar o objeto, para ensinar a reconhecê-lo, para atribuir-lhe um nome único. O crachá, o rótulo, o código de barras. Como num catálogo de produtos. Ou de seres naturais: um manual de botânica, foi o que pareceu a FOUCAULT (p19), no ensaio que escreveu para responder às cartas que Magritte lhe enviara, instigado pela leitura do *Les mots et les choses* de 1966 (FOUCAULT, p79s; MAGRITTE, p520s, 639s). O catálogo taxonômico da coleção de espécimes-tipo, devidamente retratados e identificados. Uma lição de coisas.

Esta forma de, ao mesmo tempo, representar os objetos, classificá-los discretamente, e estabelecer um vocabulário capaz de designá-los, parece tão "natural", "intuitiva", tão próxima dos procedimentos cognitivos primordiais, que tendemos a achar que independem do contexto, que prescindem de regras e arbitrários culturais. Espécie de convenção arcaica das técnicas de escritura da nossa civilização logocêntrica, procedimentos já tão "cansados" na tradição que se naturalizaram. Mesmo anterior ao alfabeto, pois que representa o ato primitivo de fundar a linguagem, a partir de suas unidades de sentido: apontar ou retratar algo e atribuir nome. Índice, ícone e símbolo; recortar, mostrar, denominar.

À medida em que as palavras habitam os quadros como desenhos, elas readquirem algo do estatuto do ideograma, e passam a disputar com as demais imagens a capacidade de representar figurativamente o objeto. No limite, um ideograma poderia ser capaz de realizar as duas operações – apresentar uma imagem da coisa e nominá-la – numa única intervenção, como uma espécie de onomatopéia da escrita, cumprindo o papel de grau zero dessa genealogia mítica da letra, que vai da semelhança natural com o significado no ideograma até a arbitrariedade do traço no alfabeto fonocêntrico. Os desencontros das séries pariadas dos quadros de Magritte forçam-nos a lembrar, ao mesmo tempo em que frustram, a utopia da representação pura: poder condensar no corpo de um só sinal, ainda sem a esquizofrenia da barra de significação que distingue significante de significado, tanto a representação indéxico-icônica do objeto de referência quanto a inscrição do nome.

Não é por outra que Foucault, refletindo sobre a série dos cachimbos de Magritte, supõe um caligrama imaginário logicamente anterior ao quadro



[Pipe Dream]

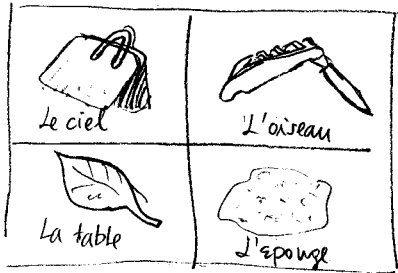
tal como nos aparece, e que o pintor teria cuidadosamente decomposto nas diversas figuras da frase, do esboço no quadro negro, da imagem gigante pairando na sala. “O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais

que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.” (FOUCAULT, p23). (4)

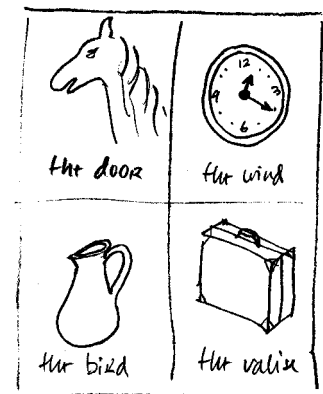
⁴ Hofstadter, teórico das ciências cognitivas que vê nos cachimbos de Magritte (assim como nas gravuras de Escher e nas fugas de Bach) o emblema plástico de noções lógicas cruciais como recursividade, auto-referência e incompletude,



Outras versões do quadro *La Clef de songes* ajudam a consolidar este caminho reflexivo. Na versão de 1930, nenhuma das palavras correspondia diretamente à imagem que acompanhava. Mas há pelo



menos duas outras versões do quadro, uma de 1927 e outra de 1932 ⁽⁵⁾. Elas contém apenas quatro sub-divisões, e outras figuras habitam seus compartimentos. No entanto, há uma assimetria entre as células.



Três delas funcionam “rebeldes” como as seis da versão de 1930, mas a “última”, a que fica embaixo à direita, esta parece estar “domesticada”: a palavra aí é precisamente o substantivo comum que se costuma usar para designar aquilo que a imagem procura representar. Sob uma esponja esbranquiçada inscreve-se “*L'éponge*”, sob uma maleta de viagem está anotado “*the valise*”. O desconcertante agora é que coincidam! A esponja e a valise parecem ancorar as suas séries, como a lembrar que todas as palavras poderiam coincidir com as imagens, e se isso não se dá nas outras casas, cabe investigá-las, cabe tratá-las de saída como pequenas decepções, desencontros prometidos que demandam sentido; e se isso ocorre com a última, cumpre igualmente investigá-la, provocadora na sua redundância convencional. Numa entrevista, Magritte descreve o que fez:

“Là [les *Clefs de Songes*] il s'agit d'appeler des images d'objets par d'autres noms que ceux qu'on leur donne d'habitude, et c'est une expérience qui me semble efficace. En effet, si je représente dans cette

apresenta a ilustração de um tal caligrama, que batiza de “*Pipe dream*” (HOFSTADTER, esp. p480s e p700s para reflexões sobre obras de Magritte; o desenho está na p703).

⁵ Apresento aqui esboços a lápis do bloco de notas pessoal, derivados de consulta a reproduções em biblioteca.

image... oui, si j'appelais cette chaussure : chaussure, je ne crois pas avoir fait quelque chose de très intéressant"
(MAGRITTE, p625)

A brincadeira de Magritte então talvez seja apenas a de contestar as convenções vocabulares usuais, de rebatizar as coisas do mundo, embaralhando como cartas nomes e imagens. Mas ele não tenta inventar novas sonoridades para as antigas idéias, nem formular palavras pronunciáveis mas inexistentes no vocabulário comum, proliferando neologismos artificiais até o limite do delírio de uma "língua" exótica individual. Magritte prefere apenas operar trocas entre os termos já disponíveis no repertório vocabular. Substitui a posição no dicionário entre substantivos comuns e suas definições, permuta os nomes. O ovo, vou chamá-lo de acácia; aquele salto alto, será lua; chapéu coco, ora, neve; vela teto, copo tempestade, martelo deserto. Pronto. No mundo particular deste quadro impera uma língua imaginária, onde são precisamente esses os nomes adotados por tais imagens, que nesse reino virtual são imediatamente coisas. O quadro seria apenas uma apresentação didática dessas novas convenções vocabulares. A *clé des songes* é a tábua de tradução, de decifração da linguagem secreta desse mundo fantasista. Magritte estaria brincando de Humpty Dumpty carrolliano.

Afinal, para que serve a arbitrariedade fundamental do signo, senão para que o poeta – o falante – possa adular-lo, invertê-lo, virar o sistema de pernas pro ar ao babel prazer?

Em um breve conto de Peter BICHSEL, um homem, entediado com a permanência dos nomes, resolve justamente renomear tudo, redistribuir os nomes pelas coisas, e descobre o riso dos desencontros vocabulares, fascinado pelo que lhe parece inicialmente a plenipotência nominadora do indivíduo. O processo vai até a constituição de uma língua particular, e ao esquecimento da tábua de conversão, com a qual podia cifrar e decifrar a sua fantasia na língua comum. Finda no riso insensato da incomunicabilidade. Se houvesse inventado novos nomes para velhas noções, teria apenas engordado o seu vocabulário com um suplemento de neologismos solipsistas. O que o surpreendeu é que, por meramente

permutar os nomes já existentes, o produto do embaralhamento acabou concorrendo com o idioma original, e tendeu a destruí-lo. O esquecimento das regras de conversão fizeram a alforria da nova língua que começou a se rearranjar, abandonando os laços com a matriz, as “analogias” ou a loteria que a provocaram. O infeliz sofre o processo absurdo de desaprender a própria língua materna, substituída por um duplo, que maior espanto causa por enganar reconhecimento da língua comum, embora as coincidências morfo-sonoras sejam meros resíduos do violento processo de retalhos e emendas que gerou o monstro vocabular bricolado (6).

Ainda mais trágica é a condição de um personagem de BORGES que, ao invés de esquecer-se das tábuas lexicais geradoras do seu idioma individual, é incapaz de esquecer-se de qualquer associação porventura tentada. Insatisfeito com a falta de precisão do nosso sistema de numeração, resolve renomear um a um toda a lista dos números naturais, atribuindo-lhes designações únicas e singulares, irredutíveis a qualquer regra de composição analítica.







“En lugar de siete mil catorce, decía (por ejemplo) *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur, Olimar, azufre, los bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoleón, Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los “números” *El Negro Timoteo o manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme. (Borges, p489)



Ao invés de inventar uma língua, como os insensatos de Bichsel e Borges, tentemos traduzir para outra língua natural os dizeres no quadro de

⁶ Bichsel embutiu alusões a Joyce e a Wittgenstein (aparecem, p.ex., certos “cahiers bleus”). O organizador do livro, muito acertadamente, incluiu uma ilustração na abertura do conto: a versão de 1927 de “*La clef des songes*”, como se esta fosse a imagem para a qual o texto de Bichsel é a palavra.

Magritte. Por mera experiência, para verificar se o efeito inquietante do quadro é preservado. Afinal, se nas versões de 27 e 30 Magritte escreve francês, a de 32 está em inglês; como ficaria uma versão tupiniquim 'legendada' (ou dublada)? Primeira constatação óbvia: as figuras não se prestam ao exercício. Traduzir, no caso, significa preservar as imagens dos objetos inalteradas (ícones "naturais"), mas substituir as palavras pelas suas correspondentes literais no outro idioma. Acácia, lua, neve, teto, tormenta, deserto. Mas, decepção previsível, se confrontarmos o dicionário com o *dictionnaire*, constatamos que as listas de definições não coincidem! Em francês, *acacia* pode significar bravo (?); *lune* pode querer dizer mania, capricho, fantasia (o que permite mesmo lembrar um salto alto); *neige* pode ser cocaína; *plafond* também se usa para cabeça, cérebro, inteligência; *orage* pode ser tumulto, desordem, desgraça; e *désert* solidão moral. Por outro lado, traduzir *orage* por tempestade permitir-nos-ia encontrar a nossa expressão idiomática e fazer "tempestade num copo d'água" (7).

 acácia	 lua
 neve	 teto
 tormenta	 deserto

A lição óbvia dessa paródia de tradução: os nomes não podem ser substituídos por supostos equivalentes impunemente. Não há correspondentes exatos, não há uma tábua de tradução automática entre dois idiomas, sequer uma lista de sinônimos perfeitos no interior de um mesmo idioma. Não porque uma língua é mais adequada a retratar o real que outra, mas porque a língua não é uma operação que vem se sobrepor como uma mera distribuição de etiquetas a uma realidade já pré-definida e classificada, um mundo objetivo e outro homólogo subjetivo já perfeitamente organizados, compostos de "coisas" e "noções das coisas". Não há o que corresponderia a uma parte da língua compartilhada por ambos os idiomas (os conceitos), em contraste com outra parte idiossincrática, suplementar — e substituível (os nomes). As dificuldades na implementação de um *software* tradutor universal bem o demonstram: se o problema fosse estritamente

vocabular, se a língua fosse essencialmente uma nomenclatura, não haveria a menor dificuldade em criar uma máquina de tradução automática — bastaria o uso de uma tabela de substituições, como a esquecida pelo delirante de Bichsel, e a indelevelmente memorizada por Funes. Não há uma coleção de idéias, representando mentalmente as coisas do mundo objetivo, já definidas antes do momento da nominação, da escolha dos termos com os quais designá-las — o que permitiria trocar os nomes sobrenadantes por outros quaisquer sem alterar em nada o universo de significação em jogo. Ao tentar verter apenas os nomes, mantendo as imagens inalteradas, ocorrem inúmeros deslocamentos, remapeamentos de referências, e as próprias imagens são afetadas, na medida em que aspectos antes insignificantes casualmente sobem ao primeiro plano com as implicações dos seus novos nomes. Cada termo vem impregnado de uma rede de sentidos virtuais, de associações possíveis. Quando se migra de uma língua para outra, encontra-se no mínimo uma outra constelação semântica — relacionada mas decididamente independente das articulações que o termo nativo estabelecia no original.

Chegamos ao mesmo ponto de LÉVI-STRAUSS (p114) quando, considerando as limitações da noção de arbitrário, garante que, para o seu paladar, *cheese* não é *fromage* — pelo menos "*a posteriori*". Como também BENJAMIN quando observa, na "Tarefa do Tradutor", que o *Brot* do alemão não tem o mesmo gosto do *pain* francês.



O que se passa para cada célula da *Clef des Songes* se replica para o quadro como um todo. Em vez da convivência precária do par figura e palavra pintada, agora os elementos da trama são o próprio objeto-quadro, a imagem pintada à sua superfície, e o título atribuído à obra.

⁷ A expressão também existe no francês, mas usando a palavra *tempête*. Há uma tela de Magritte, intitulada "*Tempête*", onde um copo descansa ao canto.

Magritte se queixava sistematicamente da postura de buscar por “interpretações” para uma obra de arte, reduzindo-a, no final das contas, a uma “mensagem cifrada”, do tipo “isto quer *simbolizar* aquilo; tal traço *representa* qual fato”. Indignava-o todo comentário que pretendesse traduzir o que uma obra plástica “quer no fundo dizer”. Como se fosse da natureza da arte *comunicar* algo, idéia, sentimento, como se toda obra encerrasse uma *mensagem*, uma moral da história.

“Une image de la ressemblance ne résulte jamais de l'illustration d'un « sujet », banal ou extraordinaire, ni de l'expression d'une idée ou d'un sentiment. Elle n'a rien de « symbolique », les symboles n'exigeant aucune inspiration pour être choisis comme « sujets » à représenter” (MAGRITTE, p530).

“En effet, ma peinture n'exprime aucune idée ni aucun sentiment.” (id., p538)

“On tente la plupart du temps de détruire les images que je peins en prétendant les « interpréter ». On « interprète » par exemple un nuage que je peins como étant un cheval, une explosion atomique ou autre chose. Ou bien on y trouve « l'expression » d'un sentiment, signifiant ainsi que l'image ne présente aucun intérêt par elle-même et qu'il lui faut le secours d'une « interprétation » d'une indigence qui fait le bonheur de « l'interprète »...” (id., p597-8)

“On se demande souvent ce que cache ma peinture. Rien! Je peins des images visibles qui évoquent quelque chose d'incompréhensible. Je ne suis pas un symboliste... Mais bien sûr, je ne puis empêcher les gens d'interpréter mes toiles. S'ils préfèrent essayer de traverser les murs plutôt que de passer par la porte, que voulez-vous que j'y fasse?” (id. p643)

Muito embora pareça às vezes perseguir um programa de investigações, a pintura, a de Magritte, não encerra uma teoria, não pretende fixar conceitos nem sentidos, tampouco serve para encontrar as raízes da significação. Talvez seja justamente o contrário: ela só serve para perturbar qualquer significação, para desestabilizar o sentido comum, desusar a metáfora cansada, para evocar um estado anterior ao hábito de entendimento. Mesmo os títulos quase fortuitos de seus quadros destinam-se a perturbar uma assimilação corriqueira.

“Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent de situer mes tableaux dans une région familière que le déroulement automatique de la pensée lui trouverait afin de ne pas devoir s'inquiéter. Les titres doivent donc être une protection supplémentaire qui découragera toute tentative de réduire la poésie à un jeu sans conséquences.

"L'habitude de parler pour les besoins immédiats de la vie impose aux mots qui désignent les objets un sens limité. Il semble que le langage courant fixe des bornes imaginaires à l'imagination." (MAGRITTE, p120)

Costumava reunir amigos em frente de uma tela recém acabada, para escolherem um título (8). "*Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres*" (MAGRITTE, p259). O título não repete o quadro em outro registro, não é a sua definição nem o seu "nome natural". Não se pretende a tradução de uma "linguagem pictórica" noutra, verbal. É necessariamente uma intervenção no quadro. "*[Les titres] les accompagnent le mieux possible. Ils ne sont pas de clefs. Il n'y a que de fausse clefs*" (id., p636).



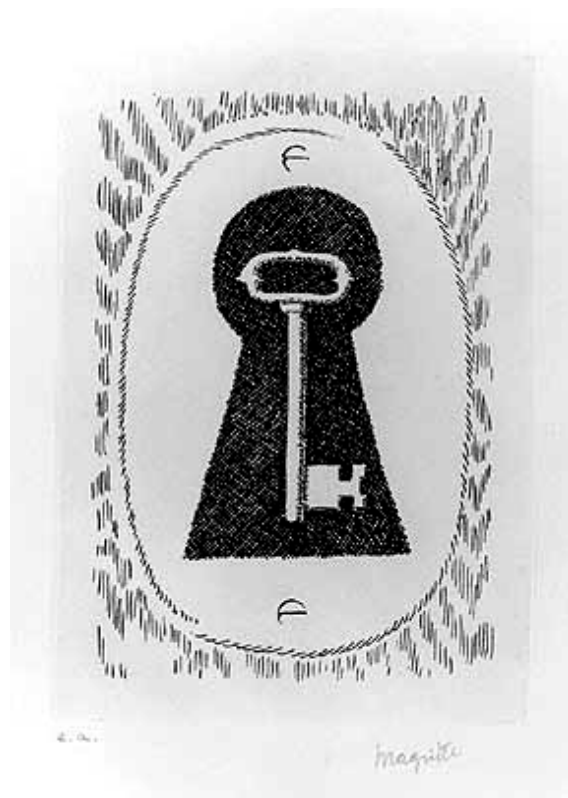
É provável que estas reflexões não tenham sido reflexões propriamente sobre o quadro de Magritte, mas desencadeadas pelo quadro. Talvez as chaves não sirvam para decifrar os sonhos, não se prestem à sua elucidação, o desvelamento do seu mistério, isto é, o despertar. Não chaves para sair de sonhos e, do seu exterior, desencantá-los. As chaves de Magritte são mais provavelmente hipnóticas, magnéticas, sugestivas, chaves que podem até induzir ao sonho. Um convite mais que um exame, não para extrair-lhe um sentido, exaurí-lo e oferecê-lo inerte à consciência, mas para tomar-lhe os sentidos.

Na verdade, quando maduro, Magritte não apreciava sonhos nem sono, onde julgava encontrar um gênero de "sub-realismo" do absurdo, explorador das aberrações derivadas da fraqueza e do cansaço (MAGRITTE, p498, p539, p665). Sua pintura visa atingir um terceiro plano, surreal, não do absurdo mas de evocação do *mistério*. Não revelá-lo ou definí-lo, o que seria perdê-lo, apenas evocá-lo.

⁸ A encenação de uma dessas discussões aparece no filme de Luc de Heusch, "*Magritte et la leçon des choses*", de 1959. Comentam o "*Le mois de vendanges*", do mesmo ano. (Alguns trechos transcritos em MAGRITTE, p497s).

Volto a olhar o *Clef des Songes*, de 30. Fazia apenas um ano que Magritte fora admitido no grupo de Bréton, junto com Dali e Buñuel. Sobre a minha escrivaninha, vejo uma mariposa pousada no chapéu côco, com as patinhas geladas. Ela vacila, ameaçada pelos vários objetos que a cercam. Prevejo que, caso não caia no aguaceiro, certamente será atraída e queimará no teto. Na medida em que minha vontade naufraga, palavras e imagens inesperadas descolam-se e passam a circular como iguais num mundo de significação suspensa. Percebo que estou sendo tomado lentamente por um nostálgico automatismo subterrâneo. Num último momento lúcido, ainda apanho o quadro de Magritte em inapelável decomposição, corro para a fechadura, através dela parece que entrevejo uma chave.

Entro.



"Le Sourire du Diable", 1966

referências bibliográficas (pas des)

- BENJAMIN, "The Task of the Translator"* , in ARENDT (ed.) *Illuminations*, 1969. (Introdução à tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire).
- BICHSEL, trecho de *Histoires enfantines* [1971], reprod. em DUCHESNE & LEGUAY, *Petite fabrique de littérature*, Magnard, 1990.
- BLAVIER, A. (ed.), *René Magritte, Ecrits complets*, Paris, 1979.
- BORGES, *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé Ed., 1974.
- FOUCAULT, *Isto não é um cachimbo*, Rio, Paz&Terra, 1989 [1973].
- HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid*, London, Basic, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, cap. 5 de *Antropologia Estrutural*, Rio, T. B., 1975 [1958].
- MEURIS, J., *René Magritte*, Colônia, Taschen, 1991.

referências iconográficas (U)

"Les mots et les images" (1928, 1929)

"La clé de songes" (1927)

"La clé de songes" (1930)

"The key to dreams" (1932)

"Le musée d'une nuit" (1927)

"L'espoir rapide" (1927)

"La masque vide" (1928)

"Le miroir vivant" (1928/9)

"Le maître d'école" (1954)

"La robe soirée" (1954)

"Le mois des vendanges" (1969)

"La flèche de Zenon" (1964)

"Le sourire du diable" (1966)

"La trahison des images" (1928/9)

"Les deux mystères" (1966)

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



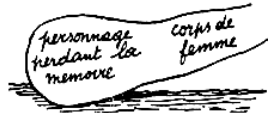
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



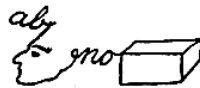
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



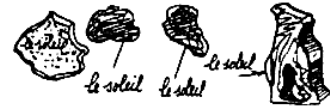
Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



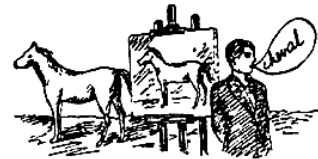
On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



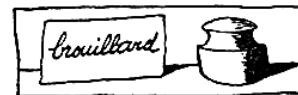
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.