

As metáforas picturais de René Magritte

Márcia Arbex

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - Brasil

Resumo

Este ensaio tem por objetivo discutir a noção de imagem poética e sua relação com a metáfora surrealista, demonstrando como este tropo se estende ao domínio da arte, em especial à pintura de René Magritte.

Palavras-chave: metáfora - surrealismo - pintura

Abstract

This paper aims at discussing the concept of poetic image and its relationship with surrealist metaphor, demonstrating how this trope may be extended to refer to visual arts, especially to René Magritte's painting.

Key words: metaphor - surrealism - painting

“A poesia existe na medida em que há meditação sobre a linguagem e, a cada passo, reinvenção desta linguagem. O que implica romper com os moldes fixos da linguagem, com as regras da gramática e as leis do discurso”. A afirmação de Louis Aragon em *Les Yeux d'Elsa* (1942, p.14), ilustra uma das questões centrais do surrealismo: a renovação da linguagem poética. As palavras são destituídas de

sua função utilitária de comunicação para se tornarem “trampolins para o espírito”, capazes de desencadear tanto a emoção poética quanto o “desmoronamento do intelecto”, como disse André Breton (1988, p.1014).

Os artistas, a exemplo dos poetas, iniciaram um processo de renovação da linguagem plástica. A obra de René Magritte (1898-1967) é bastante significativa a esse respeito, uma vez que a busca da imagem poética na pintura o conduz a uma reflexão aprofundada sobre a representação, reflexão que assume um caráter falsamente didático e se desenvolve não apenas em seus escritos que tratam da “arte de pintar”¹, mas também em suas diversas pinturas.

O artista belga já havia produzido uma grande parte de sua obra antes de se encontrar com o grupo surrealista parisiense, em 1927, e tinha conhecimento dos princípios do movimento a partir do momento em que, em Bruxelas, atividades surrealistas vinham se desenvolvendo desde 1926 no meio literário e artístico, paralelamente às de Paris. Entretanto, ainda que Magritte estivesse familiarizado com o surrealismo, parece-nos que o contato com o grupo parisiense teve uma grande influência sobre sua produção durante os três anos em que viveu na França, de 1927 a 1930.

Durante esse período, Magritte se interessou sobretudo pela busca do “*effet poétique bouleversant*”:

Os quadros pintados durante os anos seguintes, de 1925 a 1936, foram também o resultado da busca sistemática de um efeito poético perturbador o qual, obtido pela encenação de objetos tomados à realidade, dariam ao mundo real, ao qual esses objetos foram emprestados, um sentido poético perturbador, por troca natural (MAGRITTE, 1979, p.110).

A disposição dos objetos no espaço sem nenhuma relação entre si, a atmosfera onírica, a representação de formas arbitrárias, os jogos com a imagem, a ironia das legendas – marcas constantes de seus quadros, são muitos dos aspectos que contrariam o senso comum ao destruir certos pontos de vista dogmáticos sobre o mundo físico e mental. A originalidade de sua obra repousa sobre uma fusão sutil de mistério, provocação e ilusão perceptiva.

Nos quadros do período parisiense e em alguns outros realizados posteriormente, constatamos o desenvolvimento de uma reflexão sobre a imagem e a linguagem que resulta na criação de metáforas picturais que, por um lado, vão ao encontro da proposta surrealista e, por outro, fazem da obra de René Magritte

um exemplo único e original.

A reflexão sobre a imagem e a metáfora no contexto surrealista

Roger Caillois, em *Le surréalisme comme univers de signes*, observa que o surrealismo se caracteriza pela convivência privilegiada, quase exclusiva com a pintura, pois atribui à imagem uma importância absoluta “no plano da expressão verbal e figurada”. Imagem que, verbal ou visual, “é signo sem significação garantida ou perceptível ou unívoca; uma imagem que seria pura advertência”, cujo objetivo é surpreender, interrogar. Caillois qualifica a imagem surrealista de “*métaphore vacante*, pois ela não é emblema de nada, mas atrai as sensibilidades disponíveis, ao mesmo tempo em que trai os fantasmas, declarados ou mascarados, do artista.” (CAILLOIS, 1975, p.239).

Com efeito, a imagem surrealista é uma metáfora não convencional, “esvaziada”, pois nela se verifica a fusão de elementos que aparentemente nada têm em comum para a criação de uma nova realidade; o que, em princípio, subverte a base do pensamento metafórico. Observamos que a noção de imagem integra a definição de surrealismo desde o primeiro Manifesto, de 1924: André Breton afirma que o surrealismo age sobre o espírito como um entorpecente e que as imagens surrealistas são como as imagens do ópio que se oferecem ao homem espontaneamente, despoticamente (1988, p.337). Louis Aragon diz praticamente o mesmo em *Le Paysan de Paris*:

O vício denominado *Surrealismo* é o emprego desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela acarreta, no domínio da representação, de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: isso porque cada imagem, todas às vezes, nos força a revisar todo o Universo (ARAGON, 1926, p.82)².

Para definir a natureza e o mecanismo da imagem, Breton recorre a Pierre Reverdy que, em 1918, escreveu na revista *Nord-Sud*:

A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas.
Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais forte será a imagem - mais força emotiva e realidade poética ela terá... etc. (apud BRETON, 1988, p.324).

Apesar de algumas diferenças de ponto de vista, Breton concorda com Reverdy quanto à exclusão da comparação da poesia. Eles não renunciam inteiramente ao emprego de termos tais “*comme, tel, de même que*”, mas preferem as figuras de estilo onde a comparação é expressa, por exemplo, por “*de*” em “*le sablier d’une robe qui tombe*” (Paul Éluard), ou optam por uma indeterminação gramatical completa. Breton discorda de Reverdy quanto à noção de “justeza” da relação estabelecida entre os termos da imagem. Para Breton, a imagem “mais forte é a que apresenta o grau de arbitrariedade o mais elevado, a que levamos mais tempo para traduzir em linguagem prática”. Breton declara ainda que o valor da imagem depende da beleza da centelha obtida, o que implica, por conseguinte, na diferença de potencial entre os dois [termos] condutores (1988, p.337-338). Nota-se a influência da célebre frase de Lautréamont – “*Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’un parapluie et d’une machine à coudre*” –, bem como a de Rimbaud – “*je voyais très franchement une mosquée à la place d’une usine (...), un salon au fond d’un lac* – quanto à arbitrariedade dos termos que compõem a imagem, critério sobre o qual se apóia Breton.

Ainda no Manifesto de 1924, Breton faz uma tipologia da imagem surrealista de acordo com três critérios: de conteúdo, de ritmo e de forma. Os critérios de conteúdo estão relacionados à significação dos “termos condutores”: a enorme dose de contradição aparente entre eles (“*Le rubis du champagne*”, de Lautréamont); a atribuição das qualidades do abstrato ao concreto ou vice-versa (“*Un peu à gauche, dans mon firmament deviné, j’aperçois (...) le brillant dépoli des perturbations de la liberté*”, de Aragon); a negação de alguma propriedade física elementar (“*Dans la forêt incendiée / les lions étaient frais*”, de Roger Vitrac); e o humor.

Aos exemplos citados por Breton na poesia, podemos acrescentar alguns encontrados na pintura de Magritte que apresentam os mesmos critérios: *La Flèche de Zénon* (1964) e *Le Château des Pyrénées* (1959) (Fig.1), em que uma enorme rocha está suspensa no céu, sobre o oceano; ou *Le Temps menaçant* (1929), em que as nuvens adquirem as formas de objetos concretos de um busto feminino, um instrumento musical e uma cadeira; ou ainda *La Durée poignardée* (1938), que representa uma lareira da qual sai, suspensa no ar, uma locomotiva a vapor.

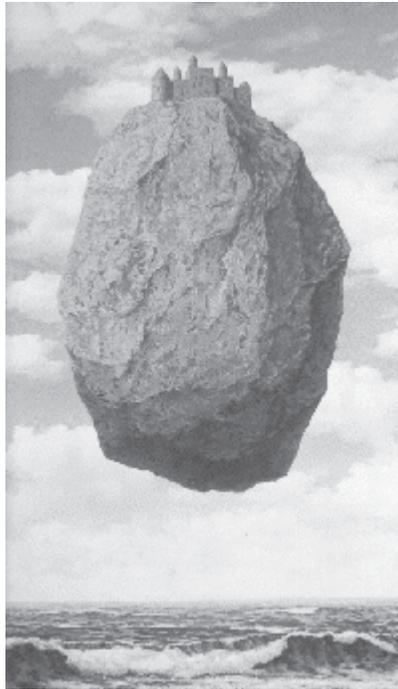


Fig. 1: *Le Château des Pyrénées*, 1959.
Óleo sobre tela, 200,3 x 145 cm.
Coleção The Israel Museum, Jerusalém.

Em *L'Empire des lumières* (1953-1954), a aproximação de duas realidades distantes – uma paisagem noturna e um céu tal como o vemos durante o dia – tem por objetivo criar o efeito poético pictural, como afirma Magritte: “A paisagem nos faz pensar na noite, o céu, no dia. Na minha opinião, esta simultaneidade de dia e noite tem o poder de surpreender e de encantar. Chamo este poder de poesia” (apud PAQUET, 1995, p.7).

O segundo critério definido por Breton está relacionado, ao mesmo tempo, ao conteúdo e ao ritmo de apresentação da imagem: o arbitrário pode estar na ruptura de expectativa, quando, por exemplo, a imagem apresenta-se inicialmente sensacional e termina de maneira inesperada, fraca. Breton cita o verso de Philippe Soupault: “*une église se dressait éclatante comme une cloche*”. O terceiro critério é a ausência de conteúdo significativo da imagem, seja nos exemplos de Lautréamont, seja nos jogos de palavras de Robert Desnos ou de Marcel Duchamp³.

Somente estes dois últimos tipos de imagem seriam exclusivos ao surrealismo, de acordo com Chénieux-Gendron (1984, p.92): a total ausência de

conteúdo significante e os jogos de palavras. A autora observa que a teoria da imagem tal como foi exposta em 1936 (conferência de Londres) por Paul Éluard, sugere que sempre haverá a possibilidade de explicar as outras imagens, pois elas são frequentemente oriundas de metáforas convencionais ou de clichês, podendo ser reconhecidas pela impressão de *déjà vu*.

No texto *A metáfora tecida na poesia surrealista*, Michael Riffaterre confirma esta hipótese ao estudar as imagens surrealistas em contexto e não isoladamente. Segundo o autor, as imagens podem ser explicadas através daquilo que as precede:

(...) elas têm antecedentes mais facilmente decifráveis, aos quais são ligadas por uma cadeia ininterrupta de associações verbais que resultam da escrita automática. O arbitrário dessas imagens só existe com relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem (1989, p.195).

A metáfora tecida “cria um código especial, um dialeto no seio da linguagem que suscita, no leitor, o deslocamento da sensação considerado pelos surrealistas o essencial da experiência poética”, completa Riffaterre (1989, p.195).

Na linguagem magritiana, esse código também pode ser observado na repetição das formas em mais de um quadro: busto feminino, leão, instrumento musical, cortinas, pedras, copos, nuvens, homem com chapéu, céu, montanha, constituem uma cadeia significativa de formas que adquirem novos significados de acordo com o contexto em que são inseridos, tecendo uma metáfora⁴. Percebe-se ainda a retomada das mesmas formas em associações de imagens, como a folha-ave, seja representada com o aspecto de pedra, seja de vegetal (Fig.2)⁵. Sobre suas formas, Magritte declara que ele pinta apenas “figuras do visível”, mas de acordo com uma ordem que atende ao nosso interesse pelo desconhecido e pelo mistério. (1979, p.686).



Fig.2 : *La Saveur des larmes*, 1948.
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.
The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham

A função destas imagens não é ornamental nem descritiva. Seu objetivo é desorientar o espírito, comover de modo violento, provocar a “centelha” poética, surpreender e desfazer as relações lógicas, contrariamente à metáfora no sentido retórico e convencional, em que é preciso que haja entre os termos aproximados alguma identidade, alguma analogia⁶.

Paul Nougé, em *Les Images défendues* (1933), evoca Magritte ao refletir sobre esse *tropo*:

A metáfora não resultaria de uma dificuldade em nomear o objeto, como pensam alguns, nem de um deslizamento analógico do pensamento. É ao pé da letra que convém tomá-la, como um desejo do espírito de que aquilo que ele exprime exista em toda a realidade, e, mais longe, como a crença, no instante em que ele o exprime, nessa realidade. Assim as mãos de marfim, os olhos de azeviche e os lábios de coral (NOUGÉ apud GOMES, 1994, p.113).

Ao qualificar certo tipo de imagem surrealista de “metáfora transfigurada”, Paul Nougé lhe confere o poder de transformação do mundo o qual, por sua vez,

corresponde ao desejo profundo de escapar à ordem estabelecida: “A validade do empreendimento está ligada à existência de tal desejo. É, portanto, capital revelá-lo em sua total extensão e é assim que Magritte observará que certa figura de linguagem, a metáfora, poderia testemunhar isso com a condição de ser considerada de um modo que não é o habitual.” (NOUGÉ apud GOMES, 1994, p.114).

Para atingir seu objetivo, a metáfora não pode ser um mero “artifício de linguagem” ou um “deslizamento analógico do pensamento”. Nougé propõe que ela seja entendida no sentido literal para que a imagem criada surja como algo que exista na realidade ou como algo que seja a própria realidade.

Como vimos acima, Breton insiste no caráter arbitrário e privilegia a imagem que leva mais tempo para ser traduzida em linguagem prática. Por isso, a metáfora tem por princípio instaurar uma distância entre os termos, aumentar a “tensão” e eliminar qualquer possibilidade de se estabelecer analogias entre os termos. Magritte, por sua vez, utiliza uma certa “afinidade” entre os termos/objetos para obter o efeito perturbador desejado, aproximando assim mais da metáfora definida por Nougé. Sobre *Afinidades eletivas* (1933), Magritte comenta:

Uma noite acordei num quarto onde fora colocada uma gaiola com um pássaro a dormir lá dentro. Um tremendo erro fez com que eu visse um ovo na gaiola, em vez do pássaro adormecido. Entendi então um novo e espantoso segredo poético, porque o choque que senti foi provocado exatamente pela afinidade dos dois objetos — a gaiola e o ovo — um com o outro, enquanto anteriormente este choque fora causado por eu ter juntado dois objetos que não estavam relacionados (apud PAQUET, 1995, p.26).

As afinidades entre os objetos se manifestam também nos quadros *La Philosophie dans le boudoir* (1947), entre o vestido feminino e os seios; em *Le Modèle rouge* (1947-1948), entre o par de sapatos e os pés, e também em *L’Invention collective* (1934) entre a cabeça de peixe e o corpo feminino estendidos na praia, formando um ser híbrido, uma sereia diferente daquela encontrada nos mitos e contos de fada, uma vez que a cabeça é de peixe e a parte inferior do corpo, humana.

A metáfora e o discurso misto das palavras e imagens: afinidades ocultas

Podemos abordar a questão da metáfora na pintura ainda sob um outro ângulo. Durante os três anos em que morou na capital francesa, de 1927 a 1930,

Magritte nunca optou pelo automatismo, tendo se interessado, sobretudo, pelas investigações lingüísticas e plásticas na busca do “efeito poético perturbador”. Sua reflexão pode ser observada em especial no texto escrito e ilustrado pelo próprio Magritte, intitulado *Les Mots et les images* (As palavras e as imagens)⁷, no qual os princípios que devem reger as novas relações entre a palavra, a imagem e o objeto foram definidos.

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



Fig. 3: *Les Mots et les images*, 1929. (detalhe)

A primeira proposição do texto *Les Mots et les images* (Fig.3) afirma que “um objeto não está tão ligado a seu nome que não possamos lhe dar um outro que lhe convenha melhor”. A frase é ilustrada pelo desenho de uma folha acompanhada da legenda *le canon* (o canhão). A afirmativa coloca, em primeiro lugar, a natureza arbitrária da relação que une um nome à coisa, retomando, de certa maneira, a afirmação de Saussure (s.d., p.83) ao dizer que “o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade”. Em seguida, a proposição indica a possibilidade aberta por este “arbitrário” de criar novas relações entre as palavras e os objetos, o que vai de encontro, desta vez, a Saussure, segundo o qual o termo “arbitrário” “não deve dar a idéia de que o significado dependa da livre escolha do [sujeito] que fala” (p.83). Enquanto Saussure, que insiste na função comunicativa da linguagem, proíbe o indivíduo de mudar o que quer que seja no signo uma vez estabelecido em um determinado grupo lingüístico, Magritte, por sua vez, cria uma distância entre as coisas e as palavras que estão ligadas a elas, abre uma brecha na qual vem se instalar a poesia, onde ocorre “o encontro de estranhas maravilhas”.

Esta proposição foi “ilustrada” por uma série de pinturas intituladas *La*

Clef des songes (A Chave dos sonhos) em que Magritte explora, através do discurso misto⁸, o encontro fortuito, sobre a mesma superfície, de uma palavra e de um objeto estranhos um ao outro. As associações imagem-legenda, imagem-palavra são freqüentes nessa época, sendo a originalidade de Magritte a introdução voluntária de um “erro” na denominação.

Em uma das versões de *La Clef des songes* (1935), a superfície foi dividida em quatro compartimentos, sendo que em cada um foi colocado um objeto, pintado segundo as regras clássicas da representação. Acima de três imagens, o artista escreveu/pintou um nome em inglês que não coincide com sua imagem: o cavalo é chamado *the door* (a porta), o relógio é nomeado *the wind* (o vento), o jarro *the bird* (o pássaro); a maleta é o único objeto designado pelo nome usado na linguagem corrente – *the valise*. A utilização da língua inglesa vem reforçar a idéia de que o signo lingüístico é arbitrário e que a prova está na diferença entre as línguas.

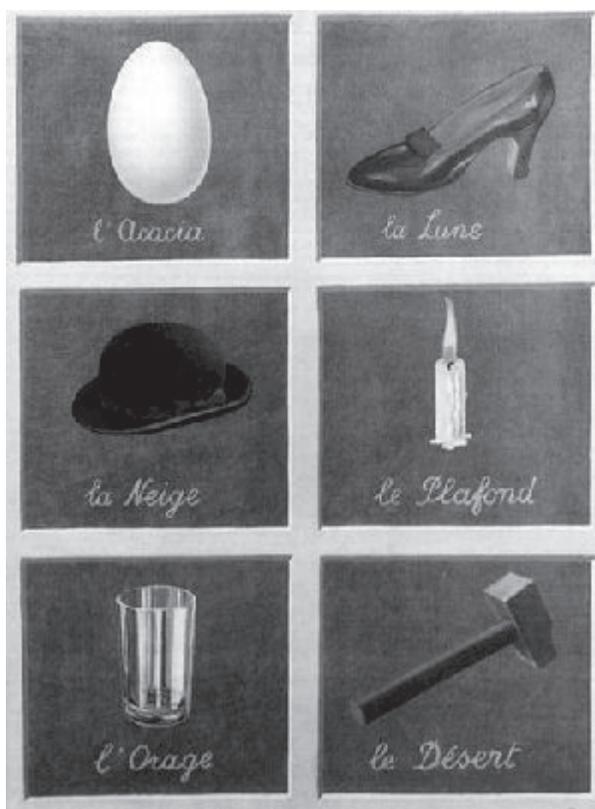


Fig. 4: *La Clef des songes*, 1930.
Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.
Coleção Claude Hersaint, Paris.

Na versão do quadro em que as palavras foram escritas em francês, a de 1930 (Fig.4), Magritte designa um ovo: *l'acacia* (a acácia), um sapato feminino: *la lune* (a lua), um chapéu masculino: *la neige* (a neve), uma vela acesa: *le plafond* (o teto), um copo: *l'orage* (a tempestade) e, enfim, o martelo é chamado *le désert* (o deserto). A falsa denominação é um dos procedimentos utilizados pelo artista para explorar as afinidades ocultas entre os objetos. Sobre essas afinidades, diz ele:

Podemos designar uma imagem ou um objeto por um outro nome que não seja o seu (...). Existe uma afinidade secreta entre certas imagens. (...) nós conhecemos o pássaro na gaiola. Nosso interesse torna-se maior se o pássaro for substituído por um peixe ou um sapato (MAGRITTE, 1979, p.97).

Ao aproximar duas realidades distantes, Magritte cria metáforas poéticas das quais irradia “a luz da imagem” (BRETON, 1924, p.337). Que sugere, portanto, a aproximação do “céu” e da “maleta”, da “lua” e do “sapato”, essas colagens que visualizamos mentalmente? Se considerarmos o título do quadro (a chave ou a interpretação dos sonhos), tais associações inabituais podem adquirir um sentido especial: nos sonhos se realizam as associações as mais improváveis, até mesmo impossíveis segundo o raciocínio lógico característico do estado de vigília. Desse ponto de vista, Michel Butor compara a experiência de Magritte à experiência onírica ao comentar o quadro acima citado:

Se eu me dirijo aos *Chave dos sonhos* que encontramos no comércio, ou à *Ciência dos sonhos* de Freud, aprendo por exemplo que se eu vejo em sonho um armário, é preciso em geral compreender, na verdade, uma mulher. O quadro poderia ser lido, então: “se você vir em sonho um ovo, entenda acácia”, ou de modo mais profundo: “é à distância que existe entre a acácia real e aquilo que seu nome evoca de ordinário, a imagem que eu teria tendência a lhe sobrepor, é isso que lhe permite adquirir em meu sonho a aparência de um ovo” (BUTOR, 1969, p.81).

A justaposição de termos distantes cria “um espaço de dessemelhança”, retomando a expressão de Butor, que denuncia aquilo que separa a imagem do objeto do objeto real. No texto *Les Mots et les images* encontramos outra proposição que estende este princípio: “Tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa”. A proposição nos faz observar a distância que existe entre a representação de uma coisa e a coisa real, subtendendo ainda que não há relação de fato entre um objeto real e a imagem (ou o nome) que o

representa, a relação é arbitrária e convencional. O caráter “imotivado” do signo lingüístico se aplicaria, então, ao “signo pictural”.

O quadro que melhor traduz esta idéia é *La Trahison des images* (A traição das imagens), em que uma legenda (*Ceci n'est pas une pipe*) acompanha a imagem de aparência realista do objeto “cachimbo”, imitando aquelas encontradas nos manuais escolares. Nessa “lição das coisas”, ou “operação diabólica” como sugere Michel Foucault (1973, p.19), o conteúdo da inscrição que parece, a princípio, contradizer a imagem que mostra um cachimbo, visa de fato evidenciar que as imagens não são tangíveis como a linguagem nos faz dizer: “O famoso cachimbo... como fui repreendido! E entretanto... alguém poderia encher o meu cachimbo? Não, ele não passa de uma representação, não é mesmo? Então, se eu tivesse escrito sob minha pintura *Isto é um cachimbo*, eu teria mentido”.(MAGRITTE, 1979, p.643).

Comparando a tela com um caligrama elaborado secretamente para ser em seguida desfeito, Foucault observa que, na célebre legenda, “as palavras conservaram seu pertencimento ao desenho”, “seu estado de coisa desenhada”. Com efeito, as palavras escritas exercem o papel e ocupam o lugar de imagens: “são palavras desenhando palavras”, diz Foucault (1973, p.24).

Ao utilizar metáforas surrealistas, tecidas ou transfiguradas, seja através da aproximação de imagens discordantes, seja pela aproximação das palavras e das imagens, Magritte propõe uma poética na qual observamos duas intenções principais. Primeiramente, o artista coloca em questão a utilização da linguagem no cotidiano, evidenciando certos mecanismos de produção de sentido e apresenta uma nova proposta lúdica, instigante e poética. Segundo, Magritte conduz uma reflexão sobre o sistema de representação clássico, sobre os princípios que criam a ilusão representativa, chamando a atenção sobre as relações entre o objeto e a sua representação pictural. Através de associações inusitadas e aparentemente contraditórias entre a imagem e a legenda, o artista tenta destruir qualquer ponto de vista dogmático sobre o mundo, revelando nosso raciocínio e hábitos estereotipados; ele quer “preocupar” o espectador, provocá-lo, impedir que seu pensamento funcione de maneira mecânica, para então conduzi-lo ao seu universo poético.

Esta abordagem múltipla: poética, lingüística, filosófica, plástica, implica em considerar que a palavra e a imagem têm a mesma origem, as mesmas funções,

estando unidas por diversas afinidades que as tornam cúmplices ao buscar, juntas, o efeito poético, pois, para Magritte, a distinção entre o poeta e o pintor parece não mais existir: “o poeta, que escreve, pensa com palavras familiares, e o poeta, que pinta, pensa com figuras familiares do visível. A escrita é uma descrição invisível do pensamento e a pintura é sua descrição visível” (1979, p.686).

Notas

¹ Os textos do artista foram reunidos por André Blavier em MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 1979. 761 p.

² A importância da imagem é também assinalada na origem da prática do automatismo. Breton, ao relatar o episódio da frase “que batia na vidraça”, frase surgida no estado de semi-consciência que precede o despertar, observa que elas vêm acompanhadas de uma “fraca representação visual” (BRETON, 1988, p.324). Em *Entrée des médiums*, a representação visual deficiente deixa lugar a frases “extremamente imagéticas” (ibidem, p.274), que confirmam sua autenticidade: o visual passa então a garantir o verbal.

³ Em *Traité du Style*, Aragon também nota que o humor é uma outra característica importante da imagem, pois é ele que garante sua força. (1928, p.139). Segundo Chénieux-Gendron (1984, p.92), nos três últimos tipos de imagem e nos exemplos que os acompanham, o surrealismo situa-se como herdeiro direto da literatura do absurdo, tal como ela se desenvolveu no século XIX, ou insere-se na tradição da física delirante; enquanto que o primeiro exemplo citado é praticamente uma metáfora clássica, se pensarmos que a palavra de duplo sentido “éclat” (brilho/ estouro) relaciona a cor (do rubi) e o ruído (da rolha do champanhe ao estourar).

⁴ Estes objetos são encontrados, por exemplo, em *Le Voyageur* (1937), *La Jeunesse illustré* (1937), *Le Mal du pays* (1941), entre muitos outros quadros de pintura.

⁵ Cf. *La Saveur des larmes* (1948), *Les Grâces naturelles* (1948) ou *Les Compagnons de la peur* (1942).

⁶ Aristóteles, em sua *Poética*, define a metáfora baseando-se na etimologia do termo, derivado do verbo grego “*metaphorein*” (transportar): “*La métaphore est l’application à une chose d’un nom qui lui est étranger*”. Parafraseando Aristóteles, Fontanier completa:

“On transporte, pour ainsi dire, un mot d’une idée à laquelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première”. (apud AQUIEN, 1993, p.176).

⁷ *Les Mots et les images* foi publicado na revista *La Révolution surréaliste*, nº12, de 15 de dezembro de 1929. Neste texto, apresentado sob a forma de dezoito proposições ilustradas, o artista estabelece os princípios que, segundo ele, regem as relações entre a palavra, a imagem e o objeto, sistematizando as especulações do pintor no que se refere à representação e à denominação, formuladas anteriormente na pintura (In MAGRITTE, 1979, p.60-61).

⁸ De acordo com Leo HOEK, no discurso misto o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, cada um mantendo sua própria identidade. (2006, p.179).

Referências Bibliográficas

AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1993.

ARAGON, Louis. *Traité du style*. Paris: Gallimard, 1928.

ARAGON, Louis. *Les Yeux d’Elsa*. Paris: Seghers, 1942.

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926.

BRETON, André. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988. T.1 (La Pléiade)

BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Genève: Skira, 1969.

CAILLOIS, Roger. Le Surréalisme comme univers de signes. In: *Obliques*. Paris: Stock, 1975, pp.236-245.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le Surréalisme*. Paris: PUF, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n’est pas une pipe*. Fata Morgana, 1973.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GOMES, Álvaro C. *A Estética surrealista*. São Paulo: Atlas, 1994.

MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 1979.

MAGRITTE. *Catalogue de l'exposition*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 février - 9 juin 2003.

PAQUET, Marcel. *René Magritte*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.

RIFFATERRE, Michael. A metáfora tecida na poesia surrealista. In: *A Produção do Texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RIMBAUD, Arthur. Une saison en enfer. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1964.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, s.d.