



O FORA DENTRO DA MOLDURA
O estupro do signo em *Le viol* de René Magritte

OUTSIDE WITHIN THE FRAME
The rape of sign in *Le viol* of René Magritte

Leandro Passos¹
UNESP – Universidade Estadual Paulista

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar de que modo o pintor belga René Magritte, em sua obra *Le viol* (1934), rompe com os limites da moldura da pintura e parodia o gênero pictórico retrato e nu artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura; Moldura; Retrato; Fotografia.

ABSTRACT: This article proposes to examine how the Belgian painter René Magritte, in his work *Le viol* (1934) breaks with the painting frame limits and parodies the pictorial portrait gender and artistic nude pictorial.

KEYWORDS: Painting; Portrait; Photograph; Frame.

1. Introdução

Ao observar a obra *Le viol* do pintor belga René Magritte, procurou-se, primeiramente, deixar os olhos livres de qualquer tentativa de análise, uma vez que, de chofre, a imagem causa certo incômodo. Por isso, percebeu-se que, talvez, essa sensação poderia ser a iniciativa de compreensão, direcionamento de leitura e posterior análise.

Partindo desse resultado de contemplação, houve a preocupação em perceber quais os procedimentos estruturais, ou melhor, quais os elementos do plano de expressão plástico pictórico utilizados pelo artista, que causavam o estranhamento.

Diferente do significante verbal da literatura a que se está acostumado, os recursos estéticos de René Magritte começaram a auxiliar não no desvendamento ou desvelamento da obra, mas sim, na realização da “leitura de acréscimo” e “intervalar” proposta por João Alexandre Barbosa (2004).

Assim, explicitou-se de que modo e em que medida o estranhamento e a sensação de incômodo causados pudessem ser apontados pelos recursos do artista. Desde já, admite-se que as elucidações aqui contidas foram realizadas à medida que a própria pintura foi sendo “lida”.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura pela UNESP de São José do Rio Preto – SP, mestre em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara. Bolsista CAPES.

Contudo, levou-se em consideração alguns apontamentos de José Aguinaldo Gonçalves (1994) que, em sua obra *Laookon revisitado*, tece reflexões acerca das obras do pintor em questão, e sobre a própria arte pictórica. No que diz respeito ao signo poético, a contribuição de Sérgio Vicente Motta (1996), em seu artigo “Guimarães Rosa/Joan Miró: um diálogo intra e entre artes”, ao se referir ao signo com suas “novas redes de relações”, “a morte do uso para o florescer inusitado”, e de Susanna Busato (1999), em sua tese *Da representação à Imagem: a composição do signo em Oswald de Andrade*, ao discutir a “função estética do signo”.

Ressalto, também, que outros teóricos auxiliaram a “leitura” e análise da pintura de René Magritte.

2. A violação e o estupro do signo

Ao “ler a imagem” *Le viol* de René Magritte, surge a questão: Contempla-se um “corpo-cabeça” ou a uma “cabeça-corpo”? O pintor coloca em justaposição, em suas pinturas, situações sobremaneira conflitantes, apresentadas de uma forma potencialmente “realista”. Ao compor imagens paradoxais, dilui os limites entre o fictício e o mundo real, questiona as relações entre arte e vida, e critica, poeticamente, as fronteiras entre o belo natural e o belo artístico.

Aguinaldo José Gonçalves (1994, p. 286) comenta que “a originalidade do pintor consiste numa estranha maneira de dar forma ao abstrato”. A imagem funciona como um **canibalismo de imagens**, ao se apropriar e descontextualizar diferentes imagens que passam a fazer parte de uma “nova ordem impactante” por seu aspecto enigmático. Justaposição, fusão, canibalismo e antropofagia são diferentes palavras que remetem igualmente ao processo ou à metodologia surrealista utilizada por Magritte. As pinturas de Magritte são “colagens pintadas à mão” para lembrar as palavras de Max Ernst (1891-1976).

Segundo Frye (1973, p. 133), a pintura é, normalmente, uma pintura de alguma coisa: “pinta ou ilustra um ‘tema’ composto de coisas análogas a objetos, no sentido sensitivo”. Para o crítico, ao mesmo tempo estão presentes certos elementos do plano pictórico: “o que uma pintura representa organiza-se em modelos estruturais e convenções que se encontram somente nas pinturas”. Assim, observa-se, na obra *Le viol* (1934), uma cabeça feminina **(des)configurada e (des)organizada**: os seios ocupam o lugar dos olhos, o umbigo o do nariz, a vagina o espaço da boca; a silhueta das pernas lembram as bochechas e o queixo.

A imagem do rosto exhibe o pescoço alongado, cujo contorno sombreado em cor mais escura se assemelha a um membro masculino ereto; os cabelos um corte arrojado. O sugerido pênis toca o queixo da figura, e, portanto, “procura” a boca-vagina da mulher. Seria um “ícone” ou um “índice” de erotismo da e na obra? Com isso, o título da pintura se conjuga com o seu conteúdo, gerando, desse modo, não mais a justaposição percebida, mas sim a aglutinação: **rostocorpo** ou **corporosto**. A leitura da obra causa um estranhamento, um desconforto, promovido pela **transferência** do tronco feminino para o rosto; ou do rosto para o tronco feminino.

Não é possível confirmar o direcionamento da visão dessa imagem, se ela sequer olha o observador com o que seriam as pupilas, **transformadas** ou **metamorfoseadas** em mamilos. Gonçalves (1994, p. 285) já elucida esse “poder-fazer” próprio da pintura ao dizer que “o teatro mudo da pintura, que num primeiro (ou num momento eterno) parece ter congelado uma cena antiqüíssima do mundo primordial, essa realidade do lado interno da tela,

causa-me [Gonçalves] sempre incômoda impressão”. É, pois, essa a impressão que se tem ao “ler a imagem”.

Logo, acentua-se a **desautomatização representativa**, o espaço mítico que a cabeça, agora signo estético, ocupa está em primeiro plano; atrás, visualiza-se uma espécie de deserto e um céu que vai do amarelo claro ao azul escuro, numa perspectiva horizontal de baixo para cima. A impressão que se tem é a de um “espaço pleno de vazio”.

Consoante Motta (1996, p. 147), existem dois pontos fundamentais do signo poético ou do fazer estético literário:

a intransitividade do signo para o fechamento de seus mecanismos automáticos e, conseqüentemente, a abertura de novas redes de relações - a morte do uso para o florescer do inusitado; a motivação do plano de expressão que, entre tantas possibilidades de soluções formais, tem no processo de iconização um representante prodigioso de como dotar de laços de semelhança o signo lingüístico que é arbitrário - novamente, o processo de como dar a vida, ao gerar vínculos associativos, a uma matriz sígnica que por princípio é morte, porque as relações entre o seu plano de expressão e o seu conteúdo dão-se no âmago de um útero seco, a convenção.

Ocorre a “morte dos signos primeiros”, a saber, as partes do corpo como um todo, para configurar a “violação” do automatismo e dos conteúdos denotados, gerando expressões plásticas conotadoras de signos motivados - segundo significado - rumo a um sentido poético da imagem.

Retomando as elucidações de Motta (1996), percebem-se, por meio desse recurso artístico, as “novas redes de relações”, “a morte do uso para o florescer inusitado” do signo, no caso, visual. Nesse sentido, as considerações de Motta (1996) dialogam com Busato (1999, p. 168), ao dizer que a “função estética do signo produz uma imagem que consiste num referente escamoteado para uma outra instância que mantém com seu objeto uma relação de semelhança”. A autora completa dizendo que “o signo reporta, aponta um referente que está além daquele ao qual sua relação seria direta. Neste caso, a representação de um signo determinado leva a uma imagem nova desse algo, que o extrapola, que o amplia na forma e no conteúdo”. Ao deslocar e transferir as partes do corpo, o artista “viola” o signo, “estupra” o automatismo de representação; esse é o ponto de contato entre o fazer da pintura e da arte poética. O tratamento dado à quebra, ou melhor, à “violação” e ao “estupro” dos “signos matriz” (rosto, cabelo, seios, umbigo, vagina, etc.) é tomado como motivo de construção artística por Magritte.

O artista parte do signo-pictórico “opaco” e o transforma, gerando, assim, signos pictóricos, agora, “transparentes”, no sentido elucidado por Ullmann² (1964).

Convém deixar claro, nessas reflexões, a consciência da particularidade dos termos pertencentes ao código verbal e ao visual. Nessas reflexões, lança-se mão, apenas, de nomenclaturas que possam, por ora, auxiliar na explicitação dos procedimentos estruturais utilizados pelo pintor.

Se a “função poética” dá-se “através da iconização de elementos fonológicos e morfológicos que tentam num jogo paranomástico de relações conjugar elementos da realidade numa nova linguagem, adotando um critério seletivo e criativo” (BUSATO, 1999, p.168), na pintura de Magritte, ocorre um procedimento poético de seleção e combinação de elementos particulares, vale dizer, da própria estrutura da pintura, como elucidada Frye (1973).

2 Ullmann (1964) se refere a palavras arbitrárias e opacas, que não têm conexão entre som e sentido, e a palavras motivadas e transparentes, nas quais se percebe um certo grau de motivação.

O artista utiliza os “materiais” da realidade e os desconfigura em sua arte figurativa, realizando e construindo um “signo outro”. René Magritte se vale dos “materiais” e normas de representação que a tradição da pintura oferece-lhe como legado, mas os transfere para outra instância.

Nesse sentido, pode-se recordar as observações de Christian Metz (1974), ao dizer que a semiologia da imagem não se faz fora de uma semiologia geral; não há confusão entre o instrumental conceitual da lingüística e o instrumental mais geral da semiologia. Metz observa, contudo, que não se pode perder de vista

a distinção que se impõe entre, por um lado, noções como fonema, morfema, palavra, dupla articulação, sufixo, transformação-afixo, transformação singular, grau de abertura, etc. (que são propriamente lingüísticas por sua própria definição), e por outro lado, conceitos como sintagma, paradigma, derivação, engendramento, plano de expressão, plano de conteúdo, forma, substância, unidade significativa, unidade distintiva, etc. que se integram sem esforço e de pleno direito numa semiologia geral, quer tenham sido de pronto concebidos numa tal perspectiva (signo em Saussure ou em Peirce, conteúdo/expressão em Hjelmslev, etc.) quer, num primeiro momento, tenham sido definidos em relação à língua, mas num movimento de pensamento suficientemente amplo para que possam se aplicar (sem distorção) a outros objetos significantes (p. 10-11).

Nas palavras do teórico, não basta que um conceito tenha sido, primeiramente, elaborado por lingüistas para que seu campo de aplicação seja definitivamente limitado a objetos lingüísticos. O que interessa são os contornos da noção, da dimensão e da definição dos termos. Metz explica, por exemplo, que o conceito de traço distintivo não poderia ser transportado para os estudos icônicos, pois a imagem visual não é fônica. Assim, não foi a partir da lingüística que certos termos foram operacionalizados, mas trata-se de recursos de alcance mais geral, dentre os quais alguns são lingüísticos, lógicos, psicanalíticos, sociológicos etc.

Todorov (1969, p. 16) salienta que o termo Poética assumiu vários significados no curso da história e que, de acordo com a etimologia, parece abranger tudo quanto diga respeito à “criação ou à composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio – e não no sentido restrito de coleção de regras e de preceitos estéticos referentes à poesia”. Nesse sentido, as colocações de Todorov remetem-nos as de Roman Jakobson (1969), ao alertar que os procedimentos estudados pela Poética não se confinam, somente, à arte de configuração e estruturação verbal e que não se limitam à literatura, já que “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso” (p. 119).

Para caracterizar toda obra poética e destacar o que lhe é indispensável e inerente Jakobson propõe o seguinte princípio: projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, no qual a seleção e as escolhas são feitas em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, e trabalha com elementos ausentes e potenciais; a combinação e a construção das seqüências baseiam-se na contigüidade. São diversas as possibilidades de projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação: quanto maior a escolha e a seleção, maior será a produção de sentidos. Por isso, podemos, sim, pensar, na possibilidade da poética na pintura, na qual a seleção e a combinação dos elementos estruturantes ressaltem a função poética da linguagem.

Desse modo, notou-se o “(re) arranjo”, a seleção e a combinação, como diz Jakobson (1969), da poética da linguagem pictórica, antes ser bruto: o signo denotativo de origem, por isso, automático, linear, raso e convencional; para, aqui sim, realizar-se como uma obra “desautomatizada”, “des-referencializada”, vertical e motivada; o signo plástico pictórico, portanto poético.

Pode-se, ainda, retomar Antônio Cândido (1965, p. 64), ao dizer que a arte e, portanto, a literatura, “é uma ‘transposição do real’ para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”. Na arte se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade, pontua Cândido (1965).

O pintar de René Magritte “realiza-se por processos que confirmam a natureza própria da pintura, conferida pela convenção: justaposição e simultaneidade dos objetos no espaço da tela” (GONÇALVES, 1994, p. 287). Contempla-se, ao mesmo tempo, a cabeça e o corpo feminino e, dessa maneira, surge a ambigüidade: algo está fora do quadro? Quais os sentidos oriundos da fronteira imagem e moldura?

Embora teça relações acerca do código fotográfico, Dubois (1994) discute o corte espacial e o “fora de campo” da imagem, ao traçar a distinção entre o recorte da fotografia e do quadro.

O “espaço pictural” correspondente a um determinado quadro é fornecido de “antemão”, uma superfície mais ou menos virgem que o artista preencherá com signos. Tendo esse espaço inicial, o pintor tem, apenas, de se colocar nele: adjunção. Ele compõe em função dos “limites que lhe são dados, esboça a organização das formas, distribui a superfície, reserva zonas, dispõe suas camadas coloridas, insinua toques de amarelo ou vermelho etc” (p. 177-178). Conforme Dubois, o quadro pictural é um universo fechado, que basta a si mesmo, sem abertura, como já notara André Bazin³, ao dizer que o quadro de pintura polariza o espaço para dentro, é centrípeta: espaço fechado, autônomo, completo desde o início, em que o pintor pode progredir, aos poucos, onde pode “construir” de acordo com sua vontade. O pintor, como se vê, insere elementos, cores e formas, a partir de algo, tela branca da moldura.

O espaço fotográfico, por sua vez, não é determinado, assim como não se constrói aos poucos. É um espaço capturado, “um levantamento do mundo já “pronto”. O fotógrafo, explica Dubois (p. 178), “não está em condições de preencher aos poucos um quadro vazio e virgem, que já está ali. Seu gesto consiste, antes, em subtrair, de uma vez, todo um espaço pleno, já cheio, de um contínuo”. Para o fotógrafo, portanto, a questão do espaço não é “colocar dentro”, mas “arrancar” tudo de uma só vez, um golpe. Como espaço sempre “parcial” com relação ao infinito espaço referencial, o espaço fotográfico implica um resto, um resíduo, um outro: o “fora-de-campo, ou espaço *off*.”

Para o crítico, o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela; existe uma relação de **fora** com o **dentro**, que faz com que toda imagem fotográfica se leia como portadora de uma “presença virtual”, como unida a algo que não está ali, diante nossos olhos, mas que assinala ali como “excluído” (p. 179). O espaço *off* ao mesmo tempo em que “ausente do campo da representação”, não deixa de estar sempre “marcado” por sua relação e contigüidade com o espaço inscrito na foto: “sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado” (p. 179-180).

3 “Peinture et cinéma” em *Que est-ce que le cinéma?*

Logo, a visão e a leitura de uma fotografia permitem que se vá a um “além da imagem parcial” ali presente; é possível que se impulse a uma “presença invisível”, por meio de uma exterioridade sugerida pelo espaço fotográfico.

René Magritte, na obra *Le viol*, configurou o que “estaria” fora do campo de visão, “embaixo”, a saber, o corpo da cabeça, no centro da obra, na sua face. O que seria “presença”, o rosto com os olhos, boca, nariz etc., torna-se “ausência”. Basta pensar nos limites da tela: a figura é “apresentada” por uma “representação” plástica pictórica cujo limite é o pescoço e um pequeno traço do ombro, ou seja, é a fronteira tela/tronco/cabeça cuja ausência se faz presença no rosto da figura. O que se ausenta na tela, nos e dos limites na e da moldura, está presente no centro do quadro no rosto do “ser violado”, topologia estrutural que auxilia na construção do estranhamento, como salienta Chklovski.

O pintor “parodia” os limites do espaço do quadro, ao aglutinar, em um signo único, rosto e corpo. É a “paródia” do auto-retrato e do próprio nu artístico. Naquele é a “presença” do rosto pintado que lhe dá o prestígio peculiar a esse tipo de texto visual; neste é a “ausência” do rosto que aguça a libido de quem o contempla.

Alberto Cipinuk diz que “o retrato faz parte de um emaranhado de vasos comunicantes equivalente à forma como os indivíduos coletivamente se organizam para regular e estabelecer valores para uma sociedade”. O retrato é a “representação de uma figura individual ou de um grupo, elaborada a partir de modelo vivo, documentos, fotografias, ou com o auxílio da memória; o retrato tem seu sentido primeiro ligado à idéia de *mimese* (do latim *retrahere*, copiar)”⁴.

Foi no século XIV que o retrato começou a ter prestígio por meio de artistas como Jan Van Eyck com a pintura *As bodas do casal Arnolfini* (1434), Piero della Francesca e Domenico Ghirlandaio. Contudo, a representação do homem não se iniciou no século XIV ou XV, pois na arte pré-histórica também encontram-se figuras antropomórficas. No próximo e extremo Oriente, nas civilizações mediterrâneas e nas sociedades medievais, a representação humana está presente na arte. Mas o que diferenciou o gênero foi a “individualidade”. A retratística vinha se desenvolvendo com o abandono do esquema medieval de usar uma figura convencional (homem ou mulher), e colocar sob ele o nome dos retratados.

De acordo com Gombrich (1999, p. 215), o busto de Peter Parler, *o Moço* (realizado entre 1379 e 80), é provavelmente o primeiro “auto-retrato” de um artista. Para outros autores, porém, o auto-retrato de Jan Van Eyck seria o primeiro. O retrato, então, já era considerado um gênero independente no século XV e tornara-se a possibilidade por excelência de representar a personalidade do modelo e o seu nível social. Desse modo, o retrato “emoldura” a individualidade, tanto do artista como do modelo retratado.

Mas de quem é esse corpo? René Magritte “viola” a configuração do que deveria ser um “retrato”, ao suprimir a face e inserir o corpo da mulher, agora signo estético. Ocorre a “violação” da ordem, do automatismo, procedimento peculiar do objeto artístico. A aglutinação cabeça/corpo, como já dito, estabelece a “outra ordem, aquela que faz influência e que exige do observador outra postura” (GONÇALVES, 1994, p. 290).

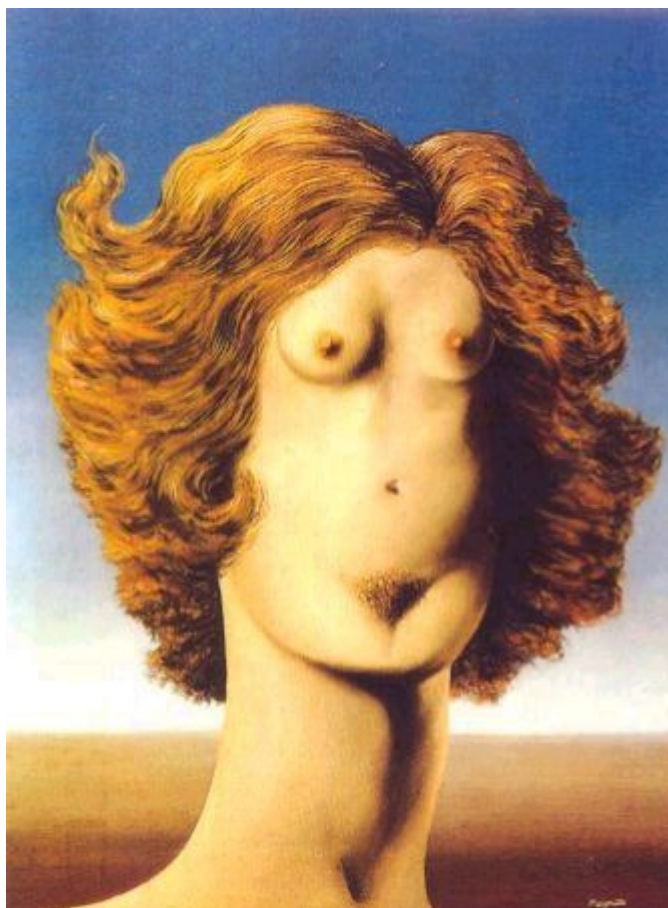
A escolha dos elementos próprios da pintura, plenos de sentidos (eixo de seleção), bem como a disposição (eixo de combinação), permite que se faça a “leitura de acréscimo” sugerida por João Alexandre Barbosa (2004, p. 42), ao dizer que a leitura da obra não é, apenas, um exercício de erudição, mas ganha sentido na medida em que acrescenta novas possibilidades de leitura.

4 Enciclopédia de arte *on line* do Instituto Itaú Cultural.

No que diz respeito ao título e à obra, Gonçalves (p. 291) observa que a relação ou aparente não-relação entre o título, *La Condition humaine*, e o universo plástico, a obra em si, com o qual se defronta, “atua como uma porta para a entrada do observador”; o caráter genérico da obra analisada pelo crítico e a sua natureza arquetípica “acabam atingindo a vulnerabilidade do observador: sua própria condição de existência”.

No caso do título da pintura em análise, *Le viol* remete à questão do signo poético e artístico, no qual os sentidos primeiros – matriz - estão presentes nos planos de expressão, palavras opacas, e adquirem sentidos outros (plano de conteúdo), palavras transparentes, devido à seleção e combinação; “como se” a motivação ocorresse por um processo de imbricação vida/morte/vida, ao gerar vínculos associativos, a uma matriz sígnica que por princípio é morte, novamente Motta (1996), mas que, ao morrer, traz “vida” plena de significação.

René Magritte, em *Le viol*, faz de sua obra um texto crítico, na qual se pode refletir sobre o fazer artístico, seja na pintura (linguagem visual) ou na literatura (linguagem verbal).



Referências bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o método. **Revista Mosaico**. S. J. do Rio Preto, v. 3, p. 31-47, 2004.
- BUSATO, Susanna. **Da representação à Imagem: a composição do signo em Oswald de Andrade**. São José do Rio Preto, 1999. Tese de doutorado. (Teoria da Literatura) – UNESP/IBILCE.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Edusp, 1965.
- DUBOIS, F. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- CIPINUIK, A. **O retrato como moldura simbólica da individualidade brasileira**. Disponível in: <http://www.rizoma.ufsc.br/html/247-of2a-st2.htm>
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laookoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- METZ, C. Além da analogia, a imagem. IN: **A análise das imagens**. Trad. Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MOTTA, Sérgio Vicente. Guimarães Rosa/Joan Miró: um diálogo intra e entre artes. **Revista de Letras**, São Paulo, v.36, p. 133-156, 1996.
- SCHNEIDER, Norbert. **A arte do retrato: obras primas da pintura retratista européia**. Tradução de Teresa Curvelo. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- ULLMANN, S. Palavras transparentes e opacas. In: **Semântica**. Uma introdução à ciência do significado. 3. ed. Trad. de J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1964.