
BRETON E O AUTOMATISMO*

ANNATERESA FABRIS**

RESUMO

O automatismo criador e o processo fotográfico são colocados em paralelo por Breton em diversas ocasiões. A fotografia interessa ainda ao poeta por colocar em discussão a idéia de autoria e por aprofundar aquela desambientação da imagem tão valorizada no manifesto de 1924.

PALAVRAS-CHAVE: André Breton, surrealismo, automatismo, fotografia, imagem.

Numa fotomontagem realizada em 1938 para ilustrar o verbete “escrita automática” do *Dicionário abreviado do Surrealismo*, André Breton se auto-representa como um cientista que, por um momento, levantou os olhos de um microscópio do qual saem minúsculos cavalos negros. Sua figura desproporcional em virtude do tamanho da cabeça contrasta com a de uma mulher presa atrás de uma grade, que olha intrigada para a cena.

A composição apresenta, sem dúvida, um aspecto paródico, mas sua associação com o processo da escrita automática é plenamente justificada, se for lembrado que no *Manifesto do Surrealismo* (1924), Breton (1971, p. 40) estabelece uma relação explícita entre o automatismo da máquina e a “escrita do pensamento”. No âmbito do manifesto, a máquina configura-se como um modelo de comportamento artístico em

* Versão ampliada da comunicação “André Breton e a fotografia”, apresentada no simpósio Modernidade, tradição e vanguardas literário-artísticas na época do “moderno inelutável”, que integrou o IX Congresso Internacional da ABRALIC, Porto Alegre, UFRGS, julho de 2004.

** Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: neapolis@ig.com.br.

Recebido em 29 de abril de 2004
Aceito em 18 de junho de 2004

oposição a alguns dos esteios da atitude realista. Se a descrição e a narração são as características principais da literatura realista, os surrealistas, ao contrário, são apresentados pelo poeta como “modestos *aparelhos registradores* que não se deixam hipnotizar pelo desenho que traçam”, visto estarem a serviço da “*escrita do pensamento*”.

O uso do termo “aparelhos registradores” e o destaque dado a ele por um recurso gráfico como o itálico levou Claudio Marra (1999, p. 91) a propor um paralelo com a câmara fotográfica, instrumento ideal para a produção daquela identificação entre imagens mentais e obra que interessava tanto Breton e seus companheiros. Uma observação de Marra (1999, p. 91) a respeito do interesse do grupo surrealista por Freud e pelos mecanismos que regem a vida psíquica ajuda a compreender a presença do microscópio na fotomontagem de Breton. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), o fundador da psicanálise havia proposto uma comparação entre “o instrumento que executa nossas funções mentais” e “um microscópio composto ou um aparelho fotográfico”. Se a essa referência precisa for acrescentada a lembrança de que Breuer, em fins do século XIX, havia estabelecido uma analogia entre memória e chapa fotográfica, e percepção e espelho do telescópio (MARRA, 1981b, p. 171-172), a relação de Breton com o universo mecânico poderia ser explicada como estando inserida no debate científico e cultural contemporâneo.

O que é, de fato, um microscópio? Um aparato óptico graças ao qual objetos de dimensões pequenas se transformam em imagens ampliadas. Que imagens dá a ver o microscópio manipulado por Breton? Uma dupla de cavalos negros, ou seja, figuras arquetípicas, portadoras de vida e de morte a um só tempo, associadas ao fogo e à água, símbolos do psiquismo inconsciente, do tempo e da impetuosidade do desejo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 203). O significado da fotomontagem começa a esboçar-se: o microscópio pode ser interpretado como um aparelho registrador que permite apreender a escrita do pensamento, representada pelos cavalos, o que explicaria o ar ausente de Breton, observado pela razão enjaulada e sem condições de interferir no processo.

Uma leitura mais atenta de *A escrita automática* pode sugerir uma associação entre o microscópio e o aparato fotográfico. Do lado direito da lente do instrumento desenha-se um círculo de luz, o que permite pensar imediatamente num dispositivo luminoso e, logo, no princípio da fotografia.¹

A data da fotomontagem – 1938 – sugere que nessa composição o poeta realiza um trabalho de condensação não apenas no sentido freudiano (formação de uma imagem nova a partir de elementos que estariam separados no estado de vigília), mas igualmente de maneira pragmática ao resumir visualmente suas idéias sobre a relação entre o processo automático e a fotografia. A primeira associação entre fotografia e automatismo data, de fato, de 1921. No catálogo da primeira exposição parisiense de Max Ernst, escreve Breton (1949b, p. 101):

A invenção da fotografia desfechou um golpe mortal contra os velhos modos de expressão tanto na pintura quanto na poesia, na qual a escrita automática, que apareceu no final do século XIX, é uma verdadeira fotografia do pensamento.

Essa frase lapidar requer algumas considerações. Em termos fotográficos, a atenção de Breton parece voltar-se sobretudo para a formação química da imagem graças à ação dos sais de prata numa superfície fotossensível, o que pode ser visto como um primeiro indício de uma articulação possível entre o automatismo visual e o automatismo psíquico. O processo fotográfico enquanto sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados, cujo resultado é a aparição autônoma de uma imagem, não deixa de apresentar relações com a prática da escrita automática, tal como proposta no *Manifesto do Surrealismo*. Se a primeira condição – criar um vazio no próprio espírito para que possa se operar um afluxo incontrolado de palavras – não se aplica à fotografia, as demais permitem estabelecer um paralelo pontual: o estado passivo ou receptivo do poeta, que se entrega à linguagem sem tentar orientá-la, teria correspondência no papel fotossensível; o ditado interior, que o

obriga a transcrever “depressa, sem assunto preconcebido” (BRETON, 1971, p. 42-43; DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 119), teria um equivalente na formação autônoma da imagem.

A impressão de que Breton, ao estabelecer uma relação entre fotografia e escrita automática, está interessado antes de tudo no processo técnico, é reforçada por uma afirmação presente num texto de 1933. Em *A mensagem automática* (BRETON, 1992c, p. 376-377), com efeito, a tomada de posição contra os modos de criação tradicionais e a vigilância exercida continuamente pela razão, além do convite a mergulhar num “estado de passividade mental”, proporciona um novo paralelo com a fotografia: “Tudo está escrito na página branca, e como são inúteis aquelas cerimônias que os escritores fazem por algo que nada mais é do que uma revelação e uma fixação *fotográficas*”.

Ao reportar a escrita automática ao processo graças ao qual uma imagem latente se torna uma imagem visível estável, Breton está, sem dúvida, pensando no aspecto central da prática poética do Surrealismo. Cabe ao automatismo revelar a existência latente de um texto, que nada tem a ver com a literatura tradicional, por ser portador de um poder poético inusitado e de “um sentido imprevisto, surpreendente”, no qual o espírito do escrevente não se reconhece de imediato (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 122).

O paralelo com a fotografia não pára por aí. Dizer que a escrita automática é “uma verdadeira fotografia do pensamento” implica reconhecer que na imagem técnica o valor de “autentificação” pode se confundir com o valor de “revelação”, como atestam inúmeras experiências científicas realizadas no final do século XIX. É o caso do interesse demonstrado pelo doutor Hippolyte Baraduc pelos efeitos fotossensíveis dos fluxos mentais, que o leva a registrar a aura humana na chapa fotográfica, uma vez que acreditava na possibilidade de grafar a “luz da alma”. É o caso também das pesquisas a respeito das emanções, vibrações e alterações ambientais produzidas pelos médiuns, que são realizadas por personalidades como Cesare Lombroso, Charles

Richet, Étienne-Jules Marey e Henri Bergson (os dois últimos na qualidade de membros do Grupo de Estudos dos Fenômenos Psíquicos do Instituto Psicológico de Paris). O uso da chapa fotográfica permitia registrar as imagens latentes emitidas pelo corpo do médium: mãos fluidas, formas transparentes e aparições de pessoas falecidas. Ciência e ficção encontram-se lado a lado nessas experiências, que nada mais são do que demonstrações de que o visível não é o único campo de ação da fotografia. Ao contrário, ela revela ser capaz de produzir “objetos visíveis ideais” graças ao auxílio da comprovação experimental (DIDI-HUBERMAN, 1986, p. 75; FRADE, 1992, p. 79; BRAUN, 1996; SPECTOR, 1997, p. 97).

Embora Breton (1992c, p. 378-381) venha a estabelecer uma diferença entre a passividade voluntária dos surrealistas e a passividade mecânica dos médiuns, é inegável que entre as fontes do automatismo não pode deixar de ser incluída a corrente mediúnica, cujos pressupostos eram bem conhecidos por ele em virtude da leitura de revistas e publicações especializadas.

Se, no campo científico, a fotografia chega a ultrapassar suas possibilidades miméticas, é no campo artístico que ela lança seu maior desafio: coloca sob suspeição os fundamentos da criação tradicional, a começar pela subjetividade, suplantada pelo modo mecânico de formação da imagem. É justamente essa qualidade que desperta a atenção de Breton, empenhado desde sempre no ataque sistemático aos velhos modos de expressão. A imagem escolhida para ilustrar o artigo *A beleza será convulsiva* (1934) pode ser tomada como o ponto de encontro ideal entre fotografia e escrita automática. Ao escolher uma imagem constituída de traços luminosos, Breton não só daria a ver o significado literal do termo fotografia como estaria conectando-o com a irrupção do texto automático, clarão subitâneo a emergir do inconsciente, “centelha” da qual deriva o valor da imagem surrealista (BRETON, 1971, p. 51; CIDADE, 2002, p. 110).²

Atividade que perturba as regras da literatura, entendida como resultado de uma elaboração e de um trabalho voluntários, a escrita

automática, ao revelar a existência latente de um outro texto, inverte as relações entre “literário” e “não-literário”. Se o “não-literário” revela ser bem mais rico de possibilidades do que o “literário” (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 122), a mesma equação pode ser estabelecida na comparação entre pintura e fotografia, cabendo à primeira o papel normativo desempenhado pela literatura e à segunda o papel transgressor atribuído à escrita automática.

Esse paralelo é evidente não só na função inovadora que Breton confere à fotografia, mas também nos artistas escolhidos para calçar sua argumentação, Max Ernst e Man Ray. Partidário de uma visualidade que ponha em xeque a percepção habitual da realidade exterior sem, contudo, bani-la, Breton acaba por colocar a fotografia na própria origem do Surrealismo. De que maneira? No texto de apresentação da exposição de Ernst, deixa claro que, se o “instrumento cego” realiza com muito maior propriedade as tarefas miméticas outrora delegadas à pintura, nem por isso os artistas podem pretender romper, de maneira leviana, com a imitação das aparências (BRETON, 1949b, p. 101).

A argumentação torna-se mais articulada na conferência *Situação surrealista do objeto* (1935), na qual Breton (1972, p. 154-157) credita à imagem técnica a crise experimentada pela visão realista. O esgotamento manifesto do modelo “percepção exterior/eu” fora aprofundado pela mecanização extrema do modo plástico de representação. Incapaz de competir com a fotografia no terreno mimético, a pintura passa a concentrar-se na “necessidade de exprimir visualmente a percepção interior”, dando-se como objetivos a “representação mental pura” e a libertação crescente do “impulso instintivo”.

A desrealização do real à qual aspira o Surrealismo é a diretriz fundamental dos dois artistas escolhidos por Breton para demonstrar as possibilidades de inovação da fotografia. Nesse sentido, não há incongruência entre a exaltação da mecanização do modo de formação da imagem, que permitia pôr em xeque os postulados do domínio técnico e da expressão, e a aceitação do “subjativismo quase total”, atribuído

por Ernst à introdução da fotografia no campo das artes plásticas (BRETON, 1949a, p. 196).

Não há incongruência porque o artista alemão, ao utilizar a colagem e a fotomontagem, evidencia ser possível fundir numa única imagem o questionamento da idéia tradicional de arte e a manifestação de uma nova percepção a partir de um jogo combinatório. Graças à apropriação de imagens preexistentes e, logo, não individuais, Ernst questiona a um só tempo uma idéia de criação ainda firmemente enraizada no romantismo e a primazia do conhecimento técnico, e a elas opõe a configuração de uma nova realidade, evocadora, não raro, do trabalho onírico por seu caráter fragmentário. Breton aprecia nele justamente essas qualidades. No artigo publicado em *La Révolution Surréaliste* de outubro de 1927 (que, no ano seguinte, integrará o livro *O Surrealismo e a pintura*), além de diferenciar suas colagens dos antecedentes cubistas – caracterizados por uma “vontade de compensação da matéria” –, o escritor descreve de maneira lírica o resultado alcançado por Ernst: “elementos dotados por si mesmos de uma existência relativamente independente”, próxima da lógica do recorte fotográfico; configuração de uma nova ordem, de caráter poético; fuga, na medida do possível, de “qualquer intenção preconcebida”; primazia da imagem (BRETON, 2002, p. 43-44). Na apresentação do romance-colagem *A mulher 100 cabeças* (1929), essas categorias serão reunidas no conceito de “desambientação”, por proporcionarem “desvios” à visão convencional das imagens (BRETON, 1992b, p. 305) que serviram de ponto de partida: gravuras de livros infantis, ilustrações de catálogos técnicos e de obras de divulgação científica.

Enquanto Ernst responde à demanda de Breton de uma arte figurativa não realista, Man Ray permite-lhe enfatizar uma outra possibilidade de transformação do real, por ter escolhido um instrumento “revelador por excelência: o papel sensível”. O interesse pelas rayografias – imagens obtidas sem a intermediação da câmara graças à interposição de objetos entre uma fonte luminosa e um papel fotossensível – é motivado tanto pela relativização da “interpretação artística” quanto pela

“perspectiva de uma arte mais rica em surpresas que a pintura” (BRETON, 1949a, p. 197).

Embora Breton não se refira ao fato em suas análises do artista norte-americano, há um dado ulterior na rayografia que pode ter reforçado seu interesse pela técnica. Ray atribui a descoberta da rayografia a um acidente ocorrido no laboratório durante o processo de revelação de um trabalho para o costureiro Paul Poiret: ao colocar, sem querer, sobre uma folha de papel sensibilizado que se encontrava na bacia um funil de vidro, um copo e um termômetro e ao ligar, em seguida, a luz, vira uma imagem se formar. Não se tratava de “uma simples silhueta dos objetos: estes eram deformados e refratados pelos vidros, que tinham tido um contato maior ou menor com o papel, e a parte diretamente exposta à luz se destacava, como um relevo, no fundo preto”. Fascinado pela experiência, deixa de lado o trabalho para Poiret e passa a aplicar o procedimento, do qual resultam imagens “surpreendentemente misteriosas e novas”, a todos os objetos que se encontravam ao alcance da mão: a chave do quarto do hotel, um lenço, alguns lápis, um pincel, um pedaço de barbante (RAY, 1998, p. 49-50).

Se for aceita a hipótese de Marra (1981a, p. 212) de que o acidente teria acabado por acontecer de qualquer maneira, em virtude de escolhas e experiências anteriores do artista, poder-se-á dizer que Ray confronta Breton com a ocorrência do acaso objetivo. A desatenção que ocasionou a descoberta da nova técnica não teria sido casual; seria fruto do inconsciente, que teria levado o artista a promover o encontro entre uma projeção subjetiva e um determinado objeto.

O nome escolhido para o novo procedimento, considerado por quase toda a crítica como uma atitude narcisista, recebe uma outra avaliação de Argan (1970, p. 79), que permite reforçar a idéia de que Breton e os artistas ligados a ele tinham um interesse particular pelas discussões científicas. O historiador italiano, de fato, estabelece um paralelo entre a rayografia e a radiografia, isto é, a imagem produzida por um raio que atravessa um corpo, mais ou menos contido pela opacidade diferente das camadas de matéria que encontra.

Breton aprecia uma qualidade precisa da rayografia (e da atividade fotográfica de Ray): ter despojado a imagem técnica de seu “caráter positivo”, demarcando seus limites, colocando-a a serviço de fins diferentes daqueles pelos quais parecia ter sido criada, explorando uma “região que a pintura acreditava poder reservar para si”. Ao fazer essas afirmações e ao colocar toda a produção do artista (mesmo a pictórica) sob o signo de uma única determinação – cercar a aparência ou a inaparência (BRETON, 2002, p. 52-53) –, o poeta demonstra possuir uma concepção indicial da fotografia.

A lógica do índice, isto é, a representação por contigüidade física do signo com seu referente, que faz com que a fotografia se afirme como marca de “*um real*”, não está apenas na rayografia, mas numa série de procedimentos de transformação do dado exterior adotados pelos surrealistas: solarização (Ray), sobre-impressão (Magritte), fossilização (Ubac), raspagem (Ernst), decalcomania (Domínguez) etc. (DUBOIS, p. 1998, p. 45, 268).³ Se todas essas técnicas são valorizadas pelo poeta por colocarem em xeque a visão fenomênica convencional, não se pode esquecer que, no texto dedicado a Ray em *O Surrealismo e a pintura*, Breton (2002, p. 52) evidencia não conceber a fotografia como ícone, ou seja, como uma representação por semelhança, quando afirma:

A reprodução fotográfica tomada em si, revestida como é daquele valor emotivo que a transforma num dos mais preciosos objetos de troca [...], essa reprodução, embora dotada de uma força de sugestão particular, não é em última análise a imagem *fidel* que pretendemos guardar daquilo que logo não teremos mais.

Diante dos elementos arrolados até agora, parece difícil aceitar a idéia de Alain Fleig (1997, p. 40-41) de que o Surrealismo e a fotografia acabaram por formar “um casal ilegítimo e aleatório” que, do mesmo modo que uma certa literatura marginal, foi rejeitado ou visto com suspeição por Breton. Apesar dessa ressalva, Fleig não deixa de enunciar os dois motivos principais que levaram os surrealistas a demonstrar interesse pela imagem técnica: a primazia concedida por eles à

visualidade, na esteira do convite formulado por Rimbaud de tornar visível (e legível) o que está além do visual; o caráter ambíguo da fotografia, derivado em parte de algumas experiências de laboratório (montagem, colagem, sobre-impressão, fotograma, solarização, *brûlage*; re-enquadramento, ampliação etc.), que a transformam num rico instrumento a serviço do imaginário, liberto das velhas categorias e aberto a todos os encontros e a todas as hibridações.

Ao fazer referência ao uso intenso de processos experimentais por parte dos fotógrafos surrealistas, Fleig (1997, p. 41, 67) evoca a imagem do “laboratório do alquimista”, no qual se encontram arte e ciência, isto é, duas daquelas instâncias que concorrem para a mitologia do Surrealismo. A idéia da alquimia volta a fazer-se presente no momento em que o autor analisa o processo de solarização, bastante utilizado por Ray, que consiste numa nova exposição da prova fotográfica à luz num certo momento da revelação. Graças à solarização, o fotógrafo norte-americano desrealiza suas matrizes, conferindo-lhes uma tensão particular que solapa a identificação imediata do referente e transforma a fotografia numa “verdadeira imagem que apresenta ao olho antes características diferentes do que características analógicas com seu modelo”. Em *Primazia da matéria sobre o pensamento* (1929), o nu visualizado por Ray parece o recorte “de um material inédito entre o metal e o líquido denso, uma espécie de mercúrio alquímico”, a evocar um processo de fusão.

Breton não permanece imune ao fascínio de uma imagem capaz de evocar a aura da fotografia mediúnica e se torna objeto de uma solarização em 1929. O alo luminoso que incide nos cabelos e no pulôver, gerando um efeito de desmaterialização, aliado à linha negra que circunda o rosto, confere um destaque significativo ao seu perfil. O efeito de baixo-relevo proporcionado pela presença da linha negra e incisiva converte a efígie do poeta numa demonstração cabal do poder de transformação da fotografia: embora o referente seja reconhecível, ele não se confunde com uma representação de caráter realista. É, ao contrário, resultado de uma inversão dos valores tonais da fotografia por

obra de um efeito de calcinação, reportado por Arturo Carlo Quintavalle (1983, p. 95) ao “sentido alquímico do sol”.

Se o motivo da alquimia volta a ser evocado, demonstrando mais uma vez a possibilidade de aproximar o Surrealismo de uma concepção ampla de ciência, parece ser oportuno lembrar que também a solarização é fruto de um daqueles acasos tão caros aos surrealistas. Em 1928, Lee Miller, assistente do fotógrafo, ligou a luz na câmara escura ao sentir algo passar por seu pé. O negativo já revelado, ao ser exposto à luz, teve os valores tonais invertidos; a partir dessa experiência acidental, Ray desenvolveu meios para controlar os resultados e conferir-lhes as variações desejadas (SCHWARZ, 1977, p. 300-301).

Um outro dado que merece atenção na análise das relações de Breton com a fotografia também diz respeito a Ray. O fotógrafo norte-americano, de acordo com Arturo Schwarz (1977, p. 301-302), submetia à solarização apenas as imagens de pessoas consideradas merecedoras de um tratamento especial. Como a prática do retrato era uma espécie de exercício afetivo, Ray recorria a um jogo típico do Surrealismo, conferindo pontos numa escala de 0 a 20, determinados por sua simpatia pelo modelo e pelo interesse “sem reservas” demonstrado por este em relação à fotografia. É significativo nesse contexto que Breton obtenha uma das pontuações mais altas – 18 –, sendo só superado pela esposa do fotógrafo (20) e por Marcel Duchamp (19).

Embora Breton acabe por concentrar seu discurso sobre a visualidade surrealista na pintura, parece inegável que não foram poucas as contribuições trazidas pela imagem técnica na delimitação de um campo de ação própria, no qual o real é colocado sob suspeita e sujeito a novos pontos de vista e no qual são questionados alguns dos esteios fundamentais da atividade artística. Cabe provavelmente a Michel Carrouges (1950, p. 210-211) o mérito de ter destacado esses aspectos ainda no final da década de 1940. Numa atitude pouco usual para o período em que seu livro foi escrito, o crítico atribui à fotografia a realização mais plena do desejo de Breton de libertar o artista da “escravidão” da mão. Além disso, Carrouges destaca a parcela de acaso

existente em toda operação fotográfica – desde o instante da tomada que arranca um único aspecto do real até aquele conjunto de operações técnicas que transformam uma imagem latente numa imagem estável, todas realizadas fora do fotógrafo, com a mão a desenvolver um papel apenas mediador. Com base nessas considerações, o autor acaba por localizar o futuro das artes plásticas numa “combinação incessantemente aperfeiçoada do acaso com um duplo automatismo: o do aparelho mecânico e o da inspiração criadora”.

Da fotografia Breton retira, portanto, elementos que lhe permitem calçar seus argumentos antiartísticos e sua defesa de uma visualidade na qual o real se converte em signo, em elemento daquela “floresta de indícios” (BRETON, 1992, p. 22), que o homem não deve enfrentar com medo, uma vez que é nela que reside a “beleza convulsiva”.

BRETON AND THE AUTOMATISM

ABSTRACT

In many occasions, Breton believes that close parallels can be drawn between the creative automatism and the photographic process. Photography interests the poet for the discussion about the idea of authorship that is brought up. It also deepens the displacement of the image which was of such importance in the 1924 manifesto.

KEY WORDS: André Breton, surrealism, automatism, photography, image.

NOTAS

1. A idéia do microscópio como dispositivo luminoso é proposta por Michel Poivert. Cf.: Cidade (2002, p. 110). Uma análise dessa fotomontagem articulada em volta da relação fotografia/escrita automática é também proposta por Krauss (1990, p. 111-112) no ensaio “Fotografia e Surrealismo”.
2. No caso da imagem surrealista parece ser oportuno lembrar a afirmação de Marguerite Bonnet (1991, p. 40) de que Breton lança mão do vocabulário

- dos fenômenos elétricos para sublinhar seu poder de choque e sua capacidade de visualização, para além de seu caráter arbitrário.
3. A idéia da concepção da fotografia como índice está presente em vários autores: Krauss (1985, p. 31); Bonnet (1991, p. 35); Mourier-Casile (1994, p. 139); Fleig (1997, p. 46-47).

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Il rayograph. In: ARGAN, Giulio Carlo (Org.). *Rayograph*. Torino: Martano, 1970, p. 74-79.
- BONNET, Marguerite. Le regard et l'écriture. In: *André Breton: la beauté convulsive*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 32-47.
- BRAUN, Marta. Phantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible. *Études Photographiques*, Paris, v. 1, nov. 1996, p. 40-55.
- BRETON, André. Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe. In: *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1949a. p. 181-212.
- _____. Max Ernst. In: *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1949b, p. 101-103.
- _____. Manifeste du surréalisme. In: *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1971. p. 11-64.
- _____. Situation surréaliste de l'objet. In: *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1972, p. 121-168.
- _____. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1992a.
- _____. Avis au lecteur pour 'La femme 100 têtes' de Max Ernst. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, v. 2, 1992b. p. 302-307.
- _____. Le message automatique. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, v. 2, 1992c. p. 375-392.
- _____. Le surréalisme et la peinture. In: *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002, p. 9-72.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como poética de assimilação da arquitetura*. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. (Mimeografada).

DIDI-HUBERMAN, Georges. La photographie scientifique et pseudo-scientifique. In: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (Org.). *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986, p. 71-75.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

FLEIG, Alain. *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*. Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1997.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

KRAUSS, Rosalind. Photographie et surréalisme. In: *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990, p. 100-124.

_____. La photographie au service du surréalisme. In: KRAUSS, Rosalind et al. *Explosante-fixe: photographie et surréalisme*. Paris: Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, p. 15-42.

MARRA, Claudio. Il contributo delle avanguardie storiche. In: ALINOV, Francesca; MARRA, Claudio. *La fotografia: illusione o rivelazione?* Bologna: Il Mulino, 1981a, p. 195-232.

_____. La rete cultorologica. In: ALINOV, Francesca; MARRA, Claudio. *La fotografia: illusione o rivelazione?* Bologna: Il Mulino, 1981b, p. 165-172.

_____. *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia "senza combattimento"*. Milano: Bruno Mondadori, 1999.

MOURIER-CASILE, Pascaline. *Nadja d'André Breton*. Paris: Gallimard, 1994.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo. Man Ray: psicoanalisi e alchimia. In: *Messa a fuoco: studi sulla fotografia*. Milano: Feltrinelli, 1983, p. 94-96.

RAY, Man. La rayographie. In: *Ce que je suis et autres textes*. Paris: Éditions Hoëbcke, 1998, p. 49-51.

SCHWARZ, Arturo. *Man Ray: il rigore dell'immaginazione*. Milano: Feltrinelli, 1977.

SPECTOR, Jack J. *Surrealist art and writing. 1919/1939: the gold of time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.