



O surrealismo à luz da fotografia: uma releitura¹

Profa. Dra. Annateresa Fabris

Programa de Pós-Graduação em Artes - ECA/USP

Pesquisadora do CNPq

Comitê Brasileiro de História da Arte

Ao intervir no primeiro dos dois debates sobre o realismo, organizados pela Casa da Cultura de Paris na primavera de 1936, Louis Aragon faz da fotografia um dos eixos fundamentais de sua argumentação. A complexa relação dos artistas plásticos com a questão mimética desde o século XIX é por ele atribuída ao embate entre pintura e fotografia, que teria conhecido três estágios. O abandono da imitação da natureza – primeira forma de realismo –, determinado pela percepção da inferioridade do pincel diante da objetiva, é seguido por um momento em que o pintor naturalista resolve ser mais realista que o fotógrafo, “pintando o que escapa ao desenho, à arte em preto e branco”. Esse momento, contudo, é de curta duração, pois os pintores dirigem suas pesquisas para outros objetivos, chegando a querer rivalizar com a natureza, como no caso de Picasso e Braque.²

Traçado esse quadro sumário da metamorfose da pintura moderna, o escritor volta sua atenção para a história da fotografia, na qual assinala de imediato sua proximidade dos modelos pictóricos, exemplificada pela moldura que enquadrava os primeiros daguerreótipos e pelas poses “congeladas, escolares, acadêmicas”, exibidas por aqueles que se faziam retratar com a nova técnica.³

O que importa a Aragon, no momento em que apresenta esse quadro das relações recíprocas entre pintura e fotografia, é mostrar como a apropriação dos modelos artísticos foi deletéria para a nova imagem, afastando-a de um caminho bem mais produtivo. Paradigma desse equívoco é a obra de Man Ray, encarnação do fotógrafo clássico, capaz de reproduzir

a própria *maneira* dos pintores modernos, o que neles parecia, mais que tudo, ter que desafiar a objetiva, a mecânica. É até mesmo o empaste, o toque dos pintores que encontramos nela. Todos passam por ela: Manet, Seurat, a extrema ponta do pontilhismo, Picasso. O aparelho fotográfico chega por si só a impor-se pelo desenho e não apenas pela matéria: o fotógrafo, com Man Ray, torna-se, assim, uma espécie de novo crítico da pintura, não poupando nada, nem mesmo o surrealismo. Mas, ao mesmo tempo, essas pesquisas são atingidas pela mesma esterilidade que já havia atingido a pintura: essa fotografia é separada da vida, tem por matéria a arte que a precedeu. Quem não conhecer os pintores aos quais se alude, não apreciará plenamente essas realizações. Mais do que nunca a foto [...] é uma arte de ateliê, com tudo o que isso comporta: o caráter eminentemente estático da fotografia.⁴

¹ Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

² V.A. *La querelle du réalisme*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1987, p. 87.

³ *Ibidem*, p. 88-89.

⁴ *Ibidem*, p. 90.

Se o caminho perseguido por esse tipo de fotografia não satisfaz Aragon por seu esteticismo, há, porém, outra vertente que retém sua atenção: o instantâneo, capaz de revelar o humano e o social, do qual o cinematógrafo fora um legítimo herdeiro. Nos últimos tempos, graças ao surgimento de novos aparelhos, a fotografia saiu do estúdio, perdeu o caráter acadêmico, misturou-se à vida, tomando-se

mais reveladora, mais denunciadora do que a pintura. Ela nos mostra não mais seres que posam, mas homens em movimento. Fixa momentos de seus movimentos que ninguém teria ousado imaginar, que ninguém teria ousado ver. Há muito tempo, pelo gosto do natural, o pintor tinha chegado a emprestar a seus modelos apenas gestos ordinários, simples, naturais. [...] A fotografia, hoje, tem todas as ousadias. Descobre de novo o mundo. [...] Hoje as multidões voltam na arte pela fotografia. Com os gestos exaltados das crianças que brincam. Com as atitudes do homem surpreendido no sono. Com os tiques inconscientes dos *flâneurs*, as diversidades heteróclitas dos seres humanos que se sucedem nas ruas de nossas cidades modernas. E aqui tenho em mente sobretudo fotografias de meu amigo Cartier, as que, não por acaso, foram feitas no México e na Espanha.⁵

É essa “experiência humana”, da qual surgirá o novo realismo, que Aragon aponta como caminho aos pintores, a exemplo do que haviam percebido “confusamente” Max Ernst e John Heartfield, que tentaram incorporar a fotografia no quadro. Essas pesquisas representam um estágio transitório, pois a fotografia, que vê o que o olho não percebe, será, no futuro, o auxiliar documentário da pintura.⁶

A contraposição entre Ray e Cartier-Bresson responde não tanto às realizações concretas dos dois fotógrafos quanto à visão que Aragon tinha da arte após sua adesão ao Partido Comunista Francês em 1927, que o levará a abandonar o movimento surrealista cinco anos mais tarde. Se o escritor polemiza com as preocupações formalistas de Ray, presentes nas experimentações com câmara (solarização) e sem câmara (rayograma) e na utilização requintada da luz, não menos artística é a pesquisa de Cartier-Bresson, pautada por uma visão peculiar do real, que não deixa de ter pontos de contato com a idéia de “beleza convulsiva” proposta por André Breton. Dotado de um olhar que faz surgir “do banal o fantástico, o perturbador ou o simplesmente curioso ou divertido”, Cartier-Bresson, segundo Alain Fleig, realiza um “jogo de emancipação do real, que desloca o sentido e propõe misteriosas correspondências”, aproximando-se dos pressupostos do Surrealismo.⁷

Os outros dois nomes lembrados por Aragon colocam em pauta a possibilidade de revisão dos postulados da pintura graças ao uso de imagens de derivação fotográfica, produzidas para fins não-artísticos. Sobre Heartfield Aragon havia realizado uma conferência em 1935 na mesma Casa da Cultura que estava abrigoando os debates sobre o realismo. Nela havia destacado a capacidade do fotomontador de conjugar política e arte, conferindo um sentido poético e ideológico a imagens nascidas de seu jogo com o “fogo da realidade”.⁸

Ernst, por sua vez, estava associado a uma técnica como a colagem, que havia despertado uma longa reflexão de Aragon intitulada “A pintura desafiada” (1930), que ele considerava ainda coerente com o pensamento atual, apesar de algumas diferenças não explicitadas.⁹ Interessado em focalizar aquelas experiências da arte moderna que se haviam destacado pelo questionamento da pintura, vista como um simples processo artesanal, o escritor confere primazia a dois momentos: à invenção da colagem, que havia posto fim ao predomínio de uma gestualidade ritual e vazia, e ao processo contra a personalidade, empreendido pelos dadaístas. Dessas duas negações havia nascido uma idéia afirmativa, denominada por Aragon “personalidade da escolha”, que estava na base do questionamento daquele “misterioso parentesco físico, análogo à geração”, que unia o pintor a seu quadro.¹⁰

⁵ V.A. *La querelle du réalisme*. Op. cit., p. 90-93.

⁶ *Idem*, p. 94-95.

⁷ FLEIG, Alain. *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1997, p. 143.

⁸ ARAGON, Louis. John Heartfield et la beauté révolutionnaire. In: *Les collages*. Paris: Hermann, 1980, p. 84. Para dados ulteriores sobre Heartfield, ver: FABRIS, Annateresa. “A fotomontagem como função política”. *História*, São Paulo, 22 (1): 11-57, 2003.

⁹ V.A. *La querelle du réalisme*. Op. cit., p. 87.

¹⁰ ARAGON, Louis. La peinture au défi. In: *Les collages*. Op. cit., p. 53.

Se o escritor atribui um papel determinante a Ernst na afirmação da colagem é porque estabelece uma diferença de propósitos entre o *papier collé*, que remete à esfera da matéria e, logo, de questões eminentemente pictóricas, e a colagem propriamente dita, voltada para uma problemática essencialmente formal, que tem a ver com a representação do objeto. Na primeira exposição parisiense do artista (1921), as possibilidades da colagem estavam plenamente representadas, cabendo um papel fundamental à fotografia, que podia vir associada à pintura e ao desenho ou sob formas de um arranjo de objetos que ela tornava incompreensível. Os elementos tomados de empréstimo de outras fontes desempenhavam funções diversas: tanto reforçavam o já representado quanto apresentavam algo diferente por proporem “uma espécie de metáfora absolutamente nova”.¹¹

Desse modo, Aragon coloca toda a produção de Ernst sob o signo do Surrealismo, uma vez que nela destaca dimensões como o “maravilhoso” e a “desambientação”. O maravilhoso não representa apenas a negação de “uma realidade” (dada) e o surgimento de novas relações liberadas por essa recusa. Atualiza também uma máxima de Lautréamont – o qual apregoava o caráter coletivo do maravilhoso –, posto que a colagem rompia a barreira da criação individual por apropriar-se de imagens produzidas por outros, colocando em xeque as idéias de personalidade, talento e propriedade artística.¹² Quanto à desambientação, trata-se de um conceito derivado de Breton, que Aragon define “uma desordem inesperada, uma desproporção surpreendente”, a negação do real que possibilita “a conciliação do real e do maravilhoso”.¹³

A incorporação de Ernst ao Surrealismo, obscurecendo sua militância dadaísta, é também realizada por Breton, que credits a suas colagens a primeira configuração de uma plástica surrealista. Proposta de “organização visual absolutamente virgem, mas correspondente ao que havia sido desejado na poesia por Lautréamont e Rimbaud”, as colagens do artista alemão impõem-se desde logo pelo estranhamento que propunham à percepção convencional:

O objeto exterior tinha rompido com seu campo habitual, as partes que o constituíam tinham, de algum modo, se emancipado dele, estabelecendo com outros elementos relações inteiramente novas, que escapavam do princípio de realidade, sem deixar de ter conseqüências no plano real (subversão da noção de realidade).¹⁴

Confrontado com uma visualidade na qual a imagem era modificada por combinações insólitas, por aproximações que geravam novos sentidos, Breton coloca-a sob o signo do maravilhoso já no catálogo da exposição de 1921. No que consistia essa qualidade? Na aproximação de duas realidades distantes, da qual brotava uma faísca; na concretude conferida a figuras abstratas; na capacidade de despojar o espectador de seu sistema de referências, desorientando-o psicologicamente.¹⁵ Alguns anos mais tarde, o escritor usará a imagem do labirinto para definir o choque perceptivo provocado por imagens constituídas a partir de elementos dotados de uma existência relativamente independente, próxima do recorte fotográfico, cuja natureza era essencialmente lírica por escapar da lógica convencional e de toda intenção preconcebida.¹⁶

Se as colagens de Ernst retêm a atenção de Breton porque permitem questionar as concepções tradicionais de arte graças à apropriação de imagens preexistentes, elas são importantes na formulação de seu ideário estético também por outros motivos. É significativo que o texto do catálogo da exposição realizada em maio de 1921 na galeria *Au Sans Pareil* comece com uma afirmação peremptória, que não só atribui à fotografia a capacidade de colocar em xeque os velhos modos de expressão, como estabelece uma relação intrínseca entre ela e a escrita automática.¹⁷

¹¹ ARAGON, Louis. La peinture au défi. In: *Les collages*. Op. cit., p. 47-48, 65-66.

¹² *Ibidem*, p. 38, 44, 77.

¹³ *Ibidem*, p. 44.

¹⁴ BRETON, André. “Genèse et perspective artistiques du surréalisme”. In: *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002, p. 91.

¹⁵ BRETON, André. Max Ernst. In: *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1949, p. 102.

¹⁶ BRETON, André. Le surréalisme et la peinture. In: *Le surréalisme et la peinture*. Op. cit., p. 42, 44.

¹⁷ BRETON, André. Max Ernst. Op. cit., p. 101.

Ao propor essa associação, Breton realiza, pelo menos, duas operações conceituais. Estabelece um elo significativo entre a escrita surrealista, que deveria trazer à tona um texto latente, alheio às convenções literárias e portador de um sentido surpreendente, e a formação autônoma da imagem no processo fotográfico, no qual a automatização óptica e química da representação coloca em crise a idéia de sujeito criador e os parâmetros da criação artística.¹⁸ Se se considerar que cabia à escrita automática negar as regras da literatura (vista como resultado de uma elaboração e um trabalho voluntários), inverter as relações entre “literário” e “não-literário”, fazer brotar uma objetividade profunda da entrega total à subjetividade, não parecerá demasiado afirmar que, num primeiro momento, Breton confere à imagem fotográfica de que Ernst se apropria para realizar suas colagens e fotomontagens o mesmo papel transgressor que atribuía ao processo de composição poética, uma vez que ambas atuam muito mais no âmbito da descoberta do que no da invenção.¹⁹

O artista alemão coloca-se além da pintura, ao relativizar seus pressupostos técnicos, sem negar a idéia de figuração, à qual atribui um novo significado. Para compreender seu papel no interior do Surrealismo, é necessário atentar para a função renovadora que Breton outorga à fotografia no momento em que esta provoca a crise do conceito mimético. Partidário de uma figuração que desrealize o real, o poeta detecta na fotografia o mérito de ter levado a pintura a concentrar-se na “*necessidade de exprimir visualmente a percepção interior*”, voltando-se para a “*representação mental pura*” e para a libertação crescente do “impulso instintivo”. Isso não significa que o escritor postule a ruptura total com o referente, pois para ele a criação surrealista consiste na reorganização dos “restos visuais” provenientes da percepção exterior.²⁰ Se for lembrado que Breton considera as colagens de Ernst como a primeira manifestação de visualidade surrealista, não será difícil detectar nas imagens de derivação fotográfica que estão na sua base “restos visuais”, os quais, reorganizados, abrem caminho para uma percepção capaz de contestar os parâmetros corriqueiros, e para um procedimento mental, que retira a identidade primitiva dos objetos e os transforma completamente ao combinar realidades, à primeira vista, incompatíveis “num plano que, aparentemente, não lhes convêm”.²¹

Não deixa de ser significativo que Ernst, ao referir-se aos procedimentos utilizados pelos surrealistas para subtrair-se ao domínio das faculdades conscientes, use a imagem de uma “fotografia assombrosa” do pensamento e dos desejos dos artistas. Desse modo, a idéia de automatismo é mais uma vez associada ao processo de formação da fotografia e ao afloramento de uma imagem latente, provocado por uma subversão da ordem lógica da realidade, em virtude de “uma intensificação súbita das faculdades visionárias”, da qual brota “uma sucessão alucinante de imagens contraditórias”.²²

A imagem fotográfica não desperta o interesse de Breton apenas pelo fato de permitir, como no caso de Ernst, a existência de uma figuração não realista. Há outra vertente, representada por Ray, que também o atrai, por possibilitar a transformação do real graças a um instrumento moderno e “revelador por excelência: o papel sensível”. Reduzindo a interpretação artística ao mínimo, a rayografia demonstra não apenas a inutilidade da pintura, como faz entrever a perspectiva de uma “arte mais rica em surpresas”, próxima das pesquisas poéticas dos surrealistas e dos jogos mentais de Duchamp.²³ A valorização do automatismo, associada à contestação das técnicas tradicionais, que guia a reflexão de Breton na conferência proferida em Barcelona em novembro de 1922, acresce-se de novos dados no artigo que dedicará ao fotógrafo norte-americano na série “O surrealismo e a pintura” (1927). Estabelecendo uma

¹⁸ Aragon, ao analisar um dos conjuntos (“Não nos mexamos mais”) de *Os campos magnéticos* (1920), estabelece um paralelo entre o caráter instantâneo da imagem técnica e a velocidade da escrita automática: “O fotógrafo dificilmente faz posar por muito tempo, contenta-se com a instantaneidade de uma frase... Para dizer a verdade, trata-se ainda de uma consequência da aceleração novamente introduzida, tanto que a corrida é difícil de ser mantida, interrompendo-se com o elã da mão”. Cf.: BONNET, Marguerite. *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: Librairie José Corti, 1975, p. 184.

¹⁹ Estou aplicando à imagem fotográfica a reflexão de: BONNET, Marguerite. *Op. cit.*, p. 181.

²⁰ BRETON, André. Situation surréaliste de l'objet. In: *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1972, p. 155-157.

²¹ *Ibidem*, p. 162.

²² *Apud: Idem*, p. 160; *apud: MARCEL Jean. Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Éditions du Seuil, 1959, p. 77.

²³ BRETON, André. Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe. In: *Les pas perdus. Op. cit.*, p. 197-198.

diferença entre as experimentações de Ernst e Ray, o escritor detecta na atitude deste um afastamento do lugar comum da representação fotográfica, da qual não só subtrai seu caráter positivo, como a arrogância de passar-se pelo que não era. Longe da crença homológica que guiará a tomada de posição de Aragon, Breton descarta a idéia do espelho, uma vez que a imagem fotográfica requer uma “atitude propícia” das figuras que se inscrevem em sua superfície, além de surpreendê-las freqüentemente em seu aspecto mais fugidivo. Coube a Ray demonstrar que a fotografia não é, afinal de contas, uma “imagem *fidel*”, demarcando seus limites, colocando-a a serviço de objetivos diferentes dos que pareciam estar na raiz de seu surgimento, demonstrando que ela era capaz de perseguir “por conta própria, e na medida de seus próprios meios, a exploração daquela região que a pintura acreditava poder reservar para si”.²⁴

As idéias de Breton sobre a fotografia e suas relações com a poética surrealista nem sempre têm recebido a devida consideração por parte dos historiadores da arte e da fotografia. Alain Sayag, por exemplo, considera “um equívoco” afirmar que a fotografia “foi um dos apoios privilegiados da criação surrealista”, lembrando sua escassa presença nas publicações do movimento, o engano da incorporação de um nome como o de Brassai e as contradições entre acaso e ofício, inerentes às pesquisas de Ray. Num texto repleto de idas e vindas, no qual sua posição em relação ao tema nem sempre é clara, o autor formula uma pergunta, que parece atestar uma leitura bastante apressada da produção reflexiva do Surrealismo:

“Não seria necessário assinalar a ausência de qualquer menção à fotografia nos textos teóricos de Breton?”²⁵

Também Alain Fleig, que define a relação entre Surrealismo e fotografia nos termos de “um casal ilegítimo e aleatório”, em virtude da aparente antinomia entre automatismo psíquico e realismo bruto, apresenta uma visão negativa da avaliação da imagem técnica por Breton: do mesmo modo que “uma certa literatura marginal”, esta seria “rejeitada ou vista com suspeição”.²⁶

No campo histórico-artístico, só recentemente o pensamento de Breton sobre a fotografia tem sido alvo de interesse. Uma rápida análise da bibliografia dedicada ao Surrealismo antes das últimas décadas do século XX permitirá mostrar como a colagem de Ernst é associada ao processo automático de escrita (Georges Hugnet, José Pierre) ou à possibilidade de “um maravilhoso subversivo, atacando a realidade com elementos que nela se inspiravam, com o único fim de os voltar contra ela” (Sarane Alexandrian)²⁷, sem que haja maiores considerações sobre as imagens usadas como ponto de partida. Nesse campo, Marcel Jean parece constituir uma exceção. Embora não fale explicitamente no papel da fotografia, ao lembrar que as colagens de Ernst se inspiravam provavelmente nas imagens em *trompe-l'oeil* de De Chirico, que davam a impressão de serem coladas na tela, afirma que o artista alemão escolheu um caminho mais curto e “mais desinibido”: como o ilusionismo, o desenho

²⁴ BRETON, André. Le surréalisme et la peinture. *Op. Cit.* p. 52-53.

²⁵ SAYAG, Alain. Colecionar a fotografia surrealista hoje? In: *Surrealismo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, ago.-out. 2001, p. 205-206. Outro índice do interesse de Breton pela fotografia pode ser encontrado numa evocação de Marguerite Bonnet. Numa carta de agosto de 1920, o poeta fala de um hábito compartilhado com Philippe Soupault: quando os dois amigos se sentiam tristes, iam ver nas vitrines dos estúdios fotográficos as fotografias de casamento “com os belos bigodes, os fundos pintados, o langor, as banquetas e as flores de laranjeira”, em busca de sinais de vida. (Cf.: BONNET, Marguerite. *Op. cit.*, p. 233-234). Além disso, poderia ser lembrada a presença de ilustrações fotográficas em vários livros de Breton, cujo papel não se resume a “eliminar toda descrição”, como escreve o escritor no prefácio da edição de *Nadja* de 1963. Também neste caso Sayag demonstra uma visão equivocada da relação entre Surrealismo e fotografia. Ao lembrar a ruptura entre Breton e Boiffard, causada pela decepção despertada no escritor pelas imagens “mortas e desilusionantes” que o fotógrafo realizara para *Nadja*, conclui que tal ruptura “sem qualquer dúvida, estigmatiza o fracasso dessa tentativa de colocar a ilustração fotográfica em primeiro plano” (*Op. Cit.* p. 206).

²⁶ FLEIG, Alain. *Op. cit.*, p. 40.

²⁷ HUGNET, Georges. Dada. In: BARR JR. ALFRED H., org. *Fantastic art, dada, surrealism*. New York: Arno Press, 1968, p. 31 (edição original: 1936); PIERRE, José. *Le surréalisme*. Paris: Fernand Hazan, 1978, s.p. ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973, p. 96. Como tais autores incorporam sem qualquer problematização os trabalhos fotográficos de Ray, optou-se por concentrar a análise nas colagens de Ernst.

acadêmico e a perspectiva já estavam presentes nos catálogos ilustrados, pode-se dizer que seu “ponto de partida é, literalmente, um *cliché*”.²⁸

Se, desse modo, Jean acaba por colocar a problemática da reprodutibilidade da imagem, Dawn Ades, em *Photomontage* (1976), recupera parcialmente o pensamento de Breton, ao destacar o duplo papel que este atribuía à fotografia no catálogo da primeira exposição parisiense de Ernst: afirmação do obsolescimento dos modos tradicionais de representação e provisão de novos elementos de figuração.²⁹

Um ensaio publicado por Rosalind Krauss na revista *October* em 1981 pode ser considerado um verdadeiro divisor de águas na avaliação do Surrealismo, pois nele se propõe esboçar uma definição do movimento não mais a partir da pintura, e sim de uma análise das funções semiológicas da fotografia, que passaria a ocupar “um lugar absolutamente central”. Decalcomania do real, marca obtida por um processo fotoquímico, a fotografia é geneticamente diferente das formas tradicionais de arte: é um índice, ao passo que pintura, escultura e desenho são ícones. Tendo em vista as manipulações a que a sujeitam os fotógrafos do movimento, a autora sublinha o paradoxo da fotografia no interior do Surrealismo: constitui a realidade em signo, próxima do objetivo primeiro perseguido por Breton e Aragon. Os conceitos de “maravilhoso” e “beleza convulsiva” apontam, a seu ver, para uma percepção da “realidade enquanto representação”, da “natureza convulsionada numa espécie de escrita”, objetivo congênial à fotografia, que seria considerada pelos surrealistas uma apresentação do real estruturado e codificado. Além disso, Rosalind Krauss não deixa de lembrar a correlação intelectual que Breton estabelecia entre o automatismo psíquico e o automatismo da câmara, capaz de modelar a realidade a partir de seus próprios pressupostos.³⁰

Propondo três exemplos paradigmáticos para a análise das contribuições que a nova imagem trouxe para a arte contemporânea – lógica do ato (Duchamp), espacialidade gerada pelas tomadas aéreas (Suprematismo) e mistura polifônica de materiais e signos (Dadaísmo e Surrealismo) – Philippe Dubois destaca no último a percepção da fotografia como “um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta [...], portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos”. Embora a fotomontagem venha a ser utilizada de maneiras diferentes pelos artistas que dela lançam mão, há duas características que se repetem sistematicamente: a integração da imagem fotográfica numa espécie de “*grande amálgama de suportes*”, fonte de sua dessacralização e de sua conversão num objeto, num dejetivo, num vestígio, num ingrediente da composição; a correspondência de “*jogos de combinações simbólicas*” a essa mistura de materiais, graças ao uso de “*todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de idéias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de uma metaforização positiva e expansiva*”.³¹

A historiografia mais recente, embora não tenha acolhido o convite de Rosalind Krauss e Philippe Dubois de conferir centralidade à fotografia no âmbito do Surrealismo, não deixa, contudo, de levar em conta as considerações de Breton sobre a imagem técnica. É o que demonstra Jack Spector quando lembra a relação entre colagem e escrita automática proposta pelo escritor, que lhe permite ainda estabelecer um paralelo com a fotografia mediúnica do século XIX, em virtude da idéia dos fluxos mentais. Mesmo que, mais tarde, Breton tenha dado preferência à pintura, Spector não deixa de mostrar como a fotografia continuou a ser um instrumento fundamental na contestação da concepção mimética da arte. Ao rejeitar a imitação, seu intuito não era o de favorecer a abstração ou a decoração, e sim o de propor um novo tipo de imagem, “uma ‘imitação’ da realidade percebida não pelo olho físico, mas pelo

²⁸ JEAN, Marcel. *Op. cit.*, p. 78. Em “A pintura desafiada”, Aragon já havia chamado a atenção para o papel de De Chirico no surgimento da colagem, ao lembrar o uso do *trompe-l'oeil* nas imagens dos interiores metafísicos, que davam a impressão de serem coladas. Cf.: Aragon, Louis. “La peinture au défi”. *Op. cit.*, p. 55.

²⁹ ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames & Hudson, 1986, p. 115.

³⁰ KRAUSS, Rosalind. Photographie et surréalisme. In: *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990, p. 110, 112, 115-117.

³¹ DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica? In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1998, p. 268-269.

olho da mente, por intermédio da memória ou do sonho". Desse modo, o autor atribui o interesse dos surrealistas pela fotografia à possibilidade de descoberta do inconsciente mecânico, aliada a uma certa ambigüidade temporal, que lhe permite estar dentro e fora do tempo de uma só vez. O "momento fecundo" dos acontecimentos transforma-se numa essência complexa, que se situa além da flutuação do tempo, sem deixar de estar imerso nele, como demonstram as fotomontagens que ilustram os livros de Breton e Éluard, os romances-colagem de Ernst, *A persistência da memória* de Dalí (1930) ou as litocronias de Domínguez (1934). A problemática do tempo fotográfico, tanto na imagem única, quanto na imagem concebida enquanto momento de uma seqüência cinemática potencial, parece, assim, aproximar-se da reflexão do Surrealismo sobre a percepção e a predição, a presença e a ausência e o amor convulsivo.³²

Uma leitura estimulante do interesse do Surrealismo pelo automatismo foi proposta por Edmond Couchot no final da década de 1990. Os surrealistas não estariam reagindo à automatização das técnicas materiais, mas demonstrando que o homem pode afirmar sua mais profunda subjetividade ao dar livre vazão ao funcionamento automático do pensamento. Essa atitude teria conseqüências interessantes na visão da máquina, à qual é atribuído um inconsciente mecânico e, logo, uma irracionalidade que lhe confere uma filiação humana. Desse encontro surge uma nova concepção do sujeito: a subjetividade mais íntima demonstra sua disponibilidade para com um sujeito impessoal inconsciente, "que produz e percebe as imagens automáticas do pensamento bruto. Pois há um sujeito impessoal na maquinaria do sonho. Mas um sujeito impessoal que não é aquele da experiência técnica, que não é comum a mais ninguém: um sujeito impessoal de algum modo *desmassificado*, único, singular, incommunicável, como todo sonho".³³

A leitura de Couchot pode ser aplicada à conciliação entre o primitivismo e as novas condições trazidas às artes plásticas pela fotografia, da qual resultou "um subjetivismo quase total, que não respeita nem mesmo o conceito geral do objeto e reage até contra a visão que podemos ter do mundo exterior", atribuída por Breton ao Ernst do começo da década de 1920.³⁴ As colagens e fotomontagens do artista alemão, cujo ponto de partida foi uma alucinação gerada pela percepção do caráter contraditório e absurdo de imagens científicas reunidas num único catálogo, a solicitarem "novos planos, para seu encontro num desconhecido novo", trazem não só a marca de um jogo combinatório, que pode ser determinado pelo acaso ou pelo inconsciente, como remetem ao trabalho onírico por seu caráter fragmentário. Nelas o sujeito pessoal e o sujeito impessoal se encontram e se fecundam reciprocamente, uma vez que a escolha e o acaso deixam de ser fatores contraditórios, gerando aquela desambientação de que fala Breton no prefácio de *A mulher 100 cabeças* (1929), por proporcionarem "desvios" às imagens de que o artista se apropriou para criar uma visão alucinatória da realidade.³⁵

A colagem, que Ernst define como a "alquimia da imagem visual", o "milagre da transfiguração dos seres ou objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico", traz em si um princípio essencial da poética surrealista: o movimento dialético graças ao qual o subjetivo e o objetivo se mantêm num estado de simbiose, desmentindo toda idéia de paralelismo e dualismo. Em sua defesa da colagem, Michel Carrouges utiliza, no final da década de 1940, um argumento bem próximo ao proposto por Couchot cinquenta anos mais tarde: é em virtude de um princípio de exclusividade, de segmentação arbitrária e ilusória que é considerado negativamente o artista que se apropria de uma determinada imagem, de um determinado fragmento de desenho, quadro ou matéria para uni-los a outros arrancados nas mesmas condições de seus suportes originários a fim de gerar um conjunto novo e "revelador, graças a esse empréstimo de outrem, dos segredos mais pessoais do inspirado que os

³² SPECTOR, Jack J. *Surrealist art and writing - 1919/39: the gold of time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 97-98, 147-150.

³³ COUCHOT, Edmond. *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 63-64.

³⁴ BRETON, André. "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe". *Op. cit.* p. 196-197.

³⁵ JEAN, Marcel. *Op. cit.*, p. 77, 126; Breton, André. Avis au lecteur pour "La femme 100 têtes" de Max Ernst. *In: Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992, v. 2, p. 305.

dobrou à própria fantasia”. Embora o autor não estabeleça um paralelo entre colagem e imagem técnica (reservando-o para a fotomontagem), é no âmbito dessas considerações que afirma que a fotografia realizou de maneira audaciosa o desejo de Breton de libertar o artista da “escravidão da mão”. Dando voz a Raoul Ubac, Carrouges destaca outro aspecto da fotografia que mantém profundas relações com a proposta surrealista: o acaso, presente tanto na tomada que arranca um único aspecto do real, quanto nas operações técnicas que transformam uma imagem latente numa imagem estável, a evocarem uma espécie de “estranha alquimia”. A partir dessa análise, o autor faz um prognóstico para o futuro das artes plásticas, que consistiria numa “combinação incessantemente aperfeiçoada do acaso com um duplo automatismo: o do aparelho mecânico e o da inspiração criadora”.³⁶

Se o caminho percorrido pelas artes visuais desde então foi bem mais complexo, Carrouges, contudo, acertou quando previu que estas não poderiam dispensar as contribuições do aparelho fotográfico, como demonstram mais e mais as pesquisas contemporâneas. Há, entretanto, uma tarefa em aberto, reservada aos historiadores da arte: reconhecer o papel desempenhado pela fotografia na configuração de uma nova visualidade, não apenas no caso do Surrealismo, mas de todos os movimentos de vanguarda do começo do século XX. Não é uma tarefa fácil, pois está em jogo o confronto com uma construção teórica que ainda hoje tem muitos seguidores: a idéia da pureza dos meios enquanto elemento definidor da arte moderna. Seu autor, Clement Greenberg, ao escrever sobre Miró na década de 1940, não fazia constar, por exemplo, de suas considerações a série de desenhos-colagens realizados pelo artista em 1933, que incluíam imagens publicitárias, gravuras anatômicas e cromolitografias comerciais. Como não se trata de uma atitude isolada, o resgate de outras dimensões da arte moderna que não cabem dentro de determinados modelos teóricos configura-se como um campo vasto, cuja exploração sistemática trará, sem dúvida, novas leituras de um período tão determinante para a cultura visual e para a redefinição dos estudos histórico-artísticos.

³⁶ CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950, p. 195, 209-211.