

A BELEZA CONVULSIVA

DAS IMAGENS: SURREALISMO E PERVERSÕES ÓPTICAS*

Joana Matos Frias
Faculdade de Letras
da Universidade do Porto

RESUMO:

Tendo como fundamento a análise dos dispositivos antropológicos e tropológicos de constituição da imagem surrealista por montagem e metamorfose, este trabalho visa uma reflexão conjunta nos domínios poético e fotográfico que evidencie o vínculo estruturante entre o princípio estético da convulsão, proposto por André Breton em *Nadja*, e a *mise en visibilité* da perversão em algumas obras de artistas como Salvador Dalí, Man Ray e Hans Bellmer.

ABSTRACT:

Following the analysis of the anthropologic and tropologic devices for creating the Surrealist image through montage and metamorphosis, this essay focus on both the poetic and the photographic realms in order to find the structural link between the aesthetic principle of convulsion, proposed by André Breton in *Nadja*, and the *mise en visibilité* of perversion found in the work of artists like Salvador Dalí, Man Ray and Hans Bellmer.

PALAVRAS-CHAVE:

Surrealismo, montagem, metamorfose, fotografia, texto poético

>>

KEYWORDS:

Surrealism, montage, metamorphosis, photography, poetic text

Escrever é um verbo intransitivo, pelo menos no nosso uso singular, porque escrever é uma perversão. A perversão é intransitiva; a figura mais simples e a mais elementar da perversão é fazer amor sem procriar: a escrita é intransitiva nesse sentido, não procria. Não fornece produtos. A escrita é efectivamente uma perversão, porque na realidade se determina do lado do gozo.

Roland Barthes

“A beleza será CONVULSIVA ou não será nada” constitui a conhecida inscrição com que André Breton encerrava, em 1928, as páginas de *Nadja*, depois de se dirigir à sua heroína, para lhe dizer: “nem dinâmica, nem estática, a beleza vejo-a como te vi” (Breton, 1971: 141-142). Num plano imediato, esta visão dialéctica da beleza por parte do escritor vem contrariar os próprios fundamentos da mais antiga das categorias estéticas, porquanto a beleza, no imaginário pré-moderno - quer dizer, pré-kantiano - de que ainda hoje somos herdeiros, contraria qualquer ideia de movimento, graças à insistência nos valores da harmonia, da simetria, do equilíbrio, do acabamento e da perfeição: em suma, da sensação de conforto e de prazer do sujeito perante o objecto. Na expressiva síntese de Edmund Burke, o Belo é mesmo aquilo que suscita em nós amor sem desejo. Ora, naturalmente, a beleza de *Nadja* - a da obra e a da mulher - escapa por completo a qualquer um destes princípios reguladores, fontes da sensação de conforto, o que se explica muito facilmente a partir do atributo “convulsiva” que, não por acaso, Breton decidiu gravar em letras maiúsculas no próprio centro da última frase do livro. Nem dinâmica, nem estática, a convulsão vem assim introduzir na beleza o princípio *energeticus* da violência do movimento e da contracção musculares, mas fá-lo mediante o estabelecimento de um outro vínculo dialéctico que acaba por resumir o próprio sentido integral de *Nadja*, o da obra e o da mulher: termo de inevitável conotação erótica, a convulsão inse-

re-se ao mesmo tempo no tecnolecto da medicina, o que faz todo o sentido na economia interna da obra, já que Nadja é internada num hospício, suscitando o célebre ataque do autor contra os psiquiatras e, certamente, o laço entre o amor e a loucura que estará na base do título do subsequente *L'Amour Fou*, de 1937. Acresce que, segundo as palavras do próprio Breton no Prólogo autógrafo, "aviso retardado", que antepõe à reedição de *Nadja* de 1962, mesmo o "tom adoptado na narrativa toma por modelo o da observação clínica, sobretudo neuro-psiquiátrica, que tende a conservar os vestígios de tudo o que interrogatório e exame podem revelar, sem se embaraçar com miúdas questões estilísticas" (*idem*: 8). Não é de espantar, portanto, que no mesmo número de *La Révolution Surréaliste* onde André Breton dá a conhecer um fragmento de *Nadja* e onde se divulga o incontornável *Traité du Style* de Aragon, a 15 de Março de 1928, os dois escritores celebrem, com um texto e imagens, o cinquentenário da histeria, "meio supremo de expressão" e "a maior descoberta poética do final do século XIX", nos seus próprios termos (*La Révolution Surréaliste*, 15-03-1928: 20-22). No plano literário propriamente dito, de facto, Breton e Aragon não hesitam em juntar aos casos clínicos a que aludem o exemplo de Madame Chantelouve, a heroína da narrativa *Là-Bas* de Huysmans (1891), na sua descida às profundezas infernais e nocturnas da relação sexual com um incubo de sexo bífido. Este teatro clínico também bífido - que, numa perspectiva mais alargada, fornecia um fundamento científico às sessões de hipnose do "período dos sonos" e da perda de vigilância, alicerçando o automatismo puro da própria escrita automática nessa linguagem visceral, das "tripas", e inarticulada dos histéricos, e que sugeria a existência de faculdades mentais próprias para constituir um modelo interior, legitimando assim a onipotência das imagens mentais, conforme sublinhou Michel Poivert (2006: 17) -, tem contudo uma outra importância.

Senão, vejamos. Um olhar atento sobre as histéricas de Charcot cujas fotografias Breton e Aragon reproduzem nas pági-

>>

nas da revista com a legenda "As atitudes passionais em 1878" (fig. 1), rapidamente nos conduz pelo menos a duas evidências: em primeiro lugar, a legenda escolhida pelos autores reduplica a percepção de que os modelos, imobilizados no movimento dos seus delírios uterinos, se apresentam na verdade bem mais nas poses consagradas do êxtase erótico ou místico, do que nas das contorsões a que obrigam as dores nervosas; em segundo lugar, a imagem documental da histeria traz consigo todo um programa estético - ou anti-estético -, através de uma simples e totalmente surrealista manobra de *deslocação*, já que, ao transferirem a iconografia documental - arquétipo da Nova Visão - do campo científico para o da vanguarda artística, Breton e Aragon não deixam de exprimir a sua indiferença perante a tendência apriorística das categorias estéticas, isto é, de assim materizalarem um dos princípios reguladores do Surrealismo, tal como este havia sido definido no primeiro dos manifestos: "Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, *para além de qualquer preocupação estética ou moral*" (Breton, 1985: 47; sublinhado meu). Na série de fotomontagens divulgadas nas páginas do quarto número de *Documents*, em 1929, a propósito do artigo "La figure humaine", Bataille levará este princípio às últimas consequências - como de resto fez em relação a tudo com que trabalhou -, elegendo como modelos do seu fascínio todas as representações que suporia relegadas em nome do juízo de gosto, e assim experienciando e suscitando um prazer perverso mediante a mistura do fantasma erótico e da indiferença perante os valores estéticos (cf. Poivert, 2006: 23 ss.).

Na arte fotográfica surrealista, as duas evidências patentes nos retratos das históricas terão a sua mais consumada concretização alguns anos mais tarde, já nas páginas da revista *Minotaure* (1933-1939), pela mão de Salvador Dalí, que aí divulga, em Dezembro de 1933, a fotocolagem *O Fenómeno do Êxtase*

(fig. 2), à entrada do artigo da sua autoria significativamente intitulado "De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'style". Como demonstra a fotocolagem do pintor, a beleza *terrifiante* de Dalí não deixa de equivaler, naturalmente, à beleza *convulsiva* de Breton que, conforme o poeta explicitará já nas páginas de *L'Amour Fou*, deve ser concebida no momento exacto da expiração do próprio movimento, estabelecendo assim a relação recíproca que liga o objecto considerado no seu movimento e no seu repouso (Breton, 1999: 15). A metalinguagem hegeliana de Breton presta-se perfeitamente à visão do êxtase proporcionada por Salvador Dalí nesta fotocolagem, onde, agora com implicações artísticas de uma dimensão bastante diversa, o espectador também se depara com a *deslocação e transferência* das imagens que compõem o conjunto. Com efeito, é sabido que a fotocolagem de Dalí, formada por trinta e dois fragmentos fotográficos, reúne no mesmo quadro uma série de imagens cujas origens distam entre publicações pornográficas da época e algumas revistas de vulgarização científica, como é o caso de *La Nature*, de onde foram retiradas, por exemplo, as quinze orelhas. Em rigor, estas orelhas integravam as pranchas fotográficas de Alphonse Bertillon, o inventor da fotografia judiciária e do método do "retrato falado". Um processo de apropriação que tomará ainda outras proporções no número 8 da *Minotaure*, de 1936, onde Maurice Heine publicará um colóquio fantástico, "Regards sur l'enfer anthropoclassique", travado entre três especialistas do homicídio: Jack o Estripador, professor de anatomia, o marquês de Sade e o conde de Mésange. Os três profissionais legitimam uma autêntica "estética do suplício" (cf. Poivert, 2006: 27), ao conversarem em torno de imagens de cadáveres massacrados e carbonizados que coincidiam, na realidade, com imagens legendadas extraídas dos *Annales d'Hygiène Publique et de Médecine Legale*, de 1895, e do livro do Prof. Lacassagne, *Vacher l'Eventreur et les Crimes Sadiques*. Neste caso, a iconografia científica extraída de publicações especializadas vem testemunhar o prazer do crime

>>

melhor do que qualquer produto da imaginação, e o carácter delirante e fantástico do texto acaba por se revelar na íntegra no desconcertante universo iconográfico da medicina legal.¹

Mas voltemos às orelhas de Dalí. À semelhança das históricas de Breton e de Aragon, por quem Dalí nutria indisfarçado fascínio, as suas orelhas – como os cadáveres que acompanham a peça de Heine – parecem ser o motor mais óbvio do “despaissamento sistemático” encenado nesta colagem, onde, em rigor, se perfaz a paráfrase de Lautréamont levada a cabo por Breton, ao instigar o escritor à exploração do “*encontro fortuito de duas realidades distantes num plano não harmonizável*”, quer dizer, ao “acasalamento de duas realidades aparentemente inacasaláveis num plano que, aparentemente, não se harmoniza com elas”, no programático “Situação Surrealista do Objecto” (Breton, 1985: 324-325), naquela que é uma das descrições mais célebres do método de composição da imagem poética surrealista. O que faz ainda mais sentido se pensarmos que, no *incipit* de *L'Amour Fou*, Breton afirma mesmo que os “beau comme” de Lautréamont “constituem o próprio manifesto da poesia convulsiva” (Breton, 1999: 14). Nesta descrição, fica claro que a poética surrealista, fundada na passagem da *festa do intelecto à falha do intelecto*, defende a produção de imagens que só são *simbólicas* na justa medida em que são radicalmente *diabólicas*, quer dizer, só unem na exacta medida em que separam, como nas célebres comparações do mestre Lautréamont (Lautréamont, 1993: 233-234). Porque, na tradição implantada por Rimbaud e por Lautréamont, o que esteve em causa foi de facto a construção de uma poesia em que à lógica formante da “imaginação sem fios” correspondesse uma expressão retórica assente numa *imagem sem fios*: ligações directas e perigosas, que, se atingem o seu remate mais excessivo na imagem poética surrealista tal como Pierre Reverdy e André Breton a definiram, não deixaram de ser materialmente executadas pelos processos de *montagem* e de *colagem* que aqui estão em causa.

Na realidade, já em 1924 Breton observava que as colagens

de Picasso e de Braque apresentavam, graças ao processo de despaisamento, “o mesmo valor que a introdução de um lugar-comum num desenvolvimento literário do mais castigado dos estilos” (Breton, 1985: 63). No que respeita à colagem de Dalí, o efeito acentua-se graças ao plano impertinente - a mesa de dissecação de Lautréamont - onde se encontram as imagens, já que, se a colagem retoma o modelo das fotocolagens de grupo publicadas em *La Révolution Surréaliste* - uma com Germaine Berton ao centro, a outra com uma tela de Magritte, ambas com destaque da imagem central, de um formato nitidamente superior aos outros (figs. 3 e 4) -, não é menos verdade que vai buscar o seu modelo aos quadros sinópticos característicos das revistas científicas, como a própria *La Nature*. O atributo “sinóptico” reveste-se obviamente de uma relevância que importa realçar, já que os rostos femininos, as cabeças masculinas, as esculturas - aproximadas das de Brassaï (vd. “L’extase de la sculpture”), e lembrando, claro, a Santa Teresa de Bernini, perante a qual Lacan declarou emblematicamente “basta olhar para ela para saber que ela goza” (Lacan, 1975: 70) -, a cadeira, o alfinete - único elemento fálico do conjunto, graças ao seu formato alongado e vertical - e as orelhas, na sua aparição em espiral, organizam-se de modo a que o olhar do espectador os abraça a todos de uma só vez. Tal disposição obedece claramente aos pressupostos teóricos de Dalí, que já em 1929 sustentava, no texto *Le Témoignage Photographique*: “A fotografia oferece-nos mil imagens fragmentárias que atingem uma totalização cognitiva dramatizada” (in Poivert, 2006: 31). A verdade é que, se o principal factor de unidade da montagem, regulada pelo título, repousa sobre a identidade expressiva dos rostos - porquanto, embora seja uma experiência interior, o êxtase possui a particularidade exterior da fisionomia, jogando com todos os efeitos de fundo e superfície -, estes rostos oferecem apesar de tudo expressões bem diferenciadas, que se podem interpretar como variações na intensidade do fenómeno extático, registos expressivos reunidos num *crescendo* de que a imagem central

>>

poderia fornecer o ponto máximo. Ora, é neste movimento do olhar a que as variações obrigam que aparecem as associações inesperadas que possibilitaram a Dalí representar o êxtase, fenómeno fugidio e intermitente, de uma forma permanente e contínua: o êxtase, declara Dalí numa passagem que reaparece-
rá no *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, constitui “o estado puro de exigente e hiperestésica lucidez vital, lucidez cega do desejo. Ele é por excelência o estado mental crítico que o inverosímil pensamento actual, histérico, moderno, surrealista e fenomenal aspira a tornar *contínuo*” (Eluard, 1968: 743). Articulando no êxtase o tempo como *cronos* e o tempo como *kairos*, tempo da intensidade da sensação, Dalí representa a tensão originária entre *momento* e *duração* e com ela dá a ver o instante poético surrealista, andrógino, no qual, como apontou Bachelard, a antítese se faz ambivalência e a sucessão se torna simultaneidade (Bachelard, 1975: 103 ss.). Ao mesmo tempo, materializa o princípio estético que, no número 3 de *La Révolution Surréaliste*, Pierre Naville sintetizara com o lema “La mémoire et le plaisir des yeux: voilà toute l'esthétique” (*La Révolution Surréaliste*, 15-04-1925: 27).

Na imagem surrealista em termos latos, trate-se da fotográfica, da pictórica ou da poética, é mesmo aqui que se situa o centro da perversão, neste lugar da vidência onde em última instância, como quis ainda Dalí, o espectador experiencia a paranóia e vê claramente vista uma imagem dupla (cf. Breton, 1985: 323). De certa forma, este é o olhar que preside às composições mais conhecidas de Maurice Tabard (figs. 5 e 6), a partir de processos de sobre-impressão, de montagem e solari-
zação que jogam com as transparências e as opacidades do positivo e do negativo, suscitando a visão de imagens duplas em movimento de aparição-desaparição, como fez também Man Ray, por exemplo, numa das composições que acompanha *Facile*, de Paul Eluard (fig. 7), ou, mais significativamente ainda, em *Tomorrow*, já de 1924. Numa perspectiva retórica, esta visão de uma imagem dupla faz-se por formação simbólica, como em

devido tempo sublinhou Rosalind Krauss, mediante o efeito simultâneo da deslocação e da condensação, o que leva a que, perante *Monument à D.A.F. de Sade* de Man Ray (fig. 8), por exemplo, a nossa percepção do corpo nu se deixe enquadrar pela moldura cruciforme que rapidamente se converte em figura fálica. No final, em suma, o que está em causa não é mais do que o jogo entre a percepção e a representação, o movimento ininterrupto que se gera entre uma e outra. O que vai ainda ao encontro de uma antiga e bem produtiva definição da perversão, patente no *Litttré*, onde se associa à moral sexual - ou à falta dela -, a perversão da visão na diplopia. Ora a diplopia, termo bem caro a Merleau-Ponty, aquém da visão binocular que apreende um único objecto com ambos os olhos, representa o estádio mais sensorial do corpo antes de se arrancar à sua dispersão e proceder a uma unificação do organismo. Na diplopia, a percepção óptica multiplica-se por descentramento, como na colagem de Man Ray do duplo peito, no número de abertura de *La Révolution Surrealiste*. Por outro lado, os olhos multiplicam-se até ao infinito, como nos sonhos de Salvador Dalí e de Jindrich Styrsky (figs. 9 e 10), criando um cenário onde o *voyeurismo* por hipérbole do olhar passa a ser primeira das perversões, dando a ver a própria travessia poetológica surrealista — anunciada pelo Rimbaud das *Illuminations* — de uma *poesia da visão* para uma *poesia de visões* (cf. Gauthier, 1971: 225-227). Mesmo que, no sonho, a perversão não tenha lugar, pois este, situado "para além do bem e do mal", é insusceptível de qualquer espécie de contaminação moralista. Eis assim o olhar anamórfico tão emblematicamente representado por Tabard (fig. 11), em que o descentramento da visão suscita o recentramento do visível, mediante múltiplas refrações inesperadas (cf. Buci-Glucksmann, 1986: 41 e 47-48). O percurso entre a *lucidez* e a *alucinação*, que já suscitara um corte irremediável entre o texto e o mundo, experimenta assim uma invenção sem regresso, e é nesta passagem da *colusão* à *colisão* de imagens, que marcou o último andamento retórico da configuração semântica da imagem poética, que

>>

se deve situar o valor e o vigor da imagem surrealista: uma imagem que, graças ao excesso de luz da explosão que provoca, ofusca no momento exacto em que dá a ver, como se fosse um buraco negro devorando a luz das estrelas.²

Se no caso da poesia esta explosão se consuma graças ao poder da metáfora, no caso da fotografia realiza-se, basicamente, na *explosante-fixe*, que determina igualmente um movimento de anamorfose, graças à interferência do olhar na imagem. Conforme queria Breton ao mencionar o “momento exacto da expiração do próprio movimento”, princípio regulador da beleza convulsiva, que em *L'Amour Fou* receberá justamente o nome “explosante-fixe”, acompanhado da ilustração de uma fotografia de Man Ray mostrando uma dançarina envolvida no seu vestido em movimento (fig. 12; Breton, 1999: 19). Na verdade, como sublinhou com toda a pertinência Alain Fleig (Fleig, 1997: 99), esta *explosante* supõe uma intervenção que a fixe, e esta é a intervenção exigida ao olhar do espectador que assim se converte, perversamente, na própria origem da anamorfose dos objectos, o que se torna absolutamente evidente na sequência das cerca de duzentas *Distorções* da autoria de André Kertész, divulgadas em 1933 (figs. 13-16). Trata-se de uma série de imagens eróticas e perturbantes - agressivas até -, realizadas com a ajuda simples de espelhos deformantes, onde a corporeidade da mulher aparece ora deformada, ora hipertrofiada, ora desencarnada, encenando assim a libertação do corpo e a assunção da sua maleabilidade absoluta. Uma maleabilidade que será levada às últimas consequências pelo alemão Hans Bellmer, discípulo do expressionista Georg Grosz e o mais perverso dos surrealistas, muito em particular na sua famosa série *La Poupée*, herança a um tempo hoffmanniana e freudiana da figura de Olympia (figs. 17-19).

As fotografias de Bellmer, divulgadas numa primeira versão em Dezembro de 1934 na *Minotaure* sob o título “Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée”, apresentam uma figura de boneca que retrata a intersecção entre o tão cultivado

manequim surrealista e a *femme-enfant*, entre o animado e o inanimado, o humano e o inumano, despertando o desejo sexual e a vontade de posse no seu Pigmalião. Numa segunda fase, Bellmer produz uma outra versão da boneca - em 1936, mas só divulgada em 1949 -, criando uma nova série intitulada "Les jeux de la poupée", onde a boneca é agora objecto de decomposição e não de composição, colocada em ambientes sinistros e sujeita a amputações, aparecendo nua e abjecta, vítima de uma brutalidade invisível, quer dizer, o criador fazendo da sua criatura a mais desconcertante configuração dos *membra disjecta*, nas imediações mesmas da necrofilia. Perante a boneca de Bellmer, parece fazer todo o sentido reescrever a conhecida fórmula de Bataille, pois aqui, em rigor, o erotismo deixa de ser a aprovação da vida na própria morte, para passar a ser a aprovação da morte na própria vida. Hans Bellmer transita da "érotique-voilée" - primeiro princípio da beleza convulsiva na tese de Breton - para a "explosante-fixe", e regressa à cena do crime através do seu autómato, retomando assim a análise freudiana do desmembramento, para encenar a circulação entre o prazer erótico e o horror da castração. Pela mutilação, o desmembramento e a ruptura da simetria que caracteriza a vida animal, Bellmer opera, em última instância, o próprio deslocamento dos órgãos dentro do corpo, que assim deixa de ser organismo. O seu método artístico é portanto o que progride da *mutilação* à *mutação*, como aliás defendeu o artista com base na psicanálise, sustentando a tríade desmembramento/mutilação/recomposição. Na recomposição, o corpo deixa de ser o corpo natural, dado, para ser um corpo inventado, onde a multiplicação dos órgãos e dos membros do corpo feminino, bem como o seu poliformismo, não deixam de representar, naturalmente, uma multiplicação das possibilidades eróticas. Aqui, a amputação e a ausência promovem a deslocação dos centros nevrálgicos da sexualidade e da *libido*, o que se faz mediante uma espécie de hipálage somática, através da qual se reorganiza a sintaxe do corpo, como acontecerá em algumas telas famosas de Magritte (figs. 20-21). Certamente, tal projecção conduzirá, por fim, à

>>

valorização hiperbólica dos órgãos dos sentidos e, com ela, ao descentramento do desejo e, conseqüentemente, ao recentramento da interdição. O que porventura explica, entre outras coisas, que a erótica perversa do surrealismo, ao identificar o ditado do desejo com o do inconsciente, tenha feito do amor um equivalente dessa “metáfora onírica”, ou seja, tenha transformado o acto de amor em acto demiúrgico, e o sexo em modo de expressão (cf. Benayoun, 1978: 13). Eis porque a boca, no glossário de Michel Leiris, é “fonte do gosto, caminho das palavras e do beijo” e a poesia, no entender de Breton “como o amor faz-se na cama” (*La Révolution Surrealiste*, 15-07-1925: 20; Breton, 1948: 229). <<

NOTAS

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] De novo, será o excluído Bataille a levar a experiência deste prazer às últimas conseqüências, a partir do visionamento e difusão da fotografia do suplício chinês de Fou Tchou Li, com que travou conhecimento em 1925, mas que só publicaria em 1961, um ano antes da sua morte. A imagem, inicialmente divulgada por um dos homens que assistiram à tortura, Georges Dumas, evidenciaria, segundo a confidência do próprio Dumas a Bataille, uma expressão de êxtase no olhar da vítima, representando assim quase literalmente essa «aprovação da vida até na própria morte» com que Bataille viria a definir o erotismo (Bataille, 1988: 11; cf. Bataille, 1971: 120-122).

[2] Esta passagem foi também obviamente marcante no campo plástico, estando, de resto, na base de uma totalmente renovada correlação entre pintura e literatura, concentrada agora na representação interior da *imagem presente no espírito*, e levada pelos surrealistas às últimas conseqüências. Breton dizia mesmo que não existia, no seu tempo, “qualquer diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Eluard ou de Benjamin Péret e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy”, e que a fusão das duas artes tendia a operar-se “tão estreitamente”, que se tornava “indiferente a homens como Arp ou como Dalí exprimirem-se sob a forma poética ou plástica” (Breton, 1985: 303). Por isso Fernando Guimarães pode concluir, relendo a definição de Reverdy, que o que o poeta diz acerca da poesia “poderia ser transcrito agora para o domínio das artes plásticas”, para rematar: “É assim que a imaginação pode ser *vista*. Por isso, os seus poderes são agora levados mais longe. A imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se há-de tornar na sua invenção” (Guimarães, 2003: 39).

BIBLIOGRAFIA ∨

Bachelard, Gaston (1975), *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Editions Gonthier.

Bataille, Georges (1971), *Les Larmes d'Eros*, Paris, Union Générale d'Editions.

-- (1988), *O Erotismo*, Lisboa, Antígona.

Bellmer, Hans (2008), *Petite Anatomie de l'Inconscient Physique* ou *L'Anatomie de l'Image*, Paris, Editions Allia.

Benayoun, R. (1978), *Erotique du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

>>

Breton, André (1948), *Poèmes*, Paris, Gallimard.

-- (1971), *Nadja*, Lisboa, Editorial Estampa.

-- (1985), *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Moraes Eds.

-- (1988), *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard.

-- (1999), *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard.

Buci-Glucksmann, Christine (1986), *La Folie du Voir: De l'Esthétique Baroque*, Paris, Galilée.

Chénieux-Gendron, Jacqueline (org.) (1987), *Du Surréalisme et du Plaisir*, Paris, José Corti.

Eluard, Paul e Breton, André, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, in Eluard, Paul (1968), *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard.

Fleig, Alain (1997), *Photographie et Surréalisme*, Neuchâtel, Editions Ides & Calendes.

Gauthier, Xavière (1971), *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard.

Guimarães, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura: Do Roman-tismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

Held, René R. (1973), *L'Œil du Psychanalyste: Surréalisme et Surréalité*, Paris, Payot.

Krauss, Rosalind e Livingston, Jane (1986), *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*, Londres, Arts Council of Great Britain.

La Photographie Surréaliste (2008), Paris, Actes Sud.

La Révolution Surréaliste (1975), ed. fac-similada [1924-1929], Paris, Jean-Michel Place.

Lacan, Jacques (1975), "Dieu et la jouissance de la femme", in *Le Séminaire XX: Encore*, Paris, Seuil.

Lautréamont, Comte de (1993), *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard.

Le Surréalisme au Service de la Révolution (1976), ed. fac-similada [1930-1933], Paris, Jean-Michel Place.

Passeron, René, *Surréalisme* (2005), Paris, Editions Terrail.

Poivert, Michel (2006), *L'Image au Service de la Révolution: Photographie, Surréalisme, Politique*, Paris, Le Point du Jour.