

# alea

ESTUDOS NEOLATINOS

ISSN 1517-106X

VOLUME 4 NÚMERO 1

JANEIRO / JUNHO 2002

contra  
CAPA

Programa de Pós-Graduação  
em Letras Neolatinas – Faculdade de Letras  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFRGS

Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades

# Entrevista

**Robert Ponge** por Luciana Hidalgo e Nara Machado<sup>1</sup>

## O surrealismo na América Hispânica e no Brasil

De agosto a outubro de 2001, o Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro – CCBB – apresentou uma grande e belíssima mostra sobre o surrealismo. A exposição inovou em vários aspectos. Um deles foi o de reservar salas para as produções do surrealismo na América Latina. É sobre esse tema a entrevista de Luciana Hidalgo e Nara Machado com Robert Ponge, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e responsável pelo volume coletivo *Surrealismo e novo mundo* (Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999).

**Luciana Hidalgo** – Como, e exatamente quando, o surrealismo se estendeu da Europa até a América Latina e, especificamente, até o Brasil? Como se deu esse processo?

**Robert Ponge** – O surrealismo começou a vir à luz em 1919, em Paris, com o lançamento da revista *Littérature*, por André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon, e com a descoberta da escritura “surrealista” (isto é, automática) pelos dois primeiros. Cinco anos depois, em 1924, o surrealismo foi fundado, proclamado como movimento nomeada e explicitamente surrealista, por meio de várias iniciativas tomadas por um grupo de jovens poetas franceses (o *Manifesto* de Breton lista 19 nomes) que também reunia pintores, fotógrafos e outros, de diversas nacionalidades (Max Ernst era alemão, Man Ray estadunidense, Picasso espanhol etc.).

<sup>1</sup> Extratos dessa entrevista foram publicados na revista eletrônica *Agulha*, n. 18-19. Fortaleza / São Paulo, nov.-dez. 2001, disponível em: <http://www.secrel.com.br/poesia/ag.portal.htm>.

A chegada do surrealismo na América foi extremamente rápida. Sabe-se, por exemplo, que no Brasil, em 1925 (talvez antes), Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda já realizavam experiências de escritura surrealista; na Argentina, foi também em 1925 que um grupo de jovens reunidos em torno de Aldo Pellegrini (então estudante de medicina) iniciou um processo de discussão e experimentação do surrealismo.

**Luciana Hidalgo** – Como explicar essa extrema rapidez?

**Robert Ponge** – A explicação que considero mais satisfatória vincula essa rapidez ao fato de que os debates e a reflexão sobre os rumos da arte moderna vinham se desenvolvendo internacional e intercontinentalmente desde o século XIX, por meio das viagens, dos livros, das revistas, da imprensa.

**Nara H. N. Machado** – Desculpe a interrupção, mas poderia explicar a que se devia a existência desse debate internacional?

**Robert Ponge** – Existia um debate internacional porque a arte possuía um caráter não mais local, mas internacional. Em outras palavras, o impressionismo, o cubismo, o surrealismo (para tomar apenas três exemplos) nasceram em Paris, mas não foram movimentos franceses, foram movimentos internacionais. Nasceram em Paris devido ao lugar especial que, por razões históricas, essa cidade assumira na vida intelectual e artística da Europa e do planeta a partir do século XVIII, chegando a constituir-se na capital cultural do século XIX e do início do século XX (para parafrasear a conhecida expressão de Walter Benjamin).

Ora, retomando o início de minha argumentação – o fato de que existia um debate internacional sobre os rumos da arte moderna –, cabe constatar, nas primeiras décadas do século XX, uma aceleração do fluxo de informações e do ritmo dos contatos internacionais em decorrência dos progressos nas comunicações. No bojo desses debates internacionais, as informações sobre a revista *Littérature*, sobre André Breton, seus companheiros e seu ideário começaram a chegar à América Latina antes de 1924, no mínimo lá por 1922 ou 1923.

**Robert Ponge** – A recepção variou bastante segundo os grupos e as pessoas. Aqueles que se consideravam os pilares da defesa da tradição procuraram ignorar o surrealismo e evitar que sua existência fosse divulgada, comentada. Entre os modernistas, o leque de posições ia desde as reservas (diferenciadas) de Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade até as fases de franca simpatia e interesse de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (em seu período antropofágico), Ismael Nery (ver seus quadros) etc. Houve também críticas e combate explícito ao surrealismo (por exemplo, em março de 1929, no *Diário de São Paulo*, o crítico Raul de Polillo atacou grosseiramente o poeta surrealista francês Benjamin Péret, então residente no Brasil).

Isso para os anos 1920. Depois, pode-se dizer que, apesar de algumas simpatias individuais para com o surrealismo, o clima dominante em relação ao mesmo tendeu a ser bastante reticente, freqüentemente contrário, não poucas vezes hostil. Por várias razões, entre as quais cito apenas algumas: o radicalismo artístico, cultural e ideológico do surrealismo despertava receios; sua crítica dos lugares-comuns e das pretensas verdades universais do chamado *bom senso* também incomodava; enfim, o surrealismo era com freqüência visto como *coisa de franceses*, irrelevante para as artes do Brasil. Obviamente, contribuíram para essas posturas o conservantismo ideológico e cultural então dominante, as diversas políticas de estreito nacionalismo cultural e de retorno à ordem (política e cultural) que dominaram a partir dos anos 1930, sem falar nas conseqüências das severas limitações (censura, pressões políticas, prisões) às liberdades democráticas nos sucessivos governos Vargas (remeto aos estudos de Sergio Lima, Flávio Kothe e Valentim Facioli sobre essas questões). O que ajuda a entender por que a obra de um Ismael Nery, por exemplo, permaneceu tanto tempo ignorada, para não dizer desprezada, devendo esperar os anos 1970 para que começasse a receber o devido

reconhecimento. O que também ajuda a entender, mesmo que parcialmente, por que o primeiro grupo surrealista no Brasil surgiu tão-somente nos anos 1960, a partir de iniciativas de Sergio Lima (que estivera na França e conhecera Breton em 1961), Claudio Willer e outros.

**Luciana Hidalgo** – Pode-se dizer que houve um “movimento” surrealista na América Latina, ou foi mais uma união de expressões isoladas?

**Robert Ponge** – A história do surrealismo na América Latina registra a existência de ambos: houve grupos e houve atividades isoladas; inclusive, não faltaram os casos em que as mesmas pessoas puderam vivenciar as duas situações. Não há por que opor as expressões coletivamente organizadas do surrealismo (os grupos) às manifestações individuais. Inclusive porque foram raros os grupos que tiveram existência e funcionamento permanentes, sem solução de continuidade coletiva. O surrealismo é feito do individual e do coletivo, enriquecendo-se com as contribuições de ambos e com a dialética entre ambos.

Adere-se ao surrealismo (ao “movimento”) pela *ilustração e defesa* (se posso dizer assim) de certos valores fundamentais, vitais: a revolta, a poesia, a liberdade, o amor, o maravilhoso, o humor etc. A existência de um grupo em um dado lugar ou país, em um dado momento, porém, depende da reunião de fatores que não resultam apenas da vontade pessoal de tal ou qual indivíduo.

**Luciana Hidalgo** – Mas aquelas individualidades consideradas “surrealistas” na América Latina comungaram realmente do pensamento, da filosofia do movimento, ou apenas “flertaram” com o surrealismo, a exemplo de Ismael Nery?

**Robert Ponge** – Antes de abordar a questão do “flerte”, é preciso esclarecer que nem todos aqueles que um dia aderiram ao surrealismo se mantiveram fiéis ao movimento e aos seus valores. Assim, o escritor francês Louis Aragon, um dos fundadores, foi surrealista, autenticamente surrealista, de 1919 a 1932, data em que voltou as costas para o surrealismo, renegando seus valores essenciais e sua própria trajetória anterior. Mas embora ele tenha mudado de convicções e de combate, essa trajetória anterior não deixou de ter sido surrealista e valorizada pelos surrealistas.

Quanto aos possíveis casos de “flerte”: trata-se de poetas e artistas que nunca se declararam surrealistas, nunca aderiram ao movimento surrealista, mas sofreram uma inegável influência do surrealismo – seja ela reconhecida por eles ou não. Para complicar um pouco mais, há também o caso daqueles que, sem sofrerem a influência do surrealismo, produziram obras que possuem afinidades com ele, isto é, que o surrealismo reconhece como mais ou menos próximas das suas (pode-se pensar na obra de Chirico até o início dos anos 1920 e na obra de Chagall).

**Luciana Hidalgo** – Para melhor entendimento, talvez o senhor pudesse exemplificar concretamente...

**Robert Ponge** – Certamente, e quero fazê-lo tomando exemplos da exposição apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil.

**Nara H. N. Machado** – Por que não começar indicando as grandes linhas da concepção e caráter da mostra?

**Robert Ponge** – Antes de tudo, deve-se assinalar que o termo *mostra* designa um vasto empreendimento multidisciplinar reunindo várias atividades e programações. Assim, além da grande exposição que constituiu o próprio âmago do projeto, havia quatro outros eventos: sob a curadoria do professor João Luiz Vieira (UFF), um ciclo de projeções de filmes e vídeos, com palestras e debates; sob a curadoria do professor Guilherme Castelo Branco (UFRJ), o ciclo *Idéias* oferecia um rico leque de conferências, seminários e leituras (tendo como destaque a leitura inédita no Brasil da peça de teatro *As quatro meninas*, de Pablo Picasso).

Enfim, não se pode esquecer o programa educativo (curadoria de Guilherme Vergara e Sueli de Lima), que, além de oferecer “conversas” com os diversos curadores e visitas guiadas (incluindo orientações específicas para os escolares), oferecia um original “laboratório surreal de criação” em que o público podia, brincando, entregar-se a experimentações que procuravam seguir a linha das “técnicas

surrealistas” usadas nas obras expostas ou até explorar para além delas. Em suma, um projeto de envergadura.

**Nara H. N. Machado** – O senhor tinha falado em quatro eventos; além da própria exposição, citou apenas três.

**Robert Ponge** – O quarto? Refiro-me ao próprio *entorno*, ideado por Zaven Paré para a exposição: desde o adorno externo do prédio (cujas janelas foram recobertas por reproduções de um dos céus azuis e nublados de René Magritte) até as variações na iluminação e na cor das paredes, diferentes em cada sala e corredor, passando pelo hall de entrada (em que fragmentos dos manifestos e outras declarações surrealistas foram projetadas no chão), sem esquecer os *sofás-boca* espalhados pelo prédio para descanso e prazer lúdico-sensual do visitante nem os gigantes peixes cor-de-rosa com a inscrição *surrealismo* que serviam de flechas indicadoras do percurso de visita da exposição.

**Nara H. N. Machado** – O senhor poderia explicar como foi concebida a própria exposição e quais foram sua periodização e temáticas?

**Robert Ponge** – Os promotores da mostra idearam um projeto de dimensões ousadas: apresentar a maior exposição realizada, quantitativamente falando, sobre o surrealismo na América Latina. Com efeito, expuseram cerca de quatrocentas obras representativas, de qualidade, apresentadas em um entorno variado, imaginativo, original, sedutor. Um feito que merece ser destacado e saudado.

A periodização? Quando se organiza uma exposição, é praxe reduzir o campo ou âmbito da mesma, restringir seu escopo, escolhendo-se uma periodização e/ou algum eixo (de)limitativo. No caso da mostra *Surrealismo* no CCBB, a equipe curadora elegeu o período compreendido entre 1924 (ano de lançamento do número inaugural da revista *La Révolution Surréaliste*) e 1947 (ano de duas grandes exposições internacionais organizadas pelos próprios surrealistas: uma em Praga, outra em Paris, intitulada *O surrealismo em 1947*), ou seja, desde os primórdios do surrealismo até o imediato pós-Segunda Guerra.

É um recorte discutível (como todos os recortes), mas possível, com sua lógica, seus prós e contras. Não deixou de apre-

sentar certas vantagens para uma primeira grande exposição no Brasil: centrou-se no período inicial, as duas ou três décadas que (por causa do impacto do surrealismo na sociedade de então, do furor que suscitou) *fizeram* (se posso assim dizer) a reputação e a imagem pública do movimento. Tal periodização também deixou espaço para que, em futuro não muito distante, seja realizada outra exposição – sobre o surrealismo da segunda metade do século XX.

A data de 1947 arriscava criar uma séria dificuldade – quase que impeditiva – para as salas dedicadas à América Latina, uma vez que foi justamente a partir dos anos 1950 que a produção poética e plástica surrealista começou a conhecer, quantitativamente falando, um significativo crescimento nessa parte do continente (isso sem falar no surrealismo em Quebec e na formação do grupo surrealista de Chicago, nos EUA!). Porém, como a curadoria da exposição teve a inteligência e a sensibilidade de não tomar os anos de 1924 e 1947 como fronteiras, mas sim como referências que poderiam ser (e foram) ultrapassadas, os riscos que citei foram contornados de modo satisfatório.

#### **Nara H. N. Machado** – E os eixos temáticos?

**Robert Ponge** – Quanto à dimensão temática, os curadores decidiram referenciar a exposição em quatro eixos caros aos surrealistas – o sonho, a poesia, o amor, a revolução – e, também, no processo de internacionalização do surrealismo. Esses temas e questões perpassaram a exposição, às vezes explicitamente, às vezes subterraneamente, dialogando com outros valores-chave do surrealismo, como o *humour*, o maravilhoso etc.

Deve-se, também, assinalar que a curadoria não restringiu a mostra às produções do surrealismo nas artes plásticas: um bom espaço foi dedicado à fotografia, ao cinema e às produções escritas: poesia, livros, revistas, panfletos etc. Tampouco foram esquecidas as dimensões de reivindicação utópica, de luta ideológica, política e social, que são essenciais, centrais no projeto surrealista de “mudar a vida” e “transformar o mundo”.

**Nara H. N. Machado** – Poderia dar uma idéia da experiência de visitar a exposição, do percurso desenhado pelo “circuito” de salas?

**Robert Ponge** – Após passar pelo hall de recepção e subir ao segundo andar, na saída dos elevadores ou escadas, os visitantes se deparavam com um vasto poço, no fundo do qual avistavam uma reprodução extremamente ampliada do mapa-múndi desenhado, em 1929, por André Breton e seus amigos, e que remodelava a geografia com *humour* e senso de provocação, de forma a expressar seus amores (pelas culturas *primitivas* da Oceania e das Américas, por exemplo) e seus desamores (pela França, vale dizer, pelo nacionalismo francês, para limitar-me a um exemplo apenas). Um engenhosíssimo intróito à exposição, uma surpresa, um chamado a (re)pensar a geografia, o mundo, a política, os valores vigentes e o resto...

**Nara H. N. Machado** – Esse poço circular desempenhava o papel de vestíbulo da exposição propriamente dita. O senhor poderia descrever o percurso da visita, o “circuito” de salas?

**Robert Ponge** – Resumindo, e sem nenhuma pretensão de descrever as salas, vou apenas tentar dar uma noção do “circuito”. Havia 11 ambientes diferentes, cada um com denominação, cor e iluminação próprias (por exemplo, partia-se de uma sala banhada pela escuridão para desembocar em espaços luminosos).

A primeira sala exibia obras (anteriores ao surrealismo ou contemporâneas dele) que representaram autênticas revelações para os membros do movimento, fecundando sua sensibilidade e reflexão: desde a arte dita *naïf*, ingênua ou “bruta” de um Henri Rousseau, de um médium como Scottie Wilson, de um Fleury-Joseph Crépin, ao extraordinário “poder de evocação” (a expressão é de André Breton) da obra de Gustave Moreau, passando pela arte *selvagem* dos indígenas da Oceania, pela intrigante obra de Chirico e pela negatividade dadaísta.

Após essa “antecâmara do surrealismo” (era sua denominação), vinham espaços organizados em torno do recurso a certas técnicas surrealistas (como nas salas 2 e 3, o automatismo e o acaso, ou, nos ambientes 4 e 5, a referência ao onírico) ou do recurso a um meio de expressão (a fotografia dos surrealistas, sala 8) ou a valores cardeais do surrealismo, como o amor e a

revolta (ambientes 6 e 7). É impossível descrever o conjunto, podendo-se apenas dar uma vaga idéia de sua qualidade listando alguns nomes e títulos: Arp, Masson, Picasso (*Cabeça de Mulher*), Miró, Tanguy, Roland Penrose, Max Ernst (cujo “cérebro magnificamente obsessivo” lhe valeu o destaque de um espaço próprio, assim denominado), Magritte, Brauner, Oscar Domínguez, Dalí (*Vênus de Milo com Gavetas*), Méret Oppenheim (*O Esquilo*), Duchamp, Giacometti (*O Objeto Invisível*), Man Ray, Manuel Alvarez Bravo, Luís Buñuel (*A Idade de Ouro*) etc.

Com a sala 9, entra-se no conjunto de espaços (três salas) dedicados à chamada “internacionalização” do surrealismo, mais precisamente à sua presença e expressão no “Novo Mundo” – um dos aspectos originais, inovadores da mostra do CCBB.

**Nara H. N. Machado** – Não seria possível então enxergar três conjuntos principais no “circuito” de 11 ambientes: a sala 1 ou “antecâmara”; os ambientes 2 a 8 organizados tematicamente em torno de questões técnicas (automatismo, onirismo) ou de valores-chave; e, por fim, as salas 9 a 11 dedicadas à “internacionalização” do surrealismo?

**Robert Ponge** – Outras leituras do percurso da visita são certamente possíveis, mas essa é totalmente legítima, boa e assaz interessante. Inclusive porque os oito primeiros ambientes estavam aos cuidados de uma equipe curadora composta por Nadine Lehni (curadora-chefe da Inspeção Geral dos Museus da França), Jean-François Chougnat (Diretor Geral do Parc de La Villette, em Paris) e Deepack Ananth, enquanto as três últimas salas estiveram essencialmente sob a responsabilidade da curadora Denise Mattar (RJ).

Quanto à questão da *internacionalização*, quero dizer que a palavra parece-me problemática, embora seja difícil encontrar uma melhor. Problemática porque dá a entender que, antes da dita internacionalização, o surrealismo não era internacional, mas nacional, ou seja, francês. Ora, como vimos, o surrealismo nasce e se desenvolve em Paris com um grupo internacional: inicialmente com Ernst (alemão), Man Ray (estadunidense), Picasso

Picasso (espanhol) etc.; depois, chegam Miró, Buñuel, Dalí e Domínguez da Espanha, César Moro do Peru, Brauner da Romênia, Toyen da Tchecoslováquia, Matta do Chile, Lam de Cuba etc. A chamada internacionalização, portanto, é na verdade a continuidade e a ampliação do caráter internacional do surrealismo, só que em outros locais, fora da sede original (Paris).

Mas, independentemente das limitações e dos riscos implicados na palavra, o que se pode dizer dos três espaços dedicados à *internacionalização* do surrealismo? Que são basicamente salas sobre o surrealismo nas Américas, com destaque para a América Latina (incluindo-se o Brasil) e para a escultora mineira Maria Martins, que ganhou uma merecida sala própria.

Luciana Hidalgo – Talvez o senhor pudesse, agora, dar exemplos concretos a respeito do surrealismo no Novo Mundo.

**Robert Ponge** – Exatamente. Inclusive, em vez de tentar descrever cada sala, é mais conveniente dar uma idéia geral do movimento surrealista nas Américas, citando nomes e títulos presentes na mostra do CCBB. Começarei com as atividades coletivas do surrealismo na América Latina. Esclareço que não ultrapassarei os anos 1950, para não estender demais esta entrevista e, sobretudo, em função da periodização definida pela curadoria da exposição do CCBB.

Na Argentina, em 1926, alguns estudantes da Universidade de Buenos Aires, liderados por Aldo Pellegrini, criaram o primeiro grupo surrealista de língua castelhana (e também o primeiro grupo surrealista do continente americano). Como fruto de suas atividades, lançaram, em 1928, a revista *Qué*, pioneira nas Américas, que desapareceu em 1931, após a publicação de seu segundo número.

No Peru, a Lima dos anos 1930 presenciou as atividades do ativo núcleo surrealista composto por César Moro, Emilio Adolfo Westphalen e Rafo Méndez Dorich. A partir de 1949, em função de contingências da vida, eles se viram obrigados a desenvolver atividades individuais, isoladas.



Maria Martins. *Saudade II* (1944).  
Coleção Geneviève e Jean Boghici.

Em 1938, Santiago do Chile testemunhou a fundação do magnífico grupo Mandrágora, cuja trajetória foi “um exemplo de integridade, lucidez e valentia” (nos termos do poeta mexicano Octavio Paz); nos anos 1950, o grupo se desfez, e seus ex-membros passaram a desenvolver trajetórias individuais.

Nos anos 1940, nas Antilhas, registramos o surgimento de duas revistas: *Tropiques*, de língua francesa, na Martinica, e *La Poesía Sorprendida*, de língua espanhola, na República Dominicana. Ainda na década de 1940, o surrealismo argentino, que, no plano coletivo, parecia ter entrado em estado de hibernação, ressurgiu, mostrando que não estava morto: inicialmente com obras individuais de Enrique Molina e Aldo Pellegrini, a seguir, nos anos 1950 e 1960, com revistas (em particular a originalíssima *A Partir de Cero*, 1952-1954, três números) e outras manifestações coletivas.

Quanto ao México, a partir de 1937-1940, tornou-se uma terra de exílio para aqueles que fugiam da Espanha do generalíssimo Franco e da Europa de Hitler – entre eles vários surrealistas. Em 1940, César Moro e Wolfgang Paalen organizaram uma bela Exposição Internacional do Surrealismo, que angariou um grande sucesso de curiosidade e de... incompreensão. De forma que o enraizamento do surrealismo em terra mexicana se deve, antes de tudo, ao encontro e à fusão dos exilados (que, em sua maioria, integraram-se ao México) com os mexicanos que se aproximavam desse movimento. Foi assim que Octavio Paz conheceu o poeta surrealista francês Benjamin Péret e se tornou uma das estrelas de maior brilho no firmamento poético do surrealismo. Mas estamos entrando no terreno das individualidades...

**Luciana Hidalgo** – Quais os escritores e artistas mais emblemáticos daquilo que se considera o surrealismo no Brasil?

**Robert Ponge** – A história do surrealismo no Brasil ainda está por ser escrita. Até recentemente, a tese dominante – e incontestada (ou quase) – era de que não houvera surrealismo no Brasil antes dos anos 1960 (isto é, até o surgimento do grupo surrealista de São Paulo/Rio, que reunia Sergio Lima, Claudio Willer e seus companheiros).

Também não se procurava entender e explicar o que poderia ter motivado essa total ausência. Atualmente, as coisas estão mudando, e já se conta com alguns trabalhos instigantes. Mas ainda estamos longe de possuir respostas satisfatórias para todas as dúvidas.

Para responder especificamente à pergunta, direi que, antes dos anos 1960, existiram vários nomes cuja caracterização como surrealistas continua diversamente avaliada – reconhecida, discutida, questionada ou negada –, mas cuja obra poética e/ou plástica tinha relações ou afinidades com as obras dos surrealistas. Independentemente da opinião que cada um possa ter a respeito da caracterização desses poetas e artistas, é impossível, quando se fala em surrealismo no Brasil, não fazer no mínimo algumas referências a, entre outros, certos nomes que, inclusive, os visitantes puderam ver na mostra do CCBB: o Cícero Dias do primeiro período; a Tarsila do Amaral da fase antropofágica (*O Sono*); Ismael Nery, em quem as questões da dualidade e das forças internas, bem como o questionamento da visão, estão evidenciados (*Desejo de Amor*); Murilo Mendes; seu amigo Jorge de Lima, cujas “fotomontagens” tomam suas raízes nas *collages* surrealistas; Flávio de Carvalho, cuja postura combativa, questionadora e irreverente (*A Inferioridade de Deus*) faz dele um dos mais “surrealistas” entre os pensadores e artistas brasileiros. Sem esquecer Maria Martins, cuja obra foi descoberta e reconhecida como surrealista em Nova Iorque, em 1943, por Breton e seus amigos – Maria Martins de quem se pôde admirar, no CCBB, obras essenciais como *Cobra Grande* (na qual, pela primeira vez no campo artístico, o desejo “consequ[iu] se permitir toda licença” – Breton) ou ainda *O Impossível e O caminho, a sombra, muito longos, muito estreitos* (“obras-mestras de inspiração resolutamente interior” – Breton novamente).

**Luciana Hidalgo** – Quais os escritores mais emblemáticos daquilo que se considera o surrealismo nos demais países da América Latina?

**Robert Ponge** – No terreno da poesia, impossível não iniciar com o grande pioneiro do surrealismo hispano-americano, Aldo Pellegrini, que Octavio Paz definiu em três palavras: “inteligência, sensibilidade, fervor”. A seguir, deve-se listar, entre outros, os nomes de excelentes poetas como o peruano Emilio

Adolfo Westphalen (uma personalidade excepcional), o venezuelano Juan Sánchez Peláez (um escritor vigoroso), o haitiano Magloire-Saint-Aude (uma poesia soberba), o martiniquês Aimé Césaire (autor do “mais importante monumento lírico de nossos tempos”, segundo Breton) e o chileno Enrique Gómez-Correa (o homem do *furor poeticus* e da fidelidade à Mandrágora). Enfim, retomando as palavras de Octavio Paz, cabe lembrar “três nomes que são três ilhas que são três solidões”: os argentinos Antonio Porchia e Enrique Molina e o peruano César Moro. Sem, obviamente, esquecer o próprio Octavio Paz, que se destacou como poucos nos domínios da reflexão teórica e da livre criação.

#### Luciana Hidalgo – E nas artes plásticas?

**Robert Ponge** – Na Argentina, houve dois “precursores” interessantes: o genial Xul Solar, homem surpreendente, de vários instrumentos, e Antonio Berni, que “flertou” com os prenúncios do surrealismo ao cultivar um “fantástico” digno de estima. Buenos Aires entrou no surrealismo propriamente dito com Juan Battle Planas, que, como professor e por meio de sua experimentação, exerceu grande influência sobre a geração seguinte (Roberto Aizenberg, de quem uma obra esteve exposta no CCBB, Noé Nojehowiz, Julio Silva etc.). O visitante da exposição do CCBB pôde adquirir uma idéia da trajetória de Battle Planas: começou praticando aquilo que chamava de “automatismo energético” (ver, por exemplo, sua *Radio-grafia paranóica*, de 1936) para desembocar em uma fase “tibetana”, na qual figuras humanas saídas de lugar nenhum vagam em um espaço indefinível (como na série *Personagens*, de 1941).

Quando se pensa em arte surrealista no México dos anos 1940 e 1950, não se pode esquecer que o surrealismo se tornou parte da história e da mitologia daquele país por meio tanto dos artistas europeus que chegaram como exilados e lá se enraizaram (a inglesa Leonora Carrington, *Cavalos, raposas e palácio*, 1941; o austríaco Wolfgang Paalen, *Mother of agate*, 1946; e a espanhola Remedios Varo, *Visita ao passado*, 1957) quanto dos nascidos no próprio

México, como, entre outros, Tamayo, Gunther Gerzso ou Manuel Alvarez Bravo; aliás, as fotografias do último são, no entender de Paz, “verdadeiras imagens no sentido surrealista da palavra imagem: subversão e transfiguração da realidade” (uma bela seleção de sua obra esteve exposta no CCBB).

Enfim, não se pode encerrar este por demais breve e incompleto panorama do surrealismo latino-americano sem mencionar dois dos mais conhecidos artistas plásticos do continente: Roberto Matta e Wifredo Lam.

Inscrita sob o signo de um automatismo dos mais puros (que ele, por vezes, refreava), a trajetória de Matta transcorreu dos *inscapes* fantásticos (ou paisagens internas) à morfologia do “homem escândalo” (em que a denúncia pode ser subliminar ou explicitada no título, como em *Contra vocês assassinos de palomas*, 1950).

Quanto a Wifredo Lam, filho de um imigrante chinês e de uma cubana negra, soube assumir essa herança cultural em sua obra. Do casamento entre as Antilhas, a Oceania e a África resultou um universo pessoal extremamente original e enigmático, ao qual foi incorporado o imaginário mitológico dos rituais voduns, como em *O barulho* (1942, peça que prepara ou anuncia sua obra-prima, *A selva*), em que o humano, o vegetal e o animal se entrelaçam, se transmutam e se confundem.

**Nara H. N. Machado** – Duas palavras como conclusão?

**Robert Ponge** – De Aldo Pellegrini e César Moro a Matta e Lam, quanta qualidade e inspiração – sem falar em todos aqueles que começaram a se firmar depois dos anos 1950! Alguma dúvida de que o surrealismo imprimiu uma marca vigorosa no panorama cultural das Américas?

Robert Ponge

Doutor em letras (USP). Professor titular do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisador das vanguardas literárias e artísticas, bem como das relações Literatura/História. Coordena *O surrealismo e seus diálogos com a modernidade: aproximações interdisciplinares* (SURRDIAL-Grupesq / CNPq), grupo de pesquisa interinstitucional cadastrado no Diretório CNPq dos Grupos de Pesquisa.