

Manoel José Canada

MARIA MARTINS
UM IMAGINÁRIO ESQUECIDO

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual Paulista –
UNESP como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em Artes
Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri



2010000666

INSTITUTO DE ARTES

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

SÃO PAULO

2006

T/UNESP
730.981
C212m



unesp

INSTITUTO DE ARTES
Aquisição: diante
Custo: _____
Data de Recebimento: 02.8.06
Registro n.º T. 666
Data: 03-08-06

TIUNESP
730.981
C212m

C212m

Canada, Manoel José, 1966-
Maria Martins, um imaginário esquecido / Manoel José Canada. -São
Paulo : [s.n.], 2006.
216 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

1. Escultura brasileira. 2. Surrealismo.

CDD – 730.981
709.04



Assinale com uma X a alternativa que melhor define o termo "banca examinadora".

A) grupo de pessoas que avalia o desempenho dos alunos.

A) comissão que avalia o trabalho dos alunos.

BANCA EXAMINADORA

Aos meus amigos e companheiros João Afonso e Ana Paulo Calvo.

À memória de Victor, pela companhia constante.

À memória dos meus pais.



AGRADECIMENTOS

A Omar Khouri, que vem me orientando há muitos anos, por sua atenção, carinho e liberdade com que me guiou. Principalmente pela formação que me deu.

A José Leonardo do Nascimento e Percival Tirapeli, membros da banca do exame de qualificação, pela leitura crítica e comentários muito além de construtivos.

Ao meu amigo Antônio Rainha, por toda atenção que me foi dada.

A todos os meus amigos que me ouviram com paciência, por diversos dias, em especial Tânia, Dadá, Mércia, Corina, Regina, Paula, Marcelo, Adonis e Vilson, pela força que me foi dada.

Aos meus amigos José Carlos, Vagner, Nelcy, Priscila, Júlio, Artur, José Luiz e Luciano, pela descontração e felicidade nas noites intermináveis de São Paulo.



RESUMO

Na década de 40, a artista plástica brasileira Maria Martins, em estada nos Estados Unidos, entrou em contato com vários artistas americanos e europeus, entre eles com os do grupo surrealista. Esse contato potencializou em sua obra a fusão do imaginário e de elementos tropicais, seus mitos, a abordagem da realidade feminina e os desejos humanos. Algumas exposições bastaram para que os artistas surrealistas se identificassem com essa obra calcada nos trópicos, convidando-a a participar do movimento.

Ao retornar ao Brasil em 1949, participou ativamente da implantação da I Bienal Internacional de São Paulo, de 1951, e em seguida colaborou na formação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participou das três primeiras bienais, ganhando na terceira o prêmio de melhor escultora brasileira. No entanto, a premiação do artista suíço Max Bill na I Bienal, com uma obra vinculada aos cânones da arte concreta postulados por Theo Van Doesburg desde 1930, desencadeou no cenário artístico brasileiro uma necessidade de atualização em relação ao panorama artístico internacional.

A arte concreta, racional, penetrou profundamente no cenário brasileiro e, desse modo, a obra simbólica, visceral e surreal de Maria Martins foi perdendo gradativamente espaço no meio artístico, sendo até hoje esquecida.



ABSTRACT

During the 1940's the Brazilian artist Maria Martins was in the United States as were many of American and European artists, among them those belonging to the Surrealist Group. This contact had great impact on Maria Martins works – the fusion of imaginary and tropical elements, the myths, the approach of the feminine and of human desires. A few exhibits were enough for the surrealist artists to identify themselves with the deep tropical matters. They invited her to participate in their movement.

In 1949, back in Brazil, Maria Martins got deeply involved in the organization of the I Bienalle International in São Paulo (1951), and in building the collection for the Museun of Art in Rio de Janeiro. She showed her works in the first three Bienalle and won the award for best Brazilian sculptor in the third edition. However, the arward granted back in the first Bienalle editon to the Swedish artist Max Bill, whose works were related to the concrete art canones brought up by Theo Van Doesburg in the 1930's, created in the Brazilian art scenario an urge for an update with the international art trends.

The concrete and rational art deeply penetrated the Brazilian culture. By doing so, Maria Martins symbolic, visceral and surreal art went through a gradual lost of its share in the artistic scene, became less and less known and is nowadays unfairly still left aside.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – Maria Martins e André Breton – <i>La Femme</i>	17
O Primitivismo.....	23
O Surrealismo e o Racionalismo.....	36
O Feminino.....	59
Breton, Maria e Duchamp.....	63
Amazônia.....	69
Maria, o último sopro surreal.....	73
O retorno.....	77
Maria, no país da Cobra Grande.....	81
Com Lygia.....	102
CAPÍTULO II – Maria Martins e Piet Mondrian – <i>Brodway Boogie-Woogie</i>	112
A selva e a metrópole.....	114
O olhar de Breton.....	122
O olhar de Mondrian.....	125
Sobre o gosto.....	133
CAPÍTULO III – Maria Martins e Marcel Duchamp – <i>La Mariée</i>	143
O rio.....	147
A noiva.....	149
A noiva banha-se no rio.....	154
Maria, <i>mariée</i>	158
A janela.....	162
As jóias.....	167
As caixas.....	171
<i>Étant Donnés</i>	177
O líquido e o gás.....	194
Toque-me.....	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
BIBLIOGRAFIA.....	205
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.....	214



INTRODUÇÃO

As obras de arte são de uma infinita solidão; nada é pior que a crítica para abordá-las. Só o amor pode apreendê-las, guardá-las, ser justo para com elas.

Rainer-Maria Rilke

Há algum tempo venho me deparando com a obra de Maria Martins, que muito me tem tocado. É bem verdade que ela tem sido enquadrada no seio da proposta surrealista e, particularmente, nunca me senti muito apreciador das obras deste movimento. Mas algo me aproximava de suas obras.

Anos atrás, trabalhando no setor de monitoria na XXI Bienal Internacional de São Paulo, entre conversas tomei conhecimento de que Maria Martins manteve um relacionamento amoroso com o artista francês Marcel Duchamp, durante sua estada nos Estados Unidos. Talvez a ligação entre uma artista brasileira e um dos grandes representantes da arte do século XX tenha feito com que eu a olhasse com mais atenção. Por meio de uma pequena pesquisa feita há alguns anos, constatei que havia pouco material sobre ela, encontrando apenas citações de exposições coletivas, poucos catálogos e pequenas notas dispersas em alguns livros e jornais.

A biografia escrita por Ana Arruda Callado, *Maria Martins, uma Biografia*, de 2004, foi como um sopro na tentativa de resgatar sua vida e obra, algo que já havia sido feito pelo americano Calvin Tomkins no livro sobre Marcel Duchamp intitulado *Duchamp: a Biography*, lançado em 1996. Tomkins, no capítulo *Maria*, confirma seu relacionamento com Marcel Duchamp e chega a elogiar sua produção, constatando certa influência de



Duchamp em suas esculturas, já que ele, no decorrer da década de 1940, freqüentou o ateliê de Maria.

Outra fonte sobre este relacionamento pode ser encontrada em duas matérias para a revista *Art in America*, ambas assinadas por Francis M. Naumann. Naumann, antes de Tomkins, já havia feito uma pesquisa sobre a relação de vida e obra de Duchamp com Maria Martins, e talvez tenha sido este material a base da análise de Tomkins. Serviu também como base para a realização do filme *The Secret of Marcel Duchamp*, de Chris Granlund, de 1997, produção da *BBC Television Post Production* de Londres.

Após o lançamento do livro de Calvin Tomkins e do filme de Grandlund, ocorreram algumas exposições para homenagear a artista. E assim, lentamente, vem surgindo nos novos livros de arte e em exposições a presença de Maria Martins. Mesmo com essas iniciativas, o resgate de sua obra na história da arte brasileira ainda é tímido.

Na década de 40, Maria residiu em Nova York, graças ao cargo diplomático do marido, Carlos Martins. Neste período, produziu e realizou algumas exposições na cidade, manteve relações de amizade com artistas americanos e europeus, inclusive com o grupo de artistas surrealistas, principalmente André Breton, um dos artífices do movimento. Breton convidou-a para participar do movimento surrealista e a obra de Maria Martins passou a ser referência em suas publicações.

No catálogo de uma exposição de Maria na Julian Lévy Gallery de Nova York, em 1947, Breton a exalta diante dos maiores escultores do século XX.

A preocupação com o despojamento, demonstrado com força ainda maior pelas esculturas que Maria expõe atualmente em Nova York, não deixa de situá-la nas antípodas de uma arte que – com exceção de Brancusi, Arp e Giacometti – não parou de ressecar o intelectualismo nos últimos trinta anos. (Breton, 2002: 321).



Em 1947, Maria Martins participou da exposição internacional do surrealismo em Paris organizada por Duchamp e Breton, expondo junto com Max Ernst, Miró, Yves Tanguy, Matta, Masson e outros. Em muitas exposições que realizou nesse período, Maria contou com a presença de Duchamp na elaboração e execução, se estendendo também à sua produção, cada vez mais surrealista.

Em 1949, ao retornar ao Brasil, Maria Martins foi bem recebida. Era uma das poucas artistas brasileiras que tinha desenvolvido uma carreira internacional e ingressado no movimento surrealista. Por outro lado, o movimento surrealista não chegou a ter grande repercussão no Brasil, houve apenas algumas obras de artistas que transitaram esporadicamente dentro do movimento, como é o caso de Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e Guignard. E como surrealistas, há Cícero Dias, apelidado de *Chagall dos Trópicos*, e o artista Ismael Nery, que também foi amigo de Breton, Max Ernst e Marc Chagall.

Maria Martins contribuiu na elaboração do projeto e execução da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de 1951. Como amiga de diversos artistas de renome internacional, possibilitou a comunicação entre a instituição e os artistas convidados.¹

Maria participou como artista convidada deste evento e também da II Bienal, ficando em segundo lugar, e da III Bienal, na qual ganhou o prêmio de melhor escultora brasileira. Isso poderia nos levar a crer que a obra de Maria Martins seria efetivamente valorizada e lembrada, ao lado da de Ismael Nery e Cícero Dias, como acervo dos poucos artistas surrealistas no Brasil. No entanto, não foi o que aconteceu, pois um novo rumo estava surgindo no cenário da arte brasileira.

A Bienal Internacional de São Paulo foi construída como modelo da Bienal de Veneza e funcionou como forma de acerto da arte brasileira com a arte internacional.

¹ “A Maria fez a Bienal. A Yolanda Penteado era a inteligência por trás do Ciccilo e a Maria Martins era a inteligência por trás de Yolanda”. Fernando Milan, Comissão do 4º centenário, encarregado de realizar a 2ª Bienal – 1953. (Folha de São Paulo, 5/1/1994).



Na I Bienal, o primeiro prêmio foi para *Unidade Tripartida*, do escultor suíço Max Bill. Uma obra concreta, que desencadeou a necessidade de atualização nos campos da arte brasileira em relação à abstração. A obra de Max Bill trazia incontestável avanço técnico, outra maneira de executar, de construir uma obra de arte. A técnica e a abstração trazidas por Max Bill assombraram os artistas brasileiros, que se sentiram em atraso diante do que estava sendo feito fora do Brasil. *Unidade Tripartida* se enquadrava nos cânones do movimento Concreto e este, apesar de existir na Europa desde a década de 1930, e de já ter dado desdobramentos em alguns países da América Latina, pouco existia efetivamente no Brasil. Surge, assim, após a Bienal Internacional de São Paulo, em 1952, o grupo *Ruptura*, na cidade de São Paulo, o primeiro grupo brasileiro a desenvolver obras concretas. Em seguida surge na cidade do Rio de Janeiro, em 1953, o grupo *Frente*.

O manifesto de arte concreta escrito por Theo Van Doesburg² nos diz que a construção do quadro assim como seus elementos devem ser simples e controláveis. A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, antiimpressionista, um esforço pela clareza absoluta.

Grande parte da produção plástica de Maria Martins tem como técnica o processo da cera perdida, que permite a não-rigidez, uma atitude de moldar sem muito controle sobre a matéria. Procedimento semelhante ao da construção de castelos de areia, quando pingamos gota sobre gota, transformando aquele monte de areia em um castelo gótico ou algo do gênero.

Na arte concreta não havia espaço para o lirismo, o dramatismo, o simbolismo. Seguindo essas regras, o grupo paulista *Ruptura* também desenvolveu seu manifesto, no qual afirmou que não havia mais espaço para a arte como “mera afirmação do naturalismo das crianças, dos ‘primitivos’, dos expressionistas, dos surrealistas etc”.

² Em 1930, após ruptura com Piet Mondrian, Doesburg publica a revista intitulada *Art Concret*, em que descreve toda a concepção do que seria uma obra concreta. Em 1936 Max Bill reformula esses princípios em um catálogo intitulado *Problèmes Actuels de la Peinture et la Sculpture Suisse*.



A arte de Maria Martins tem justamente essas referências: uma obra primitiva, de cunho expressionista e que posteriormente adquiriu uma linguagem surrealista... Sua obra, carregada de simbologias e sentimentalismo, colocava-se como contraponto à arte concreta, racionalista e calcada em princípios matemáticos.

A despeito de seu “reconhecimento” na época (prêmio de melhor escultura na III Bienal Internacional de São Paulo, em 1955), Maria Martins foi perdendo espaço gradativamente no cenário artístico brasileiro. Sua produção, ainda ‘artesanal’ para os moldes vigentes no período, era mais um fator negativo para sua carreira.

Além da participação na criação da Bienal Internacional de São Paulo³, Maria Martins foi também figura-chave na construção e elaboração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Nele expôs em 1956. Esta é a data também da primeira Exposição de Arte Concreta em São Paulo. Maria Martins escreveu o texto para o catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna, no qual se lê praticamente uma defesa frente às críticas que receberia por construir obras surrealistas em vez de obras racionalistas.⁴

Pouco importa essa ou aquela forma de expressão desde que o artista transmita a mensagem que é sua e em seu idioma próprio, e não use essa espécie de “modismo”, muitas vezes responsável pela grande pobreza de artistas de real valor. Para melhor me explicar diria que, para mim, quando em uma pintura ou escultura ressalta à primeira vista a escola ou movimento a que pretende filiar o seu autor, sem que tal escultura ou tal pintura desperte maior interesse de admiração ou mesmo de repulsa, essa obra não passa de “modismo” e morrerá, ainda que conheça sucesso momentâneo.

³ Paulo Mendes de Almeida, no livro “De Anita ao Museu”, no capítulo sobre as Bienais, não fez menção alguma sobre a colaboração de Maria Martins na criação das Bienais. Como sua obra é um livro de memórias, a ausência de referências sobre Maria Martins nos faz levantar mais uma hipótese sobre seu esquecimento na história.

⁴ A respeito das críticas à exposição de Maria Martins no MAM-RJ, o jornalista Pedro Manuel do jornal Correio da Manhã, comentou: “Da exposição de Maria Martins, o melhor é a lírica introdução de Murilo Mendes”.



Foi o que aconteceu com a própria Maria Martins. Seu texto, no final, marcou a própria produção. Sua obra não foi “modismo”, mas como sempre foi rotulada de artista surrealista, virou “modismo” para a crítica brasileira e passou ao esquecimento. Sua produção plástica foi além deste movimento.

Em dado momento, os surrealistas consideraram pertinente seu ingresso. E com toda razão ela participou, pois, sem sombra de dúvida, sua obra respondia aos anseios do movimento. E se, de início, a obra era algo que vinha de sua imaginação e de seus sentimentos, com o contato com o movimento surrealista tudo se misturou, ela ficou mais livre. Pois antes do ingresso no movimento, sua produção estava apenas vinculada aos seres religiosos e mitológicos dos trópicos. Com o surrealismo, ela pôde transgredir a sensibilidade e a imaginação. Criou obras sem fronteiras⁵. Quando Maria queria falar de uma dor, ela partia de uma dor particular para responder a uma dor universal. Isso não é modismo, muito pelo contrário.

É possível que a hostilidade da crítica e da arte concreta contra Maria Martins reflita a necessidade de afirmação da arte brasileira em relação ao quadro artístico internacional, o que implicaria seguir rigidamente a escolha estética proposta por Doesburg, opção dos paulistanos e posteriormente dos cariocas. A divergência que Maria não encontrou nos Estados Unidos, onde as tendências de diversos movimentos dialogavam e conviviam, ela encontraria no próprio país.

Em 1943, Maria Martins expôs junto com Piet Mondrian nos Estados Unidos. Mondrian havia fundado com Doesburg em 1917 a revista *De Stijl* e, apesar do rompimento com este em 1924, seguiu uma pesquisa paralela. Mondrian foi uma das fontes de referência do abstracionismo geométrico para os artistas brasileiros.

⁵ Na Revista Manchete de dezembro de 1968, Clarice Lispector entrevistou Maria Martins, à qual perguntou se sua obra era figurativa ou abstrata. Maria respondeu: “Eu sou anti-ismo. Dizem que sou surrealista”.



Nesta exposição, obras sobre o imaginário de um país tropical estiveram lado a lado com obras abstratas-geométricas sobre a cidade de Nova York, sem provocar confronto ou agressão. Foi apenas uma exposição de dois movimentos distintos sobre duas realidades diferentes, de dois amigos.

Diante do confronto no Brasil, Maria Martins decidiu se retirar. Na década de 1960, Maria partiu para a carreira literária⁶, abandonando temporariamente a escultura. A artista nunca concordou com os críticos sobre o motivo de seu afastamento da arte plástica. Em entrevista para o jornal *Correio da Manhã*, em 1961, disse que não havia abandonado a escultura de maneira alguma e afirmou que estava elaborando uma nova obra. O jornalista Jayme Maurício iniciou sua crítica sobre o lançamento do livro *Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru*, dizendo: “A escultora Maria Martins está francamente deixando a escultura pela literatura. Este é o comentário mais freqüente nos meios artísticos do Rio e São Paulo”.

O comentário e a crítica não estavam errados. Maria não participou da VI Bienal alegando não ter obras suficientes para uma exposição e assim – acredito – “recolheu-se” para escrever. Recebeu, na época, uma proposta do arquiteto Oscar Niemayer para criar obras para a catedral de Brasília, as quais nunca fez. Apenas apresentou a escultura *O Rito do Ritmo* para o Palácio da Alvorada, para ser colocada no jardim.

Maria Martins morreu em 1973, houve pouca repercussão e escassas notas nos jornais. Poucos amigos se dirigiram ao MAM-RJ para o velório⁷ e, até o momento, muito pouco foi feito para o resgate desta artista que contribuiu para a continuidade da antropofagia brasileira e de todo um imaginário artístico. Vejo que a cultura moderna

⁶ Em sua carreira literária, escreveu o livro *Deuses Malditos: Nietzsche*, sobre o filósofo alemão Nietzsche. Publicou também dois livros sobre a China, intitulados *Ásia Maior: Brahma, Gandhi, Nehru e Ásia Maior: o Planeta China*. Escreveu também um livro sobre lendas da Amazônia brasileira. E escrevia semanalmente uma coluna no jornal *Correio da Manhã*, com o título *Poeira da Vida*.

⁷ No velório de Maria Martins, no MAM-RJ, poucos artistas foram prestigiá-la, entre eles Sciar e Krajcberg, que disse: “Única escultora surrealista do Brasil, conhecida por poucos, foi doação dela o primeiro Mondrian a entrar em um museu do mundo. Ela foi das poucas artistas que participaram do movimento surrealista de Paris”. (O Jornal, Rio de Janeiro 28/03/1973).



brasileira não alimentou a possibilidade do imaginário como linguagem e estrutura para nosso conhecimento.

Quando Mário de Andrade escreveu *Macunaíma* em 1928, elaborou um personagem que lidava com diversos “tipos” presentes no imaginário popular e folclórico indígena. Dentro de uma narrativa fantástica e picaresca, o anti-herói sem nenhum caráter faz com sua imagem e atitudes uma paródia dos reflexos de comportamento presentes em nossa cultura. Como em toda paródia, criamos um distanciamento entre ela e nós, ao contrário do que acontece com a arte surrealista, que nos mostra o outro lado que sempre queremos negar.

Se utilizarmos a produção de Maria Martins como exemplo e contraponto à obra de Mário de Andrade, isto fica mais evidente. Maria nos revelou, dentro de sua particularidade, nossos desejos e nossas insatisfações. E quando lidou com nosso imaginário cultural, ela mostrou justamente tudo o que se quer esconder: o primitivo, o infantil, o feminino, sem paródia.

Maria Martins foi uma artista sedutora, com personalidade forte de mulher que vinha dos trópicos. Seduziu e encantou, como uma Iara, os homens que a cercaram. Sua produção artística encantou nada menos que André Breton, Piet Mondrian e Marcel Duchamp. São eles, respectivamente, os grandes artistas do Surrealismo, do Neoplasticismo e do Dadaísmo. Artistas que modificavam a maneira de se ver e se fazer arte no século XX. Ainda hoje sofremos influências de seus pensamentos e obras.

Ao aproximar e estabelecer um vínculo entre esses artistas e Maria, penso nas influências que ela, como artista, sofreu e, por sua vez, exerceu sobre eles. A despeito dessas relações, suas obras não estabeleceram grandes marcas nem deixaram seguidores (definidos) dentro de nossa história. Mesmo assim, Maria Martins conseguiu,



apesar das influências, construir uma obra particular e de muita autenticidade, um dos grandes motivos do encantamento desses homens.

Para fundamentar a importância de seus homens em seu trabalho e de seu trabalho no deles, parto da divisão em três capítulos. Em cada capítulo, esses artistas, individualmente, regem o movimento e os vínculos com as obras de Maria.

Com o título *Maria Martins e André Breton – La Femme*, o primeiro capítulo marca a formação e a construção da carreira; a influência do Primitivismo e do Cubismo nas obras; o feminino e os “monstros” como elementos do imaginário; o Surrealismo como contraponto ao Racionalismo; o encontro marcante de Maria com Breton; um possível desdobramento da Antropofagia de Oswald de Andrade e o encontro provável de Maria com Tarsila do Amaral e Lygia Clark.

No segundo capítulo, *Maria Martins e Piet Mondrian – Broadway Boogie-Woogie*, é abordada a exposição de Maria e Mondrian em Nova York. A pintura neoplástica do artista diante dos “monstros” de Maria; a compra do quadro *Broadway Boggie-Woogie* por ela; a importância do Construtivismo no Brasil e o confronto com as obras surrealistas de Maria; uma discussão sobre o gosto.

O terceiro capítulo, *Maria Martins e Marcel Duchamp – La Mariée*, traz, através da ilustração da capa do livro *Amazônia* de Maria com a obra *O Grande Vidro* de Duchamp, uma analogia sobre o envolvimento amoroso e artístico dos dois. *O Grande Vidro*, sua construção e a espera pela “noiva”; o rio Amazonas e suas Iaras. *O Grande Vidro* como uma janela, vitrine para a obra de Maria. E *Étant Donnés*: uma obra com Maria ou para Maria?



CAPÍTULO I

MARIA MARTINS E ANDRÉ BRETON

LA FEMME

Todo o século é completamente retiniano, exceto os surrealistas que tentaram, um pouco, sair disso.

Marcel Duchamp

Nas primeiras décadas do século XX, entre as duas grandes guerras, Nova York foi a cidade escolhida por diversos artistas norte-americanos e de outras nacionalidades para trabalhar e viver. Alguns desses artistas se identificaram com a cidade, outros sempre se sentiram estrangeiros. De qualquer modo, eles ajudaram a transformar a cidade. A partir da segunda metade do século XX, Nova York tornou-se a capital mundial da arte.

Um dos primeiros artistas a desembarcar em Nova York foi Francis Picabia, por volta de fevereiro de 1913, para a inauguração da Mostra Internacional de Arte Moderna – Armory Show. Esta foi a primeira exposição de arte moderna nos Estados Unidos, com obras de Pablo Picasso, Henri Matisse, Constantin Brancusi, André Derain, Odilon Redon, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, entre outros.

Nas décadas seguintes vieram André Breton, Rufino Tamayo, Max Ernst, Fernand Léger, Marc Chagall, André Masson, Yves Tanguy, Jacques Lipchitz, Piet Mondrian, entre tantos outros, todos trazendo novas idéias e assimilando novos costumes. Dentro deste grupo de artistas de diversas expressões, encontra-se a brasileira Maria



Martins, residente na cidade desde 1941, onde alugou um apartamento na rua 58, no edifício Park Avenue, transformando-o em ateliê.

Maria havia se mudado para Nova York devido à necessidade do marido, o embaixador Carlos Martins, de manter residência na cidade. Eles estavam nos Estados Unidos desde o início de 1939, em Washington. A ida do casal para Nova York significava a possibilidade de unir a atividade política e administrativa presente em Washington com a econômica, presente naquele momento em Nova York. Para Maria, ir morar em Nova York significava ter mais contatos com os artistas residentes assim como uma melhor aprendizagem e maior dedicação às aulas de escultura com o artista russo Jacques Lipchitz.

Este era um procedimento de Maria. A chegada a qualquer cidade era motivo de continuar os estudos plásticos e se envolver com a cultura local, absorvendo conceitos e idéias para a própria produção.

Maria Martins iniciou sua atividade artística um pouco tarde, mais precisamente no segundo casamento, quando tinha por volta de 30 anos de idade⁸.

Ela casou-se pela primeira vez em 28 de abril de 1915, com Otávio Tarquínio de Souza, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, ainda era chamada pelo nome de solteira, Maria de Lourdes, e ainda não tinha planos para a carreira artística, muito pelo casamento e pela atitude conservadora do marido. Por fim, o casamento não durou muito tempo, um dos motivos do rompimento matrimonial foi justamente o conservadorismo do marido diante da presença marcante de Maria, uma mulher muito mais ativa do que ele desejava. Otávio era advogado, filho de jurista. Durante o casamento com Maria Martins, ele escreveu um livro intitulado *Monólogo das Cousas*, em que diz: “a profissão de letras é um perigo para as mulheres. O espírito feminino, quando letrado ou erudito, oscila entre a sensaboria e o

⁸ Em entrevista para a revista Manchete em 1968, na coluna intitulada *Diálogos Possíveis*, a escritora Clarice Lispector entrevistou Maria Martins. Numa pergunta para a escultora, Clarice diz: “Como é que você descobriu que tinha talento para a escultura?” A resposta de Maria: “Eu não descobri. Um dia me deu vontade de talhar madeira e saiu um objeto que eu amei. E depois desse dia me entreguei de corpo e alma à escultura. Primeiro em terracota, depois em mármore, depois em cera perdida que não tem limitações”.



pedantismo. (...) mulheres de letras, pastiches infiéis dos homens de letras...” (Callado, 2004: 28). Este trecho do livro, quase de memórias, revela razoavelmente bem que tipo de homem podia ser Otávio Tarquínio, ou mais precisamente que tipo de mulher ele desejava encontrar em casa. Não era o caso de Maria.

Maria Martins era exatamente uma dessas mulheres letradas e cultas, o oposto do imaginário feminino de Otávio Tarquínio. Maria era, porém, exatamente o imaginário feminino que desejava seu pai João Luiz Alves, que tinha orgulho de dizer que havia ensinado Maria a amar os versos de Goethe e de Dante antes mesmo de ensiná-la a ler e escrever. Maria nasceu justamente numa família cujo pai almejava os estudos e desejava que as filhas⁹ pudessem desfrutar de toda cultura disponível.

Maria nasceu na cidade de Campanha da Princesa, em Minas Gerais, em 7 de agosto de 1894. Teve como testemunha do nascimento o escritor Euclides da Cunha, amigo do pai. Mas a cidade de Campanha era pequena para suas filhas e para ele mesmo¹⁰. Maria ficou apenas seis anos em Campanha, indo morar em Belo Horizonte e depois, no Rio de Janeiro. Estudou no internato do Colégio Notre Dame de Sion em Petrópolis, onde aprendeu também a ler e a falar fluentemente a língua francesa por intermédio das freiras do internato.

A presença de Euclides da Cunha como testemunha na certidão de nascimento de Maria é apenas uma ilustração do poder que a menina exerceria entre os homens. Euclides testemunhou este poder, o nascimento de uma artista ímpar, marcada e amada por vários homens importantes, a começar por ele. Uma mulher que diante da divergência de idéias com o marido, só poderia optar pelo rompimento do casamento.

⁹ João Luiz Alves e Fernandina casaram-se em 1892. Tiveram quatro filhos: Maria de Lourdes (Maria Martins), Maria Evangelina, Maria Victória e João Luiz, que faleceu com pouco tempo de vida.

¹⁰ João Luiz Alves tinha fama de bom orador. Foi nomeado juiz municipal de Campanha, e quando Maria tinha dois anos, elegeu-se vereador. Logo se tornou presidente da câmara municipal da cidade, o que na época equivalia ao cargo de prefeito. Em novembro de 1923, João Luiz tomou posse na Academia Brasileira de Letras.



O desfecho se deu em Roma em 1924. A ida para a Europa fez com que ela se envolvesse com o então primeiro ministro da Itália, Benito Mussolini, afirmando assim o fim de seu casamento. Mas parece que o envolvimento amoroso com Mussolini foi apenas pretexto para confirmar o desprezo por Otávio, o abandonado. Abandonou também Mussolini, indo morar em Paris.

Seu pai, aflito com a separação e com a fuga da filha, pediu ajuda ao então diplomata e amigo da família Carlos Martins Pereira e Souza, que naquele momento estava em Londres a trabalho. A pedido do pai de Maria, ele foi até a França aconselhar a filha. O reencontro¹¹ com o amigo do pai rendeu a Maria não apenas conselhos, mas um envolvimento amoroso.

De início, Carlos Martins e Maria levaram uma vida clandestina. Carlos Martins foi transferido para Quito, levando consigo Maria. Durante o período no Equador, o presidente Washington Luiz assinou um decreto retirando seu cargo diplomático. A transferência foi feita como punição por Carlos Martins ter se envolvido com uma mulher separada. Mas em seguida foi recompensado, obtendo um posto no consulado da Holanda. Após essas diferenças políticas, o casal confirmou a união e Maria começou a ser conhecida como Maria Martins¹².

Em razão do cargo diplomático de Carlos Martins, Maria teve formação plástica diversa, graças aos vários países em que viveu¹³. Na cidade de Quito, onde o casal

¹¹ A primeira vez que Maria viu Carlos Martins foi em 2 de outubro de 1920. Neste dia, a família de Maria recebeu o Rei Alberto da Bélgica, e Carlos Martins, já um diplomata (ele havia estudado Direito na cidade de Porto Alegre e na faculdade tinha sido amigo de Getúlio Vargas), teve o papel de chefe do cerimonial, ocasião em que encarregou Maria de acompanhar a condessa Caraman Chimay, dama de honra da Rainha Elizabeth. A condessa era filha do Príncipe de Chimay, ex-ministro dos Negócios Estrangeiros da Bélgica, que tinha fama de ser uma mulher intelectual e Maria havia sido educada exatamente para isso. Portanto, a escolha de Carlos Martins era precisa. (Callado, 2004: 4).

¹² Em 25 de fevereiro de 1960, no Rio de Janeiro, Maria casou-se oficialmente com Carlos Martins, dias depois da morte de Otávio Tarquínio de Souza, seu primeiro marido. (Callado, 2004: 80).

¹³ Maria, na formação escolar, como quase toda menina, aprendeu piano e depois preferiu a pintura. Em dado momento decidiu esculpir, iniciou entalhando em madeira. Encantou-se com esta linguagem, e por suas andanças em diversos países foi aprimorando e aperfeiçoando diversas técnicas.



iniciou sua jornada diplomática, Maria decidiu aprender a esculpir e começou esculpindo em madeira. A primeira exposição oficial de Maria Martins ocorreu em 1941, em Washington. Portanto, se partirmos da data de 1927, ano em que aprendeu a esculpir, até o ano da primeira exposição, 1941, concluímos que Maria levou quatorze anos entre aulas e aperfeiçoamento do trabalho plástico, tempo dividido como mãe, artista e esposa de diplomata.

Mas no momento em que decidiu mostrar suas obras para o público, eliminou o sobrenome, que estava vinculado à carreira diplomática do marido, e passou a assinar apenas Maria. Um nome por si emblemático, místico, cheio de simbologias e, o mais interessante, sem vínculo com nenhum homem. Nem o nome do pai, nem o do primeiro marido nem o do atual, apenas Maria, e isso bastou para a artista.

A continuidade do gosto pela escultura iniciado em Quito teve como desdobramento a necessidade de aprender outras técnicas e outros procedimentos da escultura. Assim, em Antuérpia e Tóquio, Maria desenvolveu toda uma habilidade em esculpir utilizando outros materiais, principalmente o mármore. Aprendeu também o processo da cera perdida, a modelagem em terracota, e em um momento particular no Japão, desenvolveu o gosto pela cerâmica. Em 1935, o casal passou a residir em Bruxelas e foi nesta cidade que Maria conheceu o escultor Oscar Jaspers. Naquele momento, era o escultor mais influente na Bélgica, participante do movimento cubista e introdutor da abstração no país. Maria tornou-se sua discípula.

Oscar Jaspers, apesar de cubista e abstrato, desenvolveu ao longo desses movimentos uma obra calcada na escultura expressionista. Devem ter sido justamente a expressão e a liberdade em transitar por diversos movimentos que encantaram Maria Martins. No período em que Maria estudou com Jaspers, ela se aperfeiçoou no processo de esculpir tanto em madeira como em pedras, desenvolvendo obras de certa simplicidade



figurativa e gosto particular em representar suas esculturas com uma técnica primitiva, de fortes marcas expressionistas.

Em janeiro de 1939 Maria e Carlos Martins chegaram a Washington, no momento em que a Europa estava sendo dominada pelo nazismo. Nos Estados Unidos o casal permaneceu até 1948.

Em Washington, Maria realizou a primeira exposição individual na Corcoran Gallery, em 14 de outubro de 1941¹⁴. A exposição contou com um pequeno catálogo de quatro folhas e a apresentação de dezoito obras. A capa do catálogo continha um desenho de seu rosto em perfil feito por Cândido Portinari, o qual também estava na cidade para executar uma série de afrescos para a Biblioteca do Congresso. O desenho da capa foi um presente que Maria ganhou do então amigo Portinari para sua primeira individual.

Na exposição, Maria teve a oportunidade de mostrar para o público toda a habilidade técnica e a diversidade que havia entre o esculpir e o modelar. Muitas das obras foram executadas sob a influência marcante do escultor e professor Oscar Jespers, tanto pelo uso do material quanto pela maneira de entalhar e de modelar. Maria apresentou esculturas em terracota, gesso e madeira, utilizando jacarandá, peroba, mogno e imbuia como matéria para seu *Cristo*, sua *Eva*, seu *São Francisco*. Ao lado dessas figuras do imaginário cristão, Maria expôs personagens de outro universo mítico e cultural, como *Iara* e *Samba*, obras vinculadas à cultura e religiosidade de seu país, um contraponto e uma transição para seu trabalho futuro. Feitas em bronze, foram possivelmente aperfeiçoadas nas aulas do novo professor, Jacques Lipchitz.

Essas obras, de certa maneira, foram executadas por meio de uma técnica rudimentar, com formas simples e duras. Cada obra vinculada à sua matéria, obras calcadas em um universo primitivo, com forte carga expressionista.

¹⁴ Antes da primeira individual Maria participou de duas exposições coletivas, a primeira na *International Philadelphia* em 1940 e, em 1941, na *Latin America Exhibition of Fine Arts*, em Nova York.



O que torna interessante a produção plástica de Maria é sua personalidade diante do que quis aprender para a execução e o desenvolvimento adequados às suas idéias e obras. Assim, com Jaspers, Maria aprendeu o que era necessário, de acordo com sua proposta de arte, absorvendo, no caso, toda a influência que lhe interessava do Cubismo e do Expressionismo. No momento em que conheceu Lipchitz, um dos escultores europeus mais influentes do Cubismo, ao lado de Raymond Duchamp-Villon, Aleksandr Archipenko, do próprio Pablo Picasso e de Georges Braque, Maria novamente absorveu o que lhe interessava.

Com Lipchitz, possivelmente Maria aperfeiçoou a técnica da cera perdida e com ele se aprofundou na proposta plástica cubista. Ela sabia que a grande renovação do Cubismo na escultura era a maneira como o artista lidava com a forma dentro do contexto espacial. Mas parece que seu interesse pela arte cubista não vinha apenas da maneira de tratar as formas, mas o de resgatar o primeiro olhar cubista diante das formas da arte primitiva, as formas duras e rígidas encontradas na arte de diversas etnias e, em especial, nas histórias e na tradição do povo de seu país.

O PRIMITIVISMO

O primitivo na arte moderna foi referência tanto para o Expressionismo quanto para o Cubismo. Picasso incorporou elementos primitivos em suas telas, principalmente nas primeiras pinturas da fase inicial do Cubismo, e criou aquela que foi talvez a obra cubista por excelência na história da arte, *Les Demoiselles d'Avignon*.



Picasso sempre afirmou ter pintado *Les Demoiselles* antes de ter visitado o Museu Etnográfico Trocadero em 1907. Se Picasso estava relativamente inconsciente de fontes africanas específicas, essa obra contém uma espécie de Primitivismo intuitivo? Se, por outro lado, Picasso assimilou conscientemente objetos “tribais” nessa obra, ele fez porque percebeu um potencial destrutivo ou socialmente transgressivo nas conotações dos objetos africanos (usados tradicionalmente para exorcismo de espíritos e outras funções ritualísticas)? (...) De acordo com o debate sobre as fontes que Picasso poderia ter visto quando pintou *Les Demoiselles*, argumenta-se que ele não copiou diretamente de máscaras africanas individuais, e estava, portanto, produzindo uma forma mais intuitiva de Primitivismo. (Perry, 1998: 4).

O uso do termo *Primitivismo* de certo modo sempre foi considerado problemático. É um rótulo que as sociedades européias contemporâneas do século XIX usaram para classificar outras sociedades que consideravam menos civilizadas.¹⁵ Sendo seu uso uma característica implícita de um juízo de valor, o termo sempre é apresentado pelos historiadores entre aspas ou como nome de movimento artístico, iniciando com letra maiúscula, dessa maneira recorro a este recurso.

Para o historiador e professor de História da Arte Gill Perry, da Open University, os conceitos de primitivo foram usados tanto pejorativamente quanto como medida de valor positivo, no que se refere ao campo da História, da Antropologia e mesmo da Arte.

¹⁵ *Primitivismo* foi um termo usado também para classificar obras italianas e flamengas do século XIV e XV, bem como para as culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana, japonesa etc.



O ponto de vista pejorativo, em uma variedade de pressupostos e preconceitos culturais, aconteceu por volta do final do século XIX. Para a maioria do público burguês da época, a palavra Primitivismo significava povos e culturas atrasados e incivilizados. Época em que franceses, britânicos e alemães estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do Sul, criando museus etnográficos e várias formas de estudos antropológicos institucionalizados. Os artefatos dos povos colonizados eram vistos amplamente como prova de sua natureza incivilizada, “bárbara”, de falta de “progresso” cultural. Uma visão forçada pela crescente popularidade das teorias pseudodarwinistas da evolução cultural.

O ponto de vista positivo devia-se à condição de pureza e bondade encontrada na vida “primitiva”, do “bom selvagem”, em contraste com a decadência da sociedade contemporânea supercivilizada. E no campo da arte, há o artista Paul Gauguin, que talvez seja o primeiro grande artista moderno a representar esses ideais dentro do contexto de vida e arte.

Tanto o Primitivismo como o Orientalismo foram temas em moda no século XIX, e muitas das obras produzidas eram bem vendáveis no período. Mas a arte de Gauguin foi uma arte particular. Diferente de outros artistas que empregavam técnicas de grande naturalismo e de convenções que pregavam o exotismo, Gauguin preferiu realizar obras nas quais a técnica “primitiva” se adequasse ao tema, não em representação naturalista. A proposta de Gauguin era mostrar e revelar igualdade de valor entre as expressões “primitivas” e as culturas clássicas, sem recorrer a uma precisão técnica e a uma transposição ocidental.

A arte de Gauguin pertence ao estilo em que forma, composição, espaço, cor e estrutura se encontram dentro de uma simplificação. Muitas vezes, nesta simplificação da forma, da cor, da composição, a obra apresenta uma visão distorcida da realidade, não



condizendo exatamente à maneira com que a olhamos, mas, sim, como queria Gauguin, à maneira de pensar de um “primitivo”.

Outra diferença na produção de Gauguin em relação aos artistas contemporâneos é o tema. Gauguin combinou imagens e fontes pagãs e cristãs, criando uma complexa composição, invertendo valores e conceitos. Para a elaboração de seus ideais, os temas muitas vezes foram de difícil compreensão para a época. Geralmente os outros artistas contemporâneos de Gauguin realizaram obras dentro de um olhar de sensualidade e erotismo, obras de um exotismo voltado para o padrão de sensualidade europeu, não havendo agressão nem imoralidade.

Gauguin, numa consideração de sua pintura *Visão depois do sermão* ofereceu uma explicação completa de como ele buscou expressar o “primitivo” em sua obra: “Acredito que atingi uma grande simplicidade supersticiosa e rústica nessas figuras. Tudo é muito austero. A vaca que está sob a árvore é muito pequena em relação à realidade... e, para mim, nessa pintura, a paisagem e a luta existem só na imaginação das pessoas que rezam, são produtos de um sermão. É por isso que há um contraste entre as pessoas ‘reais’ e a luta na paisagem, destituída de naturalismo e fora de proporção”. (Perry, 1998: 18).

Na estética e na busca pelo incivilizado, pelo “primitivo”, Gauguin rejeitou a maneira de seus contemporâneos de representar, foi desenvolvendo outra maneira de trabalhar. Construiu uma obra rudimentar para os padrões civilizados, alterando a maneira de pintar, de desenhar, de entalhar... Com seu estilo, construiu outro olhar para os novos artistas do século XX, como se vê nas obras de Henry Matisse, de Pablo Picasso e da própria Maria Martins.



O encontro de Matisse com a obra de Gauguin desencadeou a produção dos fauvistas. O encontro de Picasso e de Braque com a obra de Gauguin talvez tenha se dado em meio à busca que esses jovens artistas realizavam diante da produção de Paul Cézanne. Gauguin foi um dos primeiros artistas a compreender sua obra e a admirá-lo, admiração que não foi retribuída. Braque vinha da pintura fauvista, e Gauguin teve a mesma importância para a formação dos Fauves que Cézanne teve para o Cubismo. É provável que nessas pesquisas entre forma e espaço que Picasso e Braque estudavam, eles tenham encontrado o primitivo presente na obra de Gauguin, e simultaneamente a arte negra que marcaria a produção cubista.

A pintura *Les Femmes d'Alger* de Picasso torna evidente a relação e a influência do Primitivismo no Cubismo. Mas o que está em jogo para o Cubismo não é, em si, o exótico, o selvagem, que interessava muito a Gauguin, mas a estrutura plástica que elimina qualquer distinção entre figura e fundo, entre forma e espaço. Assim, na tela de Picasso com as cinco mulheres, as três delas localizadas ao lado esquerdo foram representadas com rostos pintados segundo esculturas ibéricas, e as outras duas, do lado direito, representadas com máscaras tribais africanas. Elas foram executadas da mesma maneira como foi estruturado e pintado o fundo, sem hierarquia. Para Picasso, as máscaras africanas traziam na confecção uma avançada estrutura de formas, em unidade e integralidade até então desconhecidas pelo Ocidente. E se Cézanne foi fundamental para a compreensão da forma e do espaço, com Gauguin não seria diferente em relação ao “primitivo”, pois se Picasso afirmou que pintou *Les Femmes d'Alger* sem olhar para uma máscara africana, mas de forma intuitiva sobre o “primitivo”, a arte de Gauguin torna-se fundamental para a construção desta intuição.

Na revolução cubista, Picasso representa a força de ruptura e Braque, o rigor do método. Os dois, que entre 1907 e 1914 trabalharam juntos para a fundação da nova pintura,



chegaram ao ponto crítico por caminhos diversos. Para Picasso, que até então se mantivera à margem das correntes avançadas, a solução correta é a radical: recuperar a unidade, a integridade formal da escultura negra. Para Braque, que fizera parte do grupo dos Fauves, as premissas da revolução encontram-se todas em Cézanne, e não há outro ponto de partida. O objetivo da pesquisa conjunta é, pois, conciliar Cézanne e os negros, o que, evidentemente, significava resolver dialeticamente as antíteses da história da arte. (Argan, 1993: 426).

Costuma-se dizer que Picasso não tinha a menor intenção de copiar a arte negra. Em si, Picasso realmente não tinha a menor intenção de reproduzir uma obra africana, o que lhe interessou foi a estrutura desta arte, a simplificação das formas, o rigor na elaboração e composição dos artistas “primitivos” que, junto com a pesquisa de Cézanne, desencadeou o Cubismo. Deste modo, o que faz a arte negra ter importância para Picasso é a maneira como os artistas negros elaboraram e estruturaram suas obras. Picasso não reproduziu uma obra “primitiva”, ele construiu uma obra calcada na estrutura da arte primitiva.

Esse primitivismo defendido por Gauguin veio a ser talvez uma influência ainda mais duradoura sobre a arte moderna do que o expressionismo de Van Gogh ou a abertura de Cézanne para o cubismo. Anunciou uma revolução completa no gosto que se iniciou por volta de 1905, o ano da primeira exposição dos “fauves”. Foi somente através dessa revolução que os críticos começaram a descobrir a beleza das obras do início da Idade Média. Foi então, como vimos, que os artistas começaram a estudar as obras de indígenas tribais com o mesmo zelo com que os artistas acadêmicos estudaram a escultura grega. (Gombrich, 1985: 468).



A produção artística de Gauguin resgatou outro tema pertinente à sua produção: a mulher, o feminino. O tema também se encontrava em alguns artistas contemporâneos, mas ganhou outro olhar na produção de Gauguin.

Após o Iluminismo, a cultura européia via na mulher rural uma representação muito próxima da natureza, como se o símbolo da vida camponesa fosse mais “natural” do que o da vida nas cidades. Nas pinturas de Gauguin que retratam mulheres bretãs, elas são freqüentemente mostradas tomando conta de ovelhas na colheita ou descansando na natureza. Este tema é recorrente também nas pinturas de Vincent Van Gogh, que sofreu com Gauguin influência direta de Jean-François Millet, talvez o melhor exemplo desta busca do feminino dentro do cenário rural.

Quando Gauguin chegou ao Taiti em 1891, continuou a produzir obras marcadas pelo universo feminino. A mulher neste “paraíso” encontrado por ele também se tornou tema de suas pinturas e esculturas. A mulher selvagem do Pacífico estava espontaneamente contida na natureza, e Gauguin produziu obras em que a mulher selvagem se transformou muitas vezes em Eva, em outros momentos, em Madona, ou em qualquer relação possível do antigo mundo ocidental com seu novo mundo selvagem.

Gauguin, com seu Primitivismo, foi referência para a elaboração de movimentos como Fauvismo, Expressionismo e o próprio Cubismo. De certa forma, esses movimentos estiveram presentes na formação plástica de Maria Martins. O Primitivismo encontrado em sua obra remete diretamente à influência deles.

Em sua primeira individual, Maria apresentou algumas esculturas com forte relação temática com a produção de Gauguin. O mesmo se pode dizer da estrutura plástica, as obras traziam forte carga expressionista, outra herança de Gauguin adquirida através das aulas de Jespers.

Gauguin adota o tema de Eva, a primeira mulher,
como metáfora de seu próprio Primitivismo, opondo sua Eva



incivilizada à concepção mais civilizada de Strindberg. Mas Eva não funciona simplesmente como metáfora. Ela é, como ele sugere, tanto o símbolo como o tema de seu Primitivismo, “pintada nas formas e harmonias de outro mundo”. As séries de mulheres nuas nas ondas pintadas por Gauguin a partir de 1889 parecem consolidar esses significados literais e simbólicos pretendidos. As mulheres são representadas nuas na natureza, reforçando assim a associação bem estabelecida entre mulheres e natureza. (Perry, 1998: 24).

Maria, na exposição, apresentou Eva como Salomé. Essas figuras míticas femininas foram se transformando após esta primeira exposição. A personagem da Eva foi ganhando diversas leituras e possibilidades de representações, sendo transformada em personagem inserida em sua biografia, como um auto-retrato. Do mesmo modo, com a figura temática de Salomé começou a desenvolver uma série de corpos de mulheres envoltos com cobras ou serpentes.

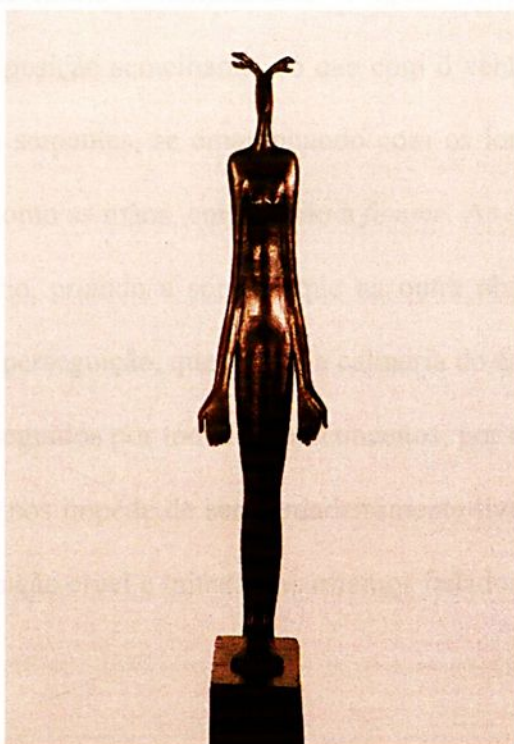


Figura 1 - Maria Martins, *La Femme A Perdu Son Ombre*, bronze, 1946, coleção Genevière e Jean Boghici, Rio de Janeiro

Algumas dessas figuras femininas foram representadas com serpentes saindo da cabeça, ou amarradas pelas pernas, serpentes se transformando em membros, ou serpentes se transformando em sombras. Uma delas pode ser encontrada em *La Femme A Perdu Son Ombre*, de 1946, bronze de um corpo de mulher em posição erétil apresentando duas serpentes saindo da minúscula cabeça, braços alinhados com o corpo projetando as palmas das mãos à frente, em posição mística de graça e de passividade. A obra, nas palavras de Maria, significa que “ela se liberou tanto que até perdeu sua sombra, ela não tem mais nada: é o grande perigo da liberação, tornar-se novamente escravo da liberdade”.

No mesmo ano, esta obra teve um desdobramento, Maria executou *Le Chemin, l'Ombre, Trop Longs, Trop Étroits* (“O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais”). O bronze, muito mais polido, mais dourado que as obras anteriores, apresenta a personagem de *La Femme A Perdu Son Ombre* em um caminho. Sobre uma plataforma estreita e longa, ela foi colocada à frente e caminhando com os pés longos e finos; de sua cabeça saem dois cornos ou o possível nascimento de duas serpentes (procedimento recorrente). Em atitude de calma e tranqüilidade, a figura feminina caminha. Atrás dela, outro ser a persegue, em posição semelhante, só que com o ventre aberto. Do topo de sua cabeça saem duas longas serpentes, se emaranhando com os longos braços. As serpentes projetam-se para frente, como as mãos, em direção à *femme*. As serpentes ocupam o centro da plataforma, do caminho, criando a sombra que na outra obra havia sido perdida, em atitude de emboscada, de perseguição, quebrando a calmaria do caminhar.

“Somos perseguidos por todos os preconceitos, por tudo que temos desejado e que não fizemos: é o que nos impede de ser verdadeiramente livre”. Esta é a definição que Maria dá à sua obra, definição cruel e injusta que estamos fadados a vivenciar.



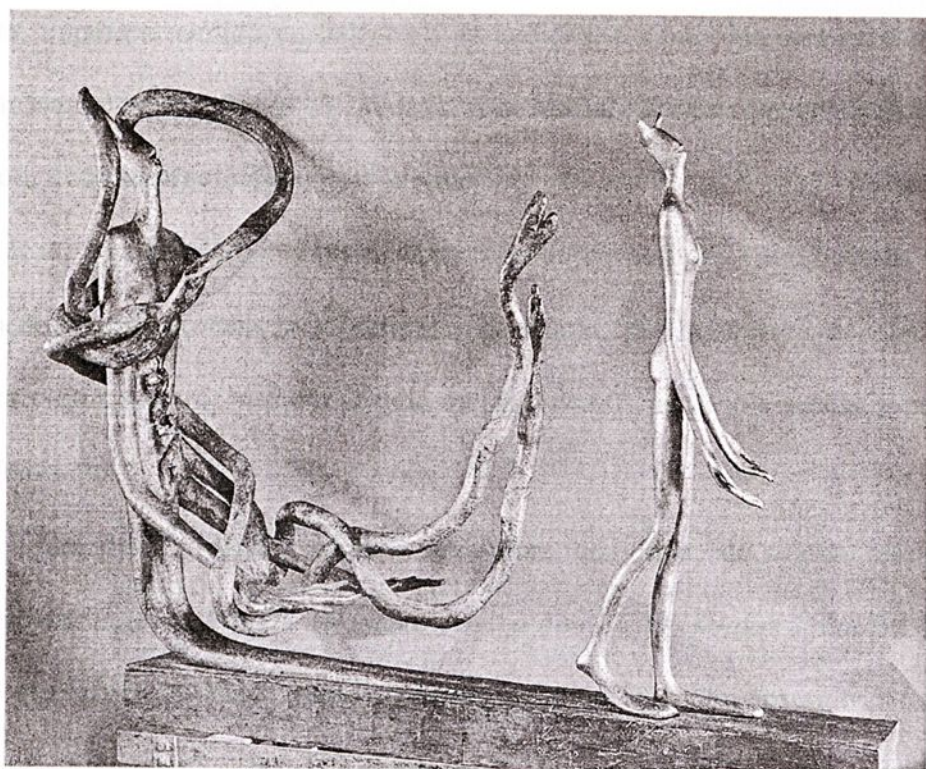


Figura 2 - Maria Martins, *Le Chemin, l'Ombre, Trop Long, Trop Étroit*, 1946, Bronze, Coleção Palácio Itamaraty, Brasília

Gauguin em 1889 pintou uma aquarela em que representou Eva sentada, encostada numa árvore; atrás dela, uma serpente a espreita, uma semelhança de atitude entre a serpente de Gauguin e a serpente de Maria na obra *Le Chemin*. A serpente em ambas as obras está associada ao mal, como o outro que surge a perturbar, uma sombra a assombrar. Mas enquanto a Eva de Gauguin está sentada, desolada, a Eva de Maria caminha à frente, esperançosa, mesmo não sabendo ao certo para onde.

Da mesma maneira que Gauguin elaborou suas Ondinas, Maria também criou suas Iaras, mulheres-peixe do universo folclórico brasileiro. Dentro deste tema, há algumas obras com pequenas diferenças, ora no tamanho ora na alteração dos cabelos ou na mudança de título. Uma delas, o bronze da década de quarenta no qual Maria representou Iara, atribuindo-lhe como título *Saudade*, palavra que permeia o universo dos viajantes, dos estrangeiros como ela. Este ser feminino com longos cabelos também tem longos braços, abraçados à própria cauda e aos cabelos. No rosto sem olhos e nariz, apenas a boca

entreaberta, impera o sentido do paladar e da audição, o canto das sereias, a boca aberta para cantar e devorar os homens. A saudade, para Maria, “brinca com seus cabelos, para se lembrar com doce amargura das coisas vividas”.

A imagem da mulher-peixe como devoradora de homens tem sua representação dentro do universo particular de Maria. A fêmea aqui é colocada como destruidora e dominadora, mas em atitude melancólica. A perda e a ausência permeiam o universo feminino.

Em 1942, Maria executou uma obra que trata, de algum modo, da sua condição de estrangeira: *Não Te Esqueças Nunca que Eu Venho dos Trópicos*. Bronze de um corpo que expõe o ventre, onde simbolicamente se encontra inserido o fogo. Cinco “chamas” ou “labaredas” saem do ventre aberto. O corpo feminino, sem pernas, tem na parte inferior algo que se assemelha a um rabo de peixe. Talvez sugestão de outra lara, mas não deixa de ser um “auto-retrato” no qual o que é contado não são os traços de semelhanças entre o rosto e a matéria plástica, mas, sim, o caráter simbólico e expressivo que a obra transmite ao ser intitulada e representada.

Algumas análises sugerem que as cinco chamas possam ser os cinco filhos que Maria teve (dos quais dois morreram ainda pequenos). As chamas se apresentam de tamanhos crescentes, como se sugerissem justamente o crescimento de cada um deles. Assim, Maria se auto-representa como um ser dos trópicos, uma lara, uma mulher com o ventre aberto e exposto, em chamas.

As obras de Maria do período caminharam por este universo mítico e simbólico, adquirindo outro contexto após a primeira individual. Suas esculturas entraram de vez no Primitivismo, desdobrando-se para narrar não apenas o exótico e o sobrenatural, mas a natureza do feminino dentro da própria selva.



Sobre este olhar do feminino como incivilizado, a filósofa Marilena Chauí, em um texto sobre as paixões humanas em Espinosa, mais especificamente sobre o medo, citou uma série de personagens femininas que provocam medo. Muitas dessas personagens foram temas da produção plástica de Maria Martins. E outras que aparecem no texto bem que poderiam também fazer parte de sua produção, pois se encaixam perfeitamente dentro de seu imaginário.

Desde sempre, em toda a parte, tem-se medo do feminino, do mistério da fecundidade e da maternidade, “santuário estranho”, fonte de tabus, ritos e terrores. “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher é acusada pelo outro sexo de haver trazido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte”. Terror de sua fisiologia cíclica, lunática, asco de suas secreções sangrentas e do líquido amniótico, úmida e cheia de odores, ser impuro, para sempre manchada: Lilith, transgressora lua negra, liberdade vermelha nos véus de Salambô. Rainha da noite vencida por Sarastro. Perigosa portadora de todos os males, Eva e Pandora; devoradora dos filhos paridos de sua carne, Medeia e Amazona; lasciva, “vagina denteada” ou cheia de serpentes, o que Freud chamou medo da castração e que em todas as culturas é assim representado. (...) Morgana, Circe, Lorelei, Uiara, Iemanjá. Deusa da sabedoria e da caça, imaculada concepção e encarnação de Satã, a proliferação das imagens femininas, medusa, hidra e fênix, é, para usarmos noutro contexto a expressão de Walnice Galvão, o sumidouro das “formas do Falso”. Capitu. Diadorim. (Chauí, 1997: 38).

Essas figuras adquiriram no universo de Maria Martins uma maneira única de representação, muitas delas dentro do contexto de duplicidade nos gêneros e nas atitudes



das personagens. De certa maneira, também há duplicidade nas figuras femininas de Gauguin.

O escritor Mario Vargas Llosa, em artigo para o jornal O Estado de São Paulo sobre a Polinésia, comentou que quando Gauguin chegou ao Taiti, usava uma cabeleira que cobria os ombros, “um penteado vistoso de pêlo vermelho”, chamativo para uma sociedade conservadora como a de Paris. O cabelo de Gauguin era provocador, ele tinha adotado o penteado desde que renunciou à carreira na bolsa de valores. Quando chegou às ilhas do Pacífico, foi confundido pelos nativos com um *mahu* do Ocidente. *Mahu* era o homem desta sociedade do Pacífico que desde a infância era educado pela família para ser mulher, um outro gênero que estas ilhas adotaram.

Os indígenas de Papeete, surpresos, acreditaram que ele (Gauguin) fosse um mahu, espécie rara entre os europeus habitantes da Polinésia. Os colonos explicaram ao pintor que na língua maori o mahu era um homem-mulher, uma variante dos seres humanos. (...) Gauguin pintou em seus nove anos de vida no Taiti e nas Ilhas Marquesas, seres humanos de gênero incerto, que participam por igual do feminino e do viril com uma naturalidade e desenvoltura semelhantes à maneira como seus personagens exibem sua nudez, se fundem com a ordem natural ou se entregam ao ócio. (Llosa, 2002: D4).

O feminino na época de Gauguin era visto como o “outro” dentro da cultura masculina e civilizada. A cabeleira de Gauguin pode ter sido uma irreverência diante da sociedade parisiense. E se a cabeleira o aproximou dos *mahus*, eles se tornaram para Gauguin uma outra maneira de retratar o incivilizado. Ele utilizou alguns *mahus* para compor um ou outro quadro; muitas vezes as pinturas de mulheres de Gauguin não são mulheres, mas *mahus*, freqüentemente representados dentro da iconografia cristã. Talvez



Gauguin estivesse querendo reafirmar, ao pintar um *mahu* como Madona, a busca do feminino como oposição à civilização. Assim, os *mahus* seriam a própria civilização travestida de “selvagem”.

A mulher como tema e como oposição a uma sociedade masculina, desenvolvida em diversos trabalhos de Gauguin, gerou frutos para um grupo de artistas da primeira metade do século XX, os surrealistas. Para eles, a mulher não foi apenas tema, a mulher ganhou posição de objeto de desejo e tornou-se quase um ícone para o movimento. Para os artistas surrealistas, a mulher estava mais próxima do “lugar da loucura”, do inconsciente, do que os homens. E foi através da “construção da mulher” que a preocupação dos surrealistas com a fantasia e o inconsciente foi definido. A mulher tornou-se simbolicamente o foco de seus sonhos.

SURREALISMO E RACIONALISMO

A arte moderna, após a Primeira Grande Guerra, encontrava-se dividida. Já havia divisão entre cubistas e naturalistas. O próprio Picasso desenvolveu obras ou temas recorrentes a essas duas tendências. Mas dentro dos dois grupos, várias outras subdivisões ocorreram. Alguns grupos se formaram ao redor do Purismo e da revista *L'Esprit Nouveau*, outros se agruparam nos movimentos Dadá e Surrealista. Desses diversos grupos, há uma divisão mais básica: os que apoiavam o “chamado à ordem” e os que tinham como objetivo negar ou opor-se a esse chamado. O Surrealismo era um dos movimentos que se opunham ao “chamado à ordem”.

O “chamado à ordem” foi um procedimento pós-guerra que a França estabeleceu para se estruturar como nação, uma nação de mente clara, preocupada com o



desenvolvimento da racionalidade para a construção do espírito francês que se espalhou por outras partes.

Os que apoiavam a ordem publicaram a revista *L'Esprit Nouveau*, cujos editores eram Charles-Édouard Jeanneret (posteriormente chamado Le Corbusier) e Amédée Ozenfant, que aproveitaram a circulação da revista para publicar em março de 1920 o manifesto de seu grupo, o Purismo. Uma resposta perfeita para a nação francesa.

A lógica, nascida de constantes humanas e sem a qual nada é humano, é um instrumento de controle e, para aquele que é inventivo, um guia para a descoberta; ela corrige e controla a marcha – às vezes caprichosa – da intuição, e permite que prossigamos com certeza...

Um dos mais altos deleites da mente humana é perceber a ordem da natureza e medir sua própria participação no arranjo das coisas; a obra de arte nos parece tratar-se de um trabalho de colocar coisas em ordem, uma obra-prima da ordem humana...

Pois bem, uma lei nada mais é que a verificação de uma ordem. Em suma, uma obra de arte deve induzir a sensação de ordem matemática, e os meios de induzir essa ordem matemática devem ser buscados entre os meios universais. (Batchelor, 1998: 19).

O manifesto do Purismo dá ênfase considerável aos termos “lógica”, “ordem” (mencionado sete vezes) e “controle”. Um manifesto todo voltado à racionalidade, à clareza e à execução precisa. Deste modo, o trabalho purista tem como ótica o controle e a correção, um olhar todo voltado para a ordem. Para Ozenfant e Jeanneret o manifesto purista podia ser vinculado a todo o campo da modernidade: às artes, às indústrias. Os



objetos para eles estavam “evoluindo” e tornando-se mais “purificados”, mais modernos, na medida que os excessos e as ornamentações eram eliminados.

Para os puristas, esse processo era a principal característica definidora da cultura: “As civilizações avançam”, afirma Jeanneret em *L'Esprit Nouveau*. “A cultura é fruto do esforço de seleção. Selecionar significa rejeitar, podar, limpar a emergência clara e nua do Essencial”. (Batchelor, 1998: 27).

O contraponto a esta ordem e racionalização se deu com outro grupo, o Dadá. No manifesto de 1918, publicado na revista chamada *Dadá*, o artista romeno Tristan Tzara afirmou a negação, a contradição, o espontâneo, a ação destrutiva. Em um texto cheio de metáforas e desordem gramaticais deliberadas, Tristan Tzara se opôs à ordem estabelecida pelos puristas.

Todo produto repugnante capaz de tornar-se uma negação da família é Dadá; um protesto com sua totalidade engajada em ação destrutiva: dada; o conhecimento de todos os meios rejeitados até agora pelo sexo pudico do compromisso conformista e das boas maneiras: Dadá; a abolição de toda lógica, que é a dança dos impotentes para criar: Dadá... à abolição da memória: Dadá. (Batchelor, 1998: 30).

Como exemplo de obra dadaísta, negando a racionalidade, a lógica, a ordem, há a proposta de Tristan Tzara no exercício para construção de um poema, com o título “*Para Fazer um Poema Dadaísta*”:

Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.



*Escolha no jornal um artigo do tamanho que
você deseja dar ao seu poema.*

Recorte o artigo.

*Em seguida, recorte com atenção cada
palavra que forma esse artigo, e coloque-as num saco.*

Agite suavemente.

A seguir, retire cada pedaço, um após o outro.

*Copie conscientemente na ordem em que eles
foram retirados do saco.*

O poema se parecerá com você.

Utilizando a mesma estrutura da confecção de um poema Dadá, o artista francês Jean Arp executou uma colagem com a obra *Retângulos Arranjados Segundo as Leis do Acaso*. Arp criou uma obra como avesso das colagens criadas e desenvolvidas por Picasso e Braque, durante os anos de 1912 e 1913.

Picasso e Braque usaram jornal, rótulos, cartão e outros materiais descartáveis para a elaboração de uma nova modalidade plástica que, de início, foi denominada *papiers collés* (“papéis colados”). Nas primeiras colagens, o tema foi natureza-morta. Este tema tinha como tradição representar os objetos dentro de uma composição simbólica, geralmente para significar as vaidades e fragilidades humanas.

No momento em que as colagens foram realizadas, os materiais selecionados por Picasso e Braque estavam todos vinculados a uma nova simbologia. Elas foram elaboradas com a estrutura do próprio recorte. Cada recorte selecionado vinha do cotidiano. Cada palavra, cada imagem, cada padrão de papel de parede ou de presente que era recortado e colado sobre um cartão, recebia outro significado ou reforçava sua identidade



ou remetia a outros sentidos. Muitas vezes, nessas colagens, Picasso e Braque retiravam palavras de jornal ou de rótulos ou de embalagens, referindo-se a outros significados, fazendo uma associação de palavras, um jogo. O mesmo era feito com as imagens, os padrões ou os textos de jornais.

As naturezas-mortas também foram compostas para relatar atitudes presentes nas relações humanas, mas não apenas voltadas ao campo das vaidades, como era de costume. O que estava sendo proposto era outra maneira de construir uma obra de arte. Outra maneira de abordar temas, outra maneira de construção para discutir um assunto determinado e, no caso particular de Picasso, as atitudes políticas e sociais da humanidade.

Como exemplo, uma colagem de Picasso intitulada *La Suze*. Para esta colagem, ele selecionou um rótulo de garrafa que continha o nome *Suze* e, ao colar sobre o cartão, induziu-nos a associar as formas pintadas sobre o mesmo cartão, a tal garrafa. Colou aos lados da suposta garrafa, recortes de página de jornal, construindo uma suposta base para a garrafa. Desta maneira, pintura e recorte se integram, compondo uma natureza-morta cubista.

Na utilização do jornal, Picasso selecionou um texto específico sobre a guerra Balcânica. Aqui entra a erudição e a racionalização de Picasso. O nome *Suze*, selecionado e colado por Picasso na “garrafa”, é marca de um aperitivo de erva genciana, e o nome “genciana” vem de Gêncio, rei Ilírio do século II a.c., que teria descoberto as virtudes da erva. Ilíria foi o centro das línguas eslavas e ficava às margens do Adriático, que constituía a liga Balcânica. Portanto, o uso de um jornal que traz no corpo um texto sobre a guerra Balcânica contra os turcos, juntamente à suposta garrafa *Suze*, tem como proposta uma discussão política e moral. Aqui a colagem tem uma estrutura racional e lógica, sem a qual não seria possível “pintar” a natureza-morta. Picasso necessitou dos recortes para a



construção conceitual de sua obra, assim sua colagem ganhou autonomia, como linguagem, como modalidade.

Em oposição às colagens cubistas e aos movimentos que estabeleciam o gosto pela lógica e pela ordem, o artista Jean Arp construiu outro tipo de colagem, uma colagem aleatória: jogam-se papéis sobre um cartão e, do jeito que caírem, são colados. É o acaso construindo a composição. Não existe aqui seleção nem conhecimento, não existe estrutura lógica como propõe Picasso e, por fim, os puristas. O que se propõe é o acaso sobre o consciente, é a intuição falando mais alto, é o gesto irracional dominando a lógica.

Para Arp, o Dadá era contra a arte, mas a favor da natureza. “Dadá é exato como a natureza”. Assim, o acaso seria tudo, menos algo aleatório ou sem significado; ao contrário, “uma vez que a disposição de planos e as propriedades e cores desses planos pareciam depender somente do acaso, eu declaro que essas palavras, assim como a natureza, foram ordenadas pelas ‘leis do acaso’, sendo acaso, para mim, a parte limitada de uma impenetrável *raison d'être*, uma ordem inacessível em sua totalidade”. (Batchelor 1998: 33).

Partindo da desestrutura, da não-lógica, do irracional, surgiu em 1924 outro movimento, o Surrealismo. Muitos dos artistas e colaboradores do Dadá contribuíram e aderiram ao novo grupo. E os surrealistas, assim como os dadaístas, desenvolveram também sua colagem. A diferença entre uma colagem surrealista e uma dadaísta ou cubista está na elaboração da estrutura.

A colagem surreal teve como princípio e base os românticos, principalmente a figura de Isidore Ducasse (o Conde de Lautréamont). Breton costuma citar uma frase de Ducasse que de alguma maneira demonstra a origem da colagem: “Belo como uma sombrinha e uma máquina de costura, deitadas lado a lado sobre uma mesa de dissecação”. Da mesma maneira que a frase apresenta elementos díspares, criando estranheza e, ao



mesmo tempo, unidade entre formas e símbolos, a colagem surrealista desenvolveu uma rica estrutura de imagens com associações diversas, a colagem surrealista é uma arte de “mixidade”, arte mestiça, coletiva e ao mesmo tempo, anônima. Arte da destruição de uma obra para a construção de outra, pois os artistas partiam muitas vezes de gravuras antigas, utilizadas como base da colagem.

Um dos maiores realizadores dessas colagens é Max Ernst. Para ele, a colagem cumpria duas finalidades: “primeiro, ela tinha um caráter de ruptibilidade, uma vez que os objetos são deslocados de seu âmbito ordinário de expectativa e de associação. Segundo, por meio desse ato de deslocamento, ela possibilita transcender esse reino da convenção, o ‘falso absoluto’, e chega a outro, o entendimento ‘novo absoluto’ ”. (Batchelor, 1998: 58).

As obras de Maria Martins de certo modo foram trabalhadas dentro da colagem surrealista. Da mesma maneira que seres mitológicos e habitantes do nosso inconsciente são representados e projetados dentro de uma montagem de diversas partes de corpos de diferentes seres, a escultura de Maria caminhou para este lado. Serpentes, galhos, cipós, tentáculos etc. substituíram braços e pernas. Cabeças foram substituídas por esferas côncavas, e delas saem línguas, plantas, cobras e ou raízes...

Há na escultura de Maria uma continuidade da maneira com que os românticos e o século XIX representavam o corpo: no contexto da fragmentação e da monstruosidade. Na realidade, o processo do corpo em fragmento tem sua origem na Renascença, ou mesmo na Antiguidade Clássica. Mas o fato é que os renascentistas, em busca de obras da antigüidade greco-romana, descobriram em escavações diversas obras do período e muitos fragmentos.

As esculturas resgatadas passavam por processo de restauração. O que se buscava era a escultura na totalidade. Assim, esculturas que se encontravam muito danificadas, viravam peças de “desmanche” e serviam para compor outra escultura. Mesmo



os fragmentos achados nas escavações eram guardados para este fim e, na verdade, tornavam-se próteses para as esculturas. O importante neste período era que as esculturas estivessem “inteiras”. Ignoravam de onde vinha um braço, uma mão, uma cabeça. No século XIX esta atitude se alterou, o fragmento passou a ser valorizado por si mesmo, e o procedimento do restauro também foi revisto e visto como profanação da peça original. Quanto à valorização dos fragmentos, o escultor francês Auguste Rodin foi um dos artistas do período que levou a beleza do fragmento ao extremo.

Rodin mutilará seus próprios gessos e acentuará a força expressiva de um gesto, de um passo, de um movimento. Mais ainda proporá associações inesperadas: enxertar a mão de uma estátua monumental a uma cabeça, por exemplo, e assim formar uma bizarra unidade, onde o todo perdeu referências plausíveis, mas abriu-se para sugestões impensadas. Rodin precede, desse modo, os futuros jogos do surrealismo. (Coli, 2002: 7).

Da mesma maneira que Rodin, Maria deu preferência ao bronze. O bronze possibilitou tanto a um como ao outro o processo de modelagem em que o barro e a cera são flexíveis, plásticos, permitindo imprimir marcas e mostrar o trabalho das mãos. Os dois artistas foram fascinados pelo sexo feminino, pela vagina, e ambos a expõem sem falsos pudores, evidenciando seus “odores” e aspecto orgânico.

A trajetória do fragmento ganhou adeptos e seguidores, alguns marcaram a história da arte pela maneira como fragmentaram o corpo humano, outros, como o compuseram. Por exemplo, a pintura realista de Courbet *A Origem do Mundo*. Nela não há cabeça, pernas ou braços, apenas o fragmento do torso feminino evidenciando realisticamente a vagina. Já Théodore Géricault realizou uma série de “naturezas-mortas”



bizarras. Na realidade, eram telas em que pintou fragmentos de corpos humanos. Eram cabeças-guilhotinadas com pedaços de braços e de pés.



Figura 3 - Gustave Courbet. *A Origem do Mundo*, óleo sobre tela, 1866, Musée d'Orsay, Paris.

Em *Balsa da Medusa*, Géricault executou uma das obras mais marcantes da brutalidade humana. Na balsa improvisada após um naufrágio, corpos humanos foram representados jogados e amontoados, esperando por salvação. Na realidade, Géricault utilizou alguns cadáveres como modelos tanto na execução de *Balsa da Medusa* como em pinturas de fragmentos humanos. As cabeças-guilhotinadas que permearam a pintura de Géricault tinham como referência histórica personagens do imaginário cristão ou mitológico, como as cabeças da Medusa, de São João Batista, ou de qualquer outro mártir ou herói.

Maria apresentou uma obra muito pertinente em relação a esse tema. No início dos anos 1940, realizou diversas esculturas com a imagem de Salomé. Mas foi em 1949 que ela criou outra Salomé, diferente de todas as que já havia modelado. Sob o título *O Oitavo*

Véu, Maria modelou o corpo de uma mulher sentada, com as pernas abertas, os pés para trás, revelando explicitamente a vagina. É um corpo quase na totalidade, a não ser pelas alterações na cabeça, nas mãos e nos pés, que estão em transformação, numa mutação vegetal. Na cabeça oca, uma grande boca aberta. De suas laterais, duas línguas-serpentes apontam para fora, uma de cada lado da face, uma possível vagina denteada em plena castração.



Figura 4 - Maria Martins. *O Oitavo Véu*, Bronze, 1949, Coleção Ana Maria Martins Turner, Philadelphia, EUA

Para Maria, esta obra não contém qualquer caráter moral, apenas a questão de que não se deve tirar o oitavo véu, uma referência à dança de Salomé, com o pedido da cabeça de São João Batista. De qualquer forma, a mulher, para Maria, sempre será essa personagem mítica, devoradora e destruidora. Suas esculturas não revelam apenas uma junção de seres em mutação, em transformação, elas revelam nossa própria essência, nosso

mais profundo desejo reprimido, nossas angústias e esperanças. Em uma entrevista, Maria disse: “Eu sei que minhas deusas e meus monstros irão sempre parecer sensuais e bárbaros. Mas não se esqueça de que eu sou dos trópicos e que vim de longe”.

Mas o que define um monstro? Geralmente são seres que apresentam corpos com uma conformação anômala. Frequentemente são figuras colossais e estupendas, assim as de Maria Martins poderiam ser denominadas de monstruosas.

Realmente há algo de humano e de anômalo nas figuras de Maria Martins¹⁶, algo de colossal, principalmente em *Impossível* (figura 12, p.103). Dois seres carregam semelhanças da monstruosidade, a ausência de olhos, nariz e boca causa certa estranheza, certo incômodo. O rosto que se torna nosso cartão de visita, nossa identificação, é eliminado. Em seu lugar, tentáculos são colocados e esses tentam se tocar.

O instante congelado pela artista nos deixa em dúvida. Quem toca quem? Ou seria, devorar alguém? No jogo da mesma espécie, entre sexos opostos ou não, somos remetidos a uma luta antropofágica, a um ritual de canibalismo.

Mas parece que para Maria Martins o jogo da dualidade é necessário, ela não se refere a uma relação impossível específica. No caso, é qualquer impossibilidade, em qualquer forma de relacionamento, em qualquer gênero da espécie. Na ausência de rostos e na privação da certeza de uma identificação sexual, ela apenas afirma a necessidade de um encontro que de antemão já se anuncia impossível.

Os tentáculos, aqueles apêndices móveis, não articulados, que servem de órgão de tato, são partes de um ser vivo não-humano, no sentido figurado a que isso nos

¹⁶ O artista plástico Carlo Rambaldi trabalha há alguns anos com cinema, mais especificamente na área de efeitos especiais. Ficou famoso ao conceber o monstro do filme de Ridley Scott *Alien, o Oitavo Passageiro*. Mas, alguns anos antes, Rambaldi havia realizado outro monstro para o filme *Possessão*, do cineasta polonês Andrzej Zulawski. O filme discute a perda da fé de uma esposa que se encontra perdida como indivíduo, principalmente na relação sexual. Na busca de prazeres e de sua identidade, a mulher constrói outro ser, feito de suas perdas, angústias e desprezos. O “monstro” foi realizado inspirado nas obras de Maria. Seu aspecto de bronze foi transformado em fezes e em tudo aquilo que podemos desprezar. A personagem tem que aprender a amá-lo, com seus tentáculos e o aspecto fétido e pegajoso; ela se entrega a este “outro” prazer latente e escondido, a mesma busca de Maria.



possa remeter, como meio de ambição ou de astúcia para alcançar aquilo que querem, que desejam. Porém, como o título nos sugere o impossível, os tentáculos – que os humanos não têm, mas que desejariam ter como extensões de nosso corpo, como apêndices – são colocados como algo inócuo. Apesar de serem membros de alcance, há um atrito entre o par de tentáculos, eles nos sugerem a impossibilidade de qualquer conquista, de qualquer realização dos nossos desejos.

Maria Martins utilizou tentáculos em seus monstros, criando a esperança de um enlace. Tentáculos geralmente são pegajosos, possuem ventosas, assim eles seriam a possibilidade total de possuir, de aprisionar o outro. A artista cita todas essas possibilidades, porém nos diz: *impossível!*

A atitude de Maria Martins é de crueldade, uma característica dos monstros. Poderíamos esperar isso dessas criaturas, porém a crueldade não está na obra, mas, sim, em seu criador. Na realidade, está em nossas relações, já que a obra é uma metáfora das nossas impossibilidades entre desejos e repulsas.

Se observarmos os tentáculos, perceberemos que a artista permite que eles se toquem. Pela tridimensionalidade da obra, há um cruzamento entre eles, um entrelaçamento ilusório, o que é de se esperar já que se trata de uma tentativa frustrada de conquista ou de medição de forças.

A obra cria no interior uma abertura, no caso, um espaço negativo confirmando a imagem de dois seres separados que querem se unir. Comparo este “buraco” criado pela distância entre eles com outra obra de Maria Martins intitulada *Sombras*, datada de 1952, em que novamente dois seres, ou duas sombras, são esculpidos, agora separadamente. Nada as une, a não ser a boa vontade da artista ou de alguém que as aproxime. Assim, Maria possibilita uma variação na leitura de montagem da obra, separando-as ou unindo-as, criando outros espaços negativos e outras variações do tema.



Em *Impossível*, os monstros com seus tentáculos estão unidos na própria base. Eles se tocam e se repelem; estão unidos, mas nunca estarão juntos. Em *Sombras*, eles realmente estão separados, no entanto há a possibilidade de união, a união se faz por apoio, as cabeças se unem e se encaixam perfeitamente entre o côncavo e o convexo, uma inversão de valores e tentativas.

Além dos tentáculos, a escultura *Impossível*, numa das versões, apresenta braços, que nos remetem a uma imagem meio de réptil ou de galhos de árvores, em suas extremidades há algo que sugerem dedos, galhos ou qualquer coisa similar. Esses elementos – braços e mãos – são alternados ou removidos de outras obras da série, em algumas não há braços; em outra, os braços são curtos e sem mãos; em outra, os braços criam arcos.

Os braços, quando aparecem, criam o mesmo papel dos tentáculos, como se fossem mais um apêndice: se os tentáculos não conseguirem seu intuito, os braços e as mãos poderão conseguir. Um par de braços pode obter, agarrar, laçar ou possuir o outro, mas parece que para esta criatura isso não tem muita importância. Quando aparece nas obras, está sempre passivo de uma ação, nos remetendo à idéia de um possível estepe para uma emergência. Por esta razão, acredito que Maria alterou as outras esculturas da série, afirmando a relação estéril desses membros. Braços que em momentos nos lembram cobras, arpões, estalactites, galhos, raízes, enfim, quaisquer objetos fálicos e de extensão, nunca conseguirão desempenhar sua função.

No livro *Arte e Percepção Visual*, Rudolf Arnheim cita um professor de dança chamado François Delserte, que afirmou que o corpo humano torna-se instrumento de expressividade. Assim, o divide em três zonas: mental (a cabeça e o pescoço), espiritual-emotiva (o tronco) e a zona física (o abdômen e os quadris).



Ao criarmos um paralelo entre esta referência e *Impossível*, complementamos nossa análise. A figura mais lânguida, alta e talvez feminina possui tronco, abdômen e quadris, possuindo assim as zonas espiritual-emotiva e física. A outra figura, mais colossal, tem um enorme pescoço, sem tronco, sem abdômen nem quadril, ou seja, apenas a zona mental. A figura anterior também tem pescoço e cabeça, só que de tamanho muito menor. A figura mais lânguida possui, portanto, as três zonas, enquanto a outra possui apenas a mental. Deste modo, tem-se uma criatura puramente mental, em contraponto com outra mental, espiritual-emotiva e física.

Talvez por esta diferença, Maria Martins tenha colocado a criatura mental maior do que a outra, na tentativa de criar um equilíbrio de forças. Mas tenho dúvidas sobre esta zona mental na obra de Maria Martins. As cabeças são ocas, há uma cavidade no interior, elas não passam de uma carapaça para poder sustentar os tentáculos, não sendo, portanto, uma cabeça-mental, racional, mas, sim, uma não-cabeça ou algo irracional.

De qualquer forma, se assumirmos que existe a cabeça e, para sua sustentação, o pescoço, a figura mais colossal é exatamente isso: uma grande cabeça e um pescoço-corpo. Assim teríamos um ser mais mental que outro, ou não.

Delsarte continua o texto afirmando que braços e pernas constituem os contatos que temos com o mundo exterior, mas os braços estão ligados ao tronco, assumindo qualidade espiritual-emotiva; a perna, ligada à parte inferior pesada do tronco, assume qualidade física. Tanto os braços quanto as pernas também recebem subdivisões na teoria de Delsarte - a parte de cima do braço é pesada, portanto física, o antebraço é espiritual-emotivo, a mão é mental. Na perna, a coxa é física, a panturrilha é espiritual-emotiva, o pé é mental. Na obra, a figura mais feminina, mais lânguida, está quase completa, com cabeça, pescoço, tronco e membros, estando ausentes as partes da panturrilha e pés. Assim, as características física, espiritual-emotiva e mental de alguma



forma estão presentes, mesmo quando Maria elimina partes dos braços ou eles inteiros em outras esculturas.

É sabido que Maria Martins trabalhava muito com a mescla do universo animal com o universo vegetal. Assim, poderíamos substituir os tentáculos por raízes, que nos remeteriam à mesma conclusão, por outro viés, da necessidade de se afirmar, fincar em algo sólido, penetrar, perfurar e crescer no outro, da mesma maneira que o pescoço da figura colossais nos remete a um tronco, robusto como uma árvore, sólido e resistente, em oposição à delicadeza do outro corpo. É possível ainda relacionar a obra a duas plantas carnívoras, prontas para devorar uma à outra. Neste caso, a relação com o feminino castrador ou devorador sempre se fez presente na obra de Maria Martins: sereias, aranhas, mulheres ativas, serpentes sempre povoam seu imaginário.

Voltando a citar Arnheim, no capítulo sobre forma, ele analisa alguns desenhos do bailarino Nijinsky, pinturas de Van Gogh e de Friedrich Schrodere, como exemplos dos que conseguiram desenvolver uma abstração sem se separar da riqueza da existência real. Por exemplo, a própria pintura de Van Gogh, em que a “violência de sua mente perturbada transformou o mundo em um tecido de chamas, as árvores deixaram de ser árvores e as casas de campo e os fazendeiros tornaram-se golpes caligráficos de pincel. Ao invés de estar submersa no conteúdo, a forma se interpôs entre o observador e o tema da obra”.

A forma que Maria Martins escolheu para representar a impossibilidade perpassa sobre o olhar de Arnheim. Literalmente como Van Gogh, Maria constrói a obra calcada em metáforas. Van Gogh via nos ciprestes chamas ardentes, pintou essas árvores como se fossem grandes fogueiras verticais. Para Maria Martins, o rosto das personagens, ao invés de possuir, cada uma, pares de olhos, nariz e boca, possuirá tentáculos-raízes. É a



forma encontrada pela artista para demonstrar a necessidade de se apoderar, de engolir, de devorar, de ter o outro e a si mesmo.

As representações do nosso imaginário sempre estiveram presentes na arte. Mas foi com o Surrealismo que sonhos e pesadelos ganharam unidade. Os ideais do Surrealismo de certa forma já existiam desde 1919, quando os poetas André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault organizaram a revista *Littérature*. Esta revista teve vinte edições até 1921. Após uma interrupção, voltou a ser publicada treze vezes, até 1924. A partir de então, os mesmos poetas decidiram lançar outra revista, *La Révolution Surréaliste*, que teve apenas doze números até 1929. Nela, André Breton escreveu seu manifesto, um texto de quarenta páginas em que criticou, não a racionalidade, mas o racionalismo absoluto, presente naquele momento na França.

Estamos vivendo sob o domínio da lógica: isso, bem entendido, é aonde eu queria chegar. Mas, em nossos dias, os processos lógicos só se aplicam para resolver problemas de importância secundária. O racionalismo absoluto ainda em voga nos permite considerar apenas fatos relacionados diretamente à nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. É inútil acrescentar que a experiência está cada vez mais confinada a seus limites. Recua e avança numa jaula de onde é cada vez mais confinada a seus limites. Recua e avança numa jaula de onde é cada vez mais difícil sair. E também se apóia no que existe de mais imediatamente utilitário, e está protegida pelas sentinelas do senso comum. Sob o pretexto de civilização e progresso, conseguimos banir de nossa mente tudo o que é correto ou equivocadamente podia ser chamado de superstição ou fantasia; é proibido qualquer tipo de busca da verdade que não esteja de acordo com as práticas aceitas. Foi, aparentemente, por puro acaso que recentemente veio à luz uma parte de nosso universo mental, a qual fingimos não nos



dizer mais respeito, e que, em minha opinião, é de longe a mais importante delas. Por isso devemos agradecer a Sigmund Freud. (...) Se as profundezas de nossa mente abrigam forças estranhas capazes de ampliar as que estão na superfície, ou de travar uma batalha vitoriosa contra elas, há motivos suficientes para capturá-las – primeiro capturá-las, então, se for necessário, submetê-las ao controle da razão. (Breton, 1985: 40).

No manifesto, os surrealistas enfocaram basicamente a situação da cultura francesa, declarando que a humanidade havia se transformado em animal enclausurado. Diante do mundo, este animal estava vivendo numa atitude de ir e vir através das grades do racionalismo contemporâneo. Para dar fim, ou pelo menos um contraponto, a essas grades, Breton propôs outro olhar sobre o mundo. Para possibilitar a concretização do manifesto, os surrealistas pregaram a revolução e absorveram a psicanálise.

Freud havia confirmado que a mente se dividia entre a parte consciente e a parte escondida, um depósito inconsciente do instinto, da experiência e do desejo. Deste modo, o mundo não poderia ser apenas lógico e racional. Em declaração assinada por vinte e seis membros do movimento surrealista, em 27 de janeiro de 1925, eles afirmaram o que definiria o movimento: “Surrealismo não é um novo meio de expressão, ou um meio fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de liberação total da mente, de tudo o que se pareça com ela”. (Batchelor, 1998: 51). Breton acreditou e apostou nas teorias terapêuticas desenvolvidas por Freud, que deveriam ser exploradas para permitir que a imaginação recuperasse seus direitos.

Com a revolução contida no nome da revista, os surrealistas declararam: “Juntamos a palavra *surrealismo* à palavra *revolução* unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprendido e mesmo totalmente desesperado desta revolução”. (Batchelor, 1998: 51). Para Giulio Carlo Argan, a postura revolucionária do surrealismo era, na



verdade, apenas subversiva, uma revolta contra a repressão dos instintos por parte do “bom senso” e do “decoro” dos burgueses.

A imagem do animal enjaulado descrita por Breton no manifesto, tinha vínculos históricos, com tradição na filosofia e na cultura do Romantismo. Com esta referência, Breton estava confirmando o conflito existente entre o Clássico e o Romântico.

O Clássico estava sendo o movimento de referência para a França, principalmente para os racionalistas, numa proposta de modernização. O artista francês Fernand Léger, simpatizante e colaborador do movimento purista, tinha como proposta para a arte francesa o florescimento de uma “sociedade sem frenesi, calma, ordenada, sabendo como viver naturalmente dentro do Belo, sem deslumbramento ou romantismo” (Batchelor, 1998: 82). O escultor francês Auguste Rodin, apesar da influência na produção surrealista, escreveu pouco antes de morrer uma apologia à racionalização, afirmando que os franceses necessitavam “abandonar todas as quimeras que provêm de uma mente enferma e retornar à verdadeira tradição antiga” (Batchelor, 1998: 82). A tradição antiga era o clássico, tendo como bases a civilização e a razão ordenada. Dentro dessas idéias, a imagem do bom e do francês se definiram neste período pós-Primeira Guerra Mundial, em contraste com os que não eram clássicos, os românticos.

O Romantismo era visto pelos franceses como movimento de origem germânica, voltado ao Oriente, que proclamava a ruína da cultura material, repudiando o culto da organização. Os franceses consideravam pertencer ao Ocidente clássico, valorizando justamente a organização e a ordem. A Alemanha, para eles, estava buscando sua vingança intelectual contra o Ocidente e contra o Classicismo. De acordo com esta formação, os artistas vinculados a esses ideais se opunham a qualquer vestígio da arte romântica.



Na França, o clássico adquiriu atributo positivo, nele estava o Ocidente, a ordem, a construção da civilização, o coletivo, a cultura, a razão, a disciplina, a síntese, a clareza. Para a França, o romântico estava associado ao Oriente, e demonstrava o caos, a revolução, a barbárie, o individual, a natureza, a emoção, o capricho, a análise, a confusão. Esta lista de pontos “negativos” do romantismo pode ser considerada como os próprios preceitos do movimento surrealista¹⁷, e ele estava pronto para a revolução.¹⁸

Mundo ocidental, você está condenado à morte.

Somos os derrotistas da Europa... Deixemos o Oriente, seu terror, atender enfim a nossa voz! Devemos lançar em toda parte as sementes da confusão e do desconforto. Somos os agitadores da mente... Rebele-se, Índia de milhares de braços, grande legendário Brahma. É sua vez, Egito...Rebele-se, ó mundo! (Batchelor, 1998: 84).

O crítico pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme. No caso do surrealismo, esse declive corresponde à diferença de nível entre a França e a Alemanha. O movimento que brotou na França, em 1919, entre alguns intelectuais (citamos de imediato os mais importantes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard), pode ter sido um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa. (Benjamin, 1993: 21).

¹⁷ Um dos grandes artistas surrealistas, Max Ernst desenvolveu uma obra toda calcada na origem romântica, e “a seguir passa por Nietzsche, cujo pensamento domina a cultura germânica das duas primeiras décadas do século XX; o ‘sublime’ romântico continua a ser o cume de onde Ernst, com sutileza irônica extremamente aguda, mas distanciada, observa a sociedade de sua época, desnudando sua subcultura, ainda mais do que seu subconsciente”. (Argan, 1993: 363).

¹⁸ Em 1929, os surrealistas lançam em sua revista um mapa: *Le Monde au Temps des Surréalistes*. Na realidade, trata-se de um mundo alterado pelos interesses políticos e estéticos dos surrealistas. Assim a Europa Ocidental é composta de apenas três países: Irlanda, Alemanha e o Império Austro-Húngaro; duas cidades, Paris (situada na Alemanha) e Constantinopla. O resto da Europa é intitulado como Rússia, juntamente com a China e o Tibete. O mapa como um todo é um manifesto pró-orientalismo.



O movimento surrealista teve por princípio a diversidade e a diferença. E com eles, a mulher tornou-se elemento fundamental, pois o Surrealismo buscava também mudanças para a sociedade pós-guerra. O feminino foi uma forma encontrada pelo movimento de se opor aos movimentos que haviam surgido pós-Cubismo, por exemplo, os construtivistas russos (ligados a outros artistas, principalmente os da revista *L'Esprit Nouveau*), que consideravam o “masculino” e o “feminino” termos ligados à emoção, ao sentimento.

O Simbolismo já havia sido atacado por eles no início de 1910, mas ainda em 1923 eles sentiam que precisavam combatê-lo, pois era necessário negar a validade da criação dentro do “masculino” e do “feminino”, da mão, do corpo.

O artista russo Vassily Kandinsky, (que estava na Alemanha durante este combate, participando de diversos debates), chegou a ser expulso pelos construtivistas, mas depois de alguns anos, retornou à Alemanha e para a Bauhaus. O comprometimento de Kandinsky, da arte como expressão da emoção, havia sido considerado retrógrado pelos construtivistas. O papel da linha, por exemplo, na composição de uma obra, foi transformado em outra linguagem, a linguagem da construção. A linha desenhada por um artista se tornava displicência, a linha trêmula deveria ser banida por outra de menor valor, de menor expressão. A linha dentro da linguagem construtivista e racionalista deveria ser traçada com auxílio de um esquadro, de uma régua, eliminando qualquer vestígio de expressão e emoção que o gesto manual é capaz de executar. Basicamente, os interesses desses artistas eram os de vincular e substituir o artesanal pelo processo técnico industrial.

Apesar de todo o conflito, puristas e surrealistas, com as respectivas revistas, tinham algo em comum: o pensamento do poeta Guillaume Apollinaire. Em 1918, a revista *De Stijl* dedicou um número à sua memória. Os puristas, em 1924, publicaram na *L'Esprit Nouveau* quinze ensaios sobre seu trabalho. Esses ensaios foram algo mais do que simples



dedicatória: Apollinaire tinha sido o responsável pelo nome da revista, ele utilizou o termo “l’esprit nouveau” para o balé de Jean Cocteau, *Parade*. O título, na verdade, dado por Apollinaire era: *Parade et l’Esprit Nouveau*. Foi a expressão com que ele fez referência à França, na busca pela ordem: “expressão lírica da nação francesa, assim como o clássico é uma manifestação sublime *par excellence* da mesma nação”.

No momento em que Jeanneret e Ozenfant nomeiam a revista com o título *L’Esprit Nouveau*, não estão apenas declarando amizade a Apollinaire, pois o nome do poeta já era uma referência no meio cultural. Ele era um influente crítico, poeta e intelectual por trás do cubismo. Mas não eram apenas esses artistas que estavam interessados na herança intelectual de Apollinaire, os surrealistas também estavam. Breton utilizou, no início de sua concepção de arte, as mesmas fontes dos puristas. Nos anos de 1921 e 1922, Breton organizou dois eventos destinados a discutir o significado de “l’esprit nouveau”. No momento do evento, foram convidados artistas puristas e dadas, evidenciando as diferenças básicas de interesse dos grupos.

Mais importante ainda, contudo, foi que por volta dessa época o termo “surrealismo” começou a ganhar espaço no vocabulário de Breton. O termo tem um significado particular no contexto do “esprit nouveau”. Não somente o neologismo havia sido cunhado por Apollinaire e usado publicamente no mesmo ano que *L’Esprit Nouveau*, mas as duas expressões estavam mútua e estreitamente identificadas nos seus textos. Nas notas que apresentavam o programa de *Parade*, Apollinaire descreveu o balé como “um tipo de *Sur*-realismo, no qual vejo o ponto de partida para as manifestações do Novo Espírito...” E a sua própria peça *Les Mamelles de Tirésias*, encenada pela primeira vez após *Parade*, recebeu de Apollinaire o subtítulo “um drama surrealista em dois atos e um prólogo: coro, música e figurino de acordo com o novo espírito”. (Batchelor, 1998: 63).



Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que morrera há pouco, e que por diversas vezes nos parecia ter obedecido a um arrebatamento desse gênero, sem entretanto ter aí sacrificado medíocres meios literários, Soupault e eu designamos com o nome de *SURREALISMO* o novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar nossos amigos. Creio não ser mais necessário, hoje, repisar esta palavra, e que a acepção em que a tomamos acabou por prevalecer sobre a acepção apollinariana. (Breton, 1985: 56).

O interesse dos grupos por Apollinaire estava na tentativa do poeta de unificar os ideais do clássico com o romântico. Em seus escritos, valorizou aspectos do clássico com os preceitos de ordem, dever, bom senso, ilustrando-os com imagens românticas. Se de certa forma Apollinaire foi um dos precursores do Racionalismo, possibilitou também a construção do Surrealismo. Assim, tanto Jeanneret como Ozenfant e Breton partiram do mesmo artista para denominar e fundamentar seus grupos.

Pablo Picasso foi também outro artista compartilhado por ambos os movimentos. Picasso já tinha alcançado prestígio e respeito no círculo artístico e sua presença e participação em qualquer grupo era prova disso. Picasso havia trabalhado com os puristas e participado das exposições *Maîtres du Cubisme*. O primeiro contato com os surrealistas foi em 1925, na primeira exposição do grupo, *Exposition de la Peinture Surréaliste*, na Galerie Pierre.

O movimento surrealista ganhou grande prestígio com a adesão informal de Picasso. Para Argan, essa adesão foi como uma aliança. Breton reconheceu em Picasso um “surrealista no Cubismo”. Picasso foi um dos poucos artistas que transitou por diversos estilos sem ser criticado. Durante o conflito estabelecido entre puristas e surrealistas, ele pintou quadros cubistas paralelamente a quadros naturalistas, com temas políticos ou



ingênuos, como o Arlequim, ou cenas familiares. Essas pinturas de certa forma respondiam à necessidade de se expressar, isento de qualquer crítica. Em muitas outras, Picasso misturou estilos e temas. Neste sentido, suas pinturas adquiriram um paralelo com a obra tardia de Apollinaire, de evocar qualidades contraditórias dentro da mesma obra.

Por todas essas razões, nós o proclamamos, sem hesitação, como um de nós, embora seja impossível e seria, em todo caso, impertinente atribuir aos seus métodos o rigoroso sistema que propomos instituir em outras direções...

Eu sempre me oporei ao sentido absurdamente restritivo que qualquer rótulo imponha a esse homem, de quem nós confiantemente esperamos grandes coisas...

O próprio Picasso é absolvido, por seu gênio, de todas as obrigações morais primárias. (Breton, 2002: 101).

De certo modo, o trânsito por diversos estilos e tendências também era comum ao grupo de artistas surrealistas. O que unificou o grupo não foi uma técnica ou um estilo pré-estabelecido. Se, de um lado, há obras de imagens absolutamente verossímeis, por outro, vemos a imagem dentro de um contexto incongruente, inexplicável ou absurdo. A produção surrealista esteve sempre inserida num campo de representação em constante mudança e usou a diferença como geradora de significados. Buscou a investigação das profundezas do inconsciente, revelando impulsos determinantes da vida. Diziam que tudo o que o artista surrealista necessitava para produzir uma obra era ter a imaginação livre. De início, partiram para a escrita “automática” e depois foram em busca de outros artistas em diversas partes do mundo, na condição de internacionalização do movimento e na confirmação do inconsciente coletivo.

Para dar continuidade histórica e fundamentar o movimento, Breton e o grupo surrealista revisaram a História em busca de uma origem e de afinidades. Reencontram



Gauguin, que estava tão próximo e, ao mesmo tempo, perdido diante da modernidade.

Enquanto...

...Cézanne dava à sensação a dimensão intelectual, ontológica da consciência; Gauguin a situa na dimensão da imaginação. Baudelaire via o realismo como uma “guerra à imaginação” e a imaginação como a libertação da banalidade do real; para Gauguin as imagens formadas pela mente frente às coisas (as percepções visuais) não se diferenciam das que brotam das profundezas da memória, e estas não são menos “percebidas” do que aquelas. Ele defende que se deve pintar de memória, e não ao vivo, e na chamada barbárie dos primitivos reencontra a juventude, um tempo perdido. (Argan, 1993: 131).

O FEMININO

Breton, em sua pesquisa histórica, destacou vários outros artistas e movimentos, como os da arte medieval, alguns renascentistas como Piero di Cosimo, Leonardo da Vinci, Giotto, Uccello, Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer e Grünewald. Do século XVIII, destaque para Johann Füssli, Francisco Goya e William Blake. Do século XIX, Gustavo Moreau, Henri Rousseau, Odilon Redon, Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Edvard Munch, os pré-rafaelistas. Entre os contemporâneos, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Giorgio De Chirico, Paul Klee, Marcel Duchamp, etc..

Dentre esses, Breton selecionou uma série de artistas mulheres, cada uma produzindo uma obra peculiar ao movimento. Entre elas, Dora Maar, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Alice Paalen e Maria Martins.



Em 1937 os surrealistas abriram a própria galeria, localizada na Rue de Seine, em Paris. Aparentemente, uma galeria tradicional, de linhas retas, duas colunas finas na frente. Porém, trazia à porta de vidro silhuetas de uma figura masculina e outra feminina, ambas desenhadas por Marcel Duchamp, criando um contraponto surreal com a linha reta da arquitetura. Acima da porta, o nome da galeria: “Gradiva”, citação a uma história do escritor germânico Wilhelm Jensen, publicada em 1903 com o título *Gradiva, uma Fantasia Pompeiana*.

A narrativa da história despertou o interesse de Freud para ilustrar sua “teia do delírio”. É a história do arqueólogo que se apaixona por um relevo clássico que vê pela primeira vez num museu de antiguidade, em Roma. Ele consegue uma cópia em gesso, dá a ela o nome de Gradiva, cujo significado é “a jovem que avança”. O arqueólogo, seduzido pelo andar da figura, acredita que ela seria encontrada em Pompéia. Em seu delírio, ao encontrar uma antiga amada da infância, Zoe, o arqueólogo acredita ter encontrado Gradiva. Para Freud, a escavação arqueológica é uma ótima analogia com o trabalho do psicanalista, que escava a memória do paciente no processo de análise. O interesse dos surrealistas por esta história e pela análise de Freud está na questão dos desejos reprimidos, do sonho, do mecanismo do inconsciente, da duplicidade.

A escolha por dar à galeria o nome de “Gradiva” teve no entanto outro desdobramento. Sob cada letra do nome foram colocados os nomes de algumas artistas surrealistas, como se a duplicidade da personagem Gradiva na história remetesse a uma artista em particular. Assim, os prenomes com a letra inicial de cada nome: Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Inès e Violette formavam o nome *Gradiva*. Os nomes eram precedidos pela palavra *comme*, referindo-se a Dora Maar, Alice Paalen, Gisèle Prassinos...

Uma galeria com nome feminino e citando uma série de mulheres artistas... Os surrealistas sempre tiveram a mulher como musa do movimento. E se a mulher sempre



tinha sido vista como a “louca”, a “outra”, a “histérica”, para os surrealistas elas eram isso e muito mais. A mulher estava mais próxima do inconsciente, do sonho, do delírio, do que os homens. Portanto, a galeria surrealista era uma “mulher”, revelando sua própria histeria e loucura em arte¹⁹.

O filósofo alemão Walter Benjamin escreveu um ensaio em 1929 chamado *Surrealismo: o Último Instante da Inteligência Européia*. Nele, Benjamin discute o interesse dos surrealistas por objetos esquecidos, obsoletos, perdidos na memória; objetos que começavam a se extinguir na vida moderna. Na análise de Benjamin, dentro deste mundo de coisas perdidas e abandonadas está o mais sonhado dos objetos: a própria cidade de Paris.

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino. *Nadja* é uma representante dessas massas... (Benjamin, 1993: 26).

Nadja é uma personagem de Breton, cujo livro com o mesmo nome havia sido lançado um ano antes do ensaio de Benjamin. O nome *Nadja* é a primeira parte da palavra russa “esperança”. Para Breton, é também a promessa de amor. Toda a história foi escrita,

¹⁹ Esta imagem da mulher idealizada e reverenciada por Breton foi muito criticada por alguns intelectuais franceses como Albert Camus, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Eles consideravam a visão de Breton sobre a mulher, sobre o amor, como demasiado romântica e conservadora, assim como suas concepções morais. Sartre reprovava também a oposição dos surrealistas ao homossexualismo e saiu em defesa de Jean Genet, que havia sido atacado por Breton como “decadente e reacionário”.



não dentro de uma lógica, mas seguindo uma estrutura da fantasia de Breton. *Nadja* é a mulher personificada, ela é a síntese do pensamento surrealista. O livro não tem final feliz, *Nadja* vai para o hospício, pois, como toda mulher, ela também está ligada à loucura, à histeria, portanto, ao primitivo.

O livro de Breton encantou Walter Benjamin. O próprio Breton é colocado como personagem, perambulando por Paris em busca de algo perdido, talvez um amor²⁰. Breton é colocado na história como um *flâneur*, um andarilho, um vagabundo das cidades grandes em busca das coisas perdidas, um feticlista de mercadorias.

Benjamim, ao analisar o papel do *flâneur* referiu-se à definição que o poeta francês Charles Baudelaire desenvolveu na metade do século XIX. Baudelaire imortalizou a atividade de andarilho em um dos poemas do livro *As Flores do Mal*. O poema *A uma Passante*²¹ tornou-se referência para Benjamim²² e para Breton na construção do encontro com *Nadja*. No poema, um *flâneur* anda pelas ruas de Paris, por um instante é seduzido pela beleza de uma dama, mas, logo em seguida, ela desaparece na multidão. Não há encontro, apenas o olhar e a despedida, tudo fugaz naquilo que poderia ser um amor.

Existe uma grande inspiração na poesia de Baudelaire por Breton. O desejo de Breton por *Nadja* está vinculado ao olhar, à observação, assim como o olhar fugaz do *flâneur* diante da dama de preto. O desejo na poesia assim como na história de *Nadja*, é fugidio e distraído. A cidade os absorve. Ambos se perdem nas ruas, na multidão, deste

²⁰ “Também a Paris dos surrealistas é um ‘pequeno mundo’. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia, inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve”. (Benjamim, 1993: 27).

²¹ “A rua em torno era um frenético alarido./ Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa/ Uma mulher passou, com sua mão suntuosa/ Erguendo e sacudindo a barra do vestido./ Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina./ Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia/ no olhar, céu lívido onde aflora a ventania,/ A doçura que envolve e o prazer que assassina./ Que luz... e noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez./ Não mais hei de te ver senão na eternidade?/ Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!// Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (Baudelaire, 1985: 345).

²² Essa poesia foi citada por Walter Benjamin no livro *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*, no capítulo em que discute e conceitua o papel do *flâneur*.



modo *Nadja*²³ perde-se de si mesma. Baudelaire considera a cidade um lugar erótico, mas a multidão é seu abismo.

Longe de evitar o erótico na multidão, a aparição que o fascina é trazida até ele por essa mesma multidão. O deleite do indivíduo urbano não é tanto o amor à primeira vista, mas o amor ao último olhar. O nunca marca o ponto alto do encontro. (Benjamin, 1991: 42).

BRETON, MARIA E DUCHAMP

Breton, na atitude do andarilho, do *flâneur*, vagou por outras ruas, de outras cidades, em busca de artistas e histórias perdidas e abandonadas pela “civilização”. Na busca por valores diferentes, Breton viu nas culturas e sociedades uma reposta, suas viagens em terras estrangeiras tinham como proposta encontrar outros olhares sobre o mundo. Procurava um artista não convencional, uma arte livre dos valores ocidentais. Viajou até o México²⁴, até a Martinica²⁵ e seguiu para os Estados Unidos, em 1941, fugindo da guerra.

²³ O *flâneur* baudelaireano era um tipo masculino, uma mulher burguesa não poderia vagar pelas ruas de Paris por causa de sua classe e sexo. Mas Breton em seu livro sugere uma possível relação de *Nadja* com o ato de “flanar”. Na década de 1920, a mulher já possuía certa mobilidade, um tipo de mulher *garçonne*, que se tornaria moda na época. Talvez *Nadja* seja uma dessas mulheres, e Maria também.

²⁴ Pela determinação de Breton de não perder a fé revolucionária, em 1938 seguiu viagem até o México, em busca de Trotsky (a viagem foi custeada pelo Ministério do Exterior da França, para uma série de conferências). Trotsky apoiou as idéias de Breton sobre um artista absolutamente livre para desenvolver seu pensamento. Os dois fundaram a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI). Além desse encontro com Trotsky, Breton estabeleceu uma amizade com o artista Diego Rivera e sua esposa Frida Kahlo. Em 1939, Breton publicou na revista *Minotaure* um longo estudo sobre o México, a luta revolucionária e a obra de Rivera. Sobre Frida Kahlo, Breton desenvolveu um artigo, publicado em seu livro *Surrealism and Painting* de 1945. Em seu retorno à França, em 1939, incluiu o trabalho de Kahlo numa exposição que organizou na Galeria Pierre Colle, intitulada *Mexique*.

²⁵ Breton partiu para a Martinica com sua mulher e filha. Nessa viagem conheceu Lévi-Strauss e conversaram durante toda a viagem, principalmente sobre a guerra. Na Martinica, ficou encerrado num campo de prisioneiros, saindo apenas após pagamento de elevada e ilegal fiança.



Em sua estada em Nova York, Breton aproveitou para se encontrar com diversos artistas, principalmente com o amigo Marcel Duchamp, na tentativa de retomar o movimento surrealista²⁶. Com Duchamp e outros artistas exilados realizou, em 1942, uma exposição surrealista e fundou outra revista: *Tripé V* ou *VVV*, que significava vitória sobre o nazi-facismo, vitória sobre tudo que pretende perpetuar a exploração do homem pelo homem, vitória sobre tudo que se opõe à emancipação do espírito.

O encontro de Breton com Duchamp nos Estados Unidos possibilitou que os dois amigos desenvolvessem, numa retomada, uma série de exposições e atividades surrealistas. Duchamp, particularmente, não pertencia ao grupo, mas foi um dos grandes simpatizantes do movimento, com imensa participação e contribuição.

Breton e Duchamp de alguma maneira vinham do movimento Dadá. Duchamp no início da carreira artística tinha desenvolvido uma série de pinturas vinculadas à estética cubista, mas ele havia se decepcionado com as idéias racionalistas, principalmente com o radicalismo de seus seguidores. Um dos fatores da ida de Duchamp para o Dadá pode ter sido a recusa de uma pintura sua pelo grupo cubista de Paris.

Em 1912, Duchamp mandou para o Salão dos Independentes a pintura *Nu Descendo Uma Escada*, que chocou os integrantes do salão. Seus irmãos, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon receberam a tarefa de lhe dar a notícia sobre a recusa da obra. O motivo da retirada da pintura estava na ironia do título e no possível trânsito que ela possibilitava entre o Cubismo e o Futurismo. O grupo do qual Duchamp e os irmãos participavam estava esperançoso com a exposição, ela deveria apresentar à sociedade parisiense uma mostra real do que era o Cubismo. O quadro de Marcel Duchamp foi interpretado como uma piada sobre a estética cubista.

²⁶ Além da idéia de retomar o movimento surrealista na América, Breton manteve uma atividade de radialista, transmitindo mensagens na luta antieixo para a Europa, através da rádio *Voz da América*.



Bom, de modo geral, o que estavam querendo era que eu mudasse qualquer coisa no quadro para que ele pudesse ser exposto, porque não desejavam rejeitá-lo completamente (...). Por isso, nada falei. Disse tudo bem, e tomei um táxi para a exposição, onde peguei o meu quadro e fui embora com ele. (Tomkins, 2005: 97).

Este acontecimento afastou Duchamp dos cubistas, aproximando-o do grupo Dada. A respeito do Cubismo, Duchamp dizia: “Ora, essa palavra *cubismo* nada significa – podia também, pelo sentido que contém, ser chamada de polícarpista. Uma observação irônica de Matisse deu nascimento ao termo cubismo. Agora, temos um mundo de cubistazinhos, macacos que seguem os movimentos de um líder sem compreender seu significado. A palavra preferida deles é disciplina. Significa tudo e nada para eles”.

Talvez por este posicionamento diante do cubismo e das regras pré-estabelecidas, Duchamp tenha preferido se envolver com o movimento dadaísta e, posteriormente, com os surrealistas. Com o Dadá, Duchamp ficou famoso como o artista que renunciou à pintura de orientação cubista em favor dos *ready-made*, os objetos fabricados e retirados do cotidiano.

A palavra Dadá simboliza a relação mais primitiva com a realidade do meio ambiente; com o Dadaísmo, uma nova realidade surge em si própria. A vida aparece como uma confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos espirituais, que é trazida inalterada para a arte dadaísta, com todos os gritos e febres sensacionais de sua afoita psique cotidiana e com toda a sua brutal realidade. (Richter, 1993: 106).

Com o surgimento do movimento surrealista em 1924, ocorreram algumas conexões entre os dois grupos. Muitos artistas do Dadá participaram e ingressaram no



Surrealismo. Duchamp de certa forma nunca foi surrealista, mas um simpatizante que contribuiu muito para o movimento, com obras, com organizações, com curadorias etc..

Eu (Duchamp), ia à casa de Breton. Nós nos reuníamos. Fazíamos pequenos jogos surrealistas. Havia uma certa atividade, mas a língua nos atrapalhava muito. Não era possível fazer grande coisa, e o que se podia fazer em francês não servia, de certo modo, para nada. (Cabane, 2002: 141).

Duchamp e Breton compartilhavam de muitas afinidades no campo artístico, e o encontro dos dois em Nova York possibilitou revigorar o movimento surrealista. Os americanos tinham enorme interesse na figura de Breton, que exerceu forte influência entre eles. A vanguarda americana nasceu praticamente durante a Segunda Guerra Mundial.

A influência de Breton é aceita por todos. É claro que dizem que fizeram coisas extraordinárias, eles mesmos (os americanos), mas sempre reconhecendo a fonte, que é Breton, Masson, Max Ernst, Dali, com que eles se misturaram bastante, e Matta também. (Cabanne, 2002: 142).

Além dos americanos, outra estrangeira, a brasileira Maria Martins, sofreria nessa época a forte influência de Breton. Não se sabe ao certo quando Breton conheceu Maria, mas provavelmente foi entre o final de 1942 e meados de 1943.

Ao conhecer Maria Martins, Breton inseriu no movimento mais uma mulher, mais uma musa, mais uma “quimera”. De imediato, Breton convidou-a para participar do movimento, da mesma maneira como havia convidado Frida Kahlo. Mas Frida, como Duchamp, preferiu ser apenas simpatizante do movimento, mantendo certo distanciamento do grupo. Maria, por sua vez, não apenas aceitou como contribuiu para a internacionalização do movimento e para a esperança do grupo de manter vivos e acesos os



ideais do Surrealismo. Breton, ao contemplar a produção plástica de Maria, percebeu que suas obras eram de uma força renovadora, sínteses das propostas estéticas do movimento.

Breton, em 1928, escreveu o livro *Surrealism and Painting*, em que analisou obras e artistas que participavam do movimento. Após o lançamento, Breton foi anexando novas entradas de artistas que ao longo da existência do movimento foram sendo incorporados pelo grupo. Assim, Maria Martins foi incorporada pelos surrealistas em um texto de 1947, com o título *Maria*²⁷, Breton colocou a artista brasileira ao lado de artistas como Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Victor Brauner, Frida Kahlo, André Masson, Wifredo Lam, Francis Picabia, Rufino Tamayo, Joan Miró, René Magritte, Vassily Kandinsky, entre outros.

Breton abordou Maria como expoente e exemplo de uma arte que alimentou o mundo de novas esperanças diante da civilização. O texto constitui um esclarecimento e confirmação do movimento surrealista. Breton parece colocar a idéia inicial de seu manifesto sobre o humano como animal enjaulado, atrás das grades do racionalismo. E a obra de Maria, vindo das terras quentes, tornou-se exemplo e resposta contra esta grade.

O espírito, durante esses últimos anos, não parou de soprar das terras quentes. Um outro vento, cada vez mais gelado, tenta em vão sondar, raivoso, o fundo das lareiras da Europa, à procura de alguma brasa que lhe devolva no inverno sua cabeleira ardente, e não descobre nada a não ser grades de ferro fundido nuas ou sobre as quais se consomem sem calor magras cepas desesperadamente atadas. São sistemas humanos ainda em uso, chegados – incluídos aqueles que tem mais adeptos – a um total endurecimento. É humano que a maior parte daqueles que, em outros dias, acreditaram poder ligar a vida ao destino de um desses sistemas, de uma vez para todas escolhido como regra do seu

²⁷ O texto escrito por Breton fez parte também da apresentação da exposição de Maria na Julien Lévy Gallery, em Nova York, em 1947.



comportamento, oponham a maior resistência a se desligar, renovando o ato deplorável que consiste em se jogar sobre o corpo para não querer mais deixá-lo, enquanto o coração não bate mais. Com isto não estou pensando só em sistemas políticos – diversos – que desde já têm feito suas provas negativas, mas também em sistemas que regem há séculos o psíquico, tomando por pontos de apoio a “razão” (a cada instante ameaçada) e o “senso moral” (sobre seu aspecto proteiforme e facilmente contraditório cada vez menos definido).

Durante esta crise que atinge até os conceitos fundamentais da civilização de hoje, é flagrante e altamente significativo que o espírito sopra das terras quentes. Em Paris, de onde escrevo e onde os rigores dos tempos, que tem abafado muitas outras coisas, não tiraram, no plano artístico, o apetite de descobrir, pude observar que um frêmito excepcional acolhia há pouco tempo a mensagem de poetas e artistas que estão ligados como por um fio, de perto ou de longe, ao cinto equatorial do globo. Uma tal mensagem, seu conteúdo mais específico, deve responder a uma necessidade imperiosa, embora mal conhecida. Não é difícil perceber o que a distingue de todas as outras, é o contato com a terra que ela estabelece totalmente para o homem (contato hoje perdido, ao menos para todas as grandes aglomerações humanas), é a sua constante preocupação de colocar o psicológico sobre o cosmológico, opondo-se à tendência contrária geralmente predominante que leva a humanidade a uma via de sofismas cada vez mais perigosa. O pensamento analógico, oficialmente abandonado desde o Renascimento, procura retomar seus direitos. É normal que o impulso nesse sentido lhe venha dos lugares onde a natureza está em plena exuberância.



Neste astro que sobe, se inscreve entre todos o nome de Maria. (Breton, 2002: 318).

É muito provável que o encontro de Maria com Breton tenha ocorrido durante suas duas primeiras individuais na Valentine Gallery. Este encontro pode ter ocorrido por meio do professor e amigo de Maria, Lipchitz, ou mesmo por intermédio de qualquer outro artista residente na cidade, pois, em 1942, Maria já estava inserida em alguns grupos de artistas exilados, principalmente aquele que freqüentava a galeria de Peggy Guggenheim.

A primeira exposição de Maria em Nova York mostrou praticamente as mesmas obras expostas em Washington e não teve grande repercussão. Os jornais apenas comentaram a venda de duas obras, a escultura de *São Francisco* (em tamanho natural), entalhado em jacarandá, adquirida por Nelson Rockefeller para o Metropolitan Museum of Art de Nova York, e *Iara* (figura 25, p. 180), versão do mesmo tema exposto em Washington, mas agora em bronze, adquirido pelo Philadelphia Museum of Art para ser exposto no jardim interno.

AMAZÔNIA

No ano seguinte, Maria expôs novamente na Valentine Gallery²⁸, desta vez apenas com obras exclusivas, todas em bronze. Mas agora, com a presença de André Breton. Na verdade, Maria estava dividindo o espaço da galeria com o então amigo, o

²⁸ Após o encerramento de sua primeira exposição na Valentine Gallery, Maria Martins, voltou ao Brasil, onde fez uma escala em Belém. Talvez tenha sido o contato com o Norte do país que fez que Maria desenvolvesse toda sua nova produção plástica em torno da Amazônia, apresentada na segunda exposição, em 22 de março de 1943.



artista holandês Piet Mondrian²⁹. A exposição *Maria: New Sculptures & Mondrian: New Painting* talvez tenha sido uma mostra ao mundo da possibilidade da diversidade e união das artes e também da neutralidade presente nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

Nova York de certo modo possibilitou o encontro de dois artistas de diferentes países, de diferentes linguagens plásticas e de diferentes propostas estéticas, revelando para seus habitantes a possível afinidade entre o racional e o primitivo.

Maria Martins estava expondo nove esculturas, todas reunidas como parte de um projeto. Ela estava simultaneamente lançando um livro sobre lendas de seu país, cujo título era *Amazônia*³⁰. O livro, na realidade, transformou-se no próprio catálogo da exposição, pois as esculturas tornaram-se respostas plásticas para as histórias narradas.

O diretor Jorge Zarur do Diretório do Conselho Nacional de Geografia introduz o livro *Amazônia* com o texto intitulado *A Lenda da Origem*. Nele descreve geograficamente a região da Bacia Amazônica e inicia citando aquele que foi testemunha do nascimento de Maria: “ ‘Uma terra sem história’ disse Euclides da Cunha sobre o mundo em formação, na Planície Amazônica”.

Todas as esculturas traziam forte carga expressionista, percorrendo ora o Primitivo ora o Barroco. A técnica da cera perdida empregada possibilitou que Maria lidasse com a matéria como se fosse a própria lama retirada do rio Amazonas. Uma referência direta à própria natureza, como descreve Zarur:

²⁹ Na realidade, Maria teve um relacionamento amoroso com Piet Mondrian. Carlos e Maria Martins tinham um casamento “aberto” e sua amiga Elba, esposa do diplomata José Sette Câmara, afirma que eles tiveram vários relacionamentos, mas confirma apenas alguns de Maria, com Hélène Rochas, com Marcel Duchamp, com Piet Mondrian e com Averell Harrimann (embaixador dos EUA na União Soviética, durante a guerra).

³⁰ As histórias narradas por Maria eram lendas que haviam sido contadas oralmente por diversas gerações. O livro *Amazônia* se tornaria assim um dos primeiros registros escritos dessas lendas. O folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo registrou algumas dessas histórias da oralidade brasileira no livro *Lendas Brasileiras*, lançado em 1945, ele narra muitas das histórias contadas por Maria, só que dois anos depois.



O rio Amazonas é lamacento e veloz; é o criador e o destruidor de tributários e ilhas esperançosas. O grande platô é pontilhado com vários lagos que se expandem quando o rio transborda. (...) O Amazonas sofre os fenômenos de desmoronamento de terras causados pela erosão; durante cheias, grandes deslizamentos ocorrem e rios solapam seus bancos saturados levando a floresta marginal consigo. A lama e materiais removidos dos bancos, transportados pelo Amazonas, são posteriormente carregados pelas correntes marítimas em parte para terras longínquas e em parte para as profundezas oceânicas.

As esculturas de Maria parece que foram moldadas da mesma maneira que a enchente molda as margens do rio, formando ilhas e lagos. O texto de Maria para a escultura e a lenda *Amazônia* revela exatamente este processo, o encontro da terra com as águas do rio:

Todo ano, para que a floresta prospere com toda sua força e beleza luxuriante, o Rio tem que se unir à Terra. Este casamento é realizado através do encontro de uma mulher e uma serpente.

A serpente deixa as profundezas do rio e prossegue à procura da mulher sonhada.

Noite e dia, ondulando pela floresta, quebrando os fortes cipós das trepadeiras, enroscada em suas voltas tortuosas, expulsando os animais, enlouquecendo os pássaros, ela desliza através da floresta, até que encontra a mulher escolhida.

Ela é sempre a mais linda entre as morenas dessas florestas, douradas como o crepúsculo. O Cobra Norato fará dela a Rainha do Amazonas.



Ela se enfeita com suas melhores vestes, adorna-se com suas mais raras jóias, e rende-se para o sacrifício, selvagem com amor e medo.

Agora a floresta viverá outro ano, mais forte, mais misteriosa, mais brilhante e mais sombria, guardando em seu peito virgem as riquezas secretas cobiçadas pelos homens.

Foi diante deste texto e de obras executadas com o barro do Amazonas que Breton, eufórico na exposição, se dirigiu aos artistas e amigos Rufino Tamayo³¹ e Amédée Ozenfant, dizendo que as obras de Maria representavam o próprio rio Amazonas. Ele elogiou as esculturas afirmando que elas não deviam em nada às esculturas do passado e do presente.

Assim, a escultura de Maria tem começado a carregar em seus ombros toda uma lenda e, desnudada como a própria água pelas lianas do seu país, não era nada menos que o Amazonas que cantava nas suas obras que tive a felicidade de tanto admirar, em Nova York, em 1943. Cantava com todas suas vozes imemoriais a paixão do homem, do nascimento até a morte, tal como souberam condensá-la em símbolos mais envolventes que todos os outros as tribos indígenas que se sucederam ao longo dessas margens traiçoeiras. As angústias, as tentações, as febres, mas também o nascer do sol, as aventuras, as puras delícias, eis o que nos seus bronzes *Iaci*, *Boiúna*, *Iemanjá*, Maria como ninguém soube captar na fonte primitiva, de onde ela emana, asas e flores, sem nada dever à escultura do passado e do presente – demasiado

³¹ O artista mexicano Rufino Tamayo era amigo de Maria desde os tempos de Washington. E pouco tempo antes de Maria morrer, Tamayo, num jantar, havia dito para a embaixatriz Elba Sette Câmara (amiga de Maria), que Maria era uma “grande mulher! Ela matava minha fome”. Todos os artistas que se tornaram amigos ou que conheceram Maria eram unânimes em dizer que Maria era uma grande mulher e sempre que necessário ajudava os artistas, apresentando-os a galerias e a outros artistas, apoiando-os economicamente ou com estadia, principalmente os jovens artistas brasileiros, como Heitor Coutinho, Djanira, Wesley Duke Lee, Mario Cravo, etc.



segura do ritmo original que faz cada vez mais falta àquela escultura e pródiga do que lhe deu a Amazônia: o luxo imediato da vida. (Breton, 2002: 320).

As representações dos mitos da Amazônia, com suas angústias e aflições, revelavam a região de um país e de um inconsciente até então não muito conhecido. Eram obras de um olhar feminino, mas que traziam na matéria uma brutalidade sem precedentes da história da arte. Maria, com sua escultura, possibilitou outro modo de ver a Amazônia, outro olhar para o primitivo e outra maneira de construí-lo.

MARIA, O ÚLTIMO SOPRO SURREAL

Em 1946, Breton retornou a Paris e no ano seguinte, organizou uma exposição internacional do Surrealismo na Galeria Maeght. O catálogo e a cenografia da exposição ficou a cargo de Duchamp, que elaborou e coordenou a exposição na própria cidade de Nova York.

Duchamp criou para a exposição surrealista alguns ambientes, como a “Sala das Superstições”, uma sala oval com obras de Joan Miró, Robert Matta³², David Hare, Enrico Donati, Yves Tanguy, etc., a “Sala da Chuva”, revestida com grama artificial e uma garoa que caía ininterruptamente, molhando as obras que estavam nela. Foi nessa sala que as esculturas de Maria Martins foram expostas, sendo que uma das esculturas recebeu como base uma mesa de bilhar. A terceira e última sala foi o “Labirinto das Iniciações”, que

³² O pintor chileno Robert Matta foi aluno, durante três anos, de Le Corbusier, um dos fundadores junto com Ozenfant do movimento Purismo. Matta aderiu ao movimento surrealista em 1936, no momento em que viu em uma revista o quadro de Duchamp *A Passagem de Virgem a Noiva*. Matta considerou que Duchamp, com aquela obra, é que tinha a “chave” para seu futuro, não Le Corbusier, aderindo ao movimento surrealista nos Estados Unidos.



continha doze “altares”, cada um dedicado a um ser, ou a uma categoria de seres, ou para um objeto suscetível de ter vida mítica.



Figura 5 - Cartaz da exposição de Maria na galeria René Drouin, Paris, 1948.

A exposição foi o último grito do Surrealismo. Breton continuou até o fim da vida tentando revitalizar o movimento. Organizou algumas exposições, sem grandes repercussões. Na verdade, outros movimentos que de alguma maneira haviam bebido da fonte surrealista, como o expressionismo abstrato, atingiram notoriedade, abafando naturalmente o próprio movimento que o originou.

Em novembro de 1948, Maria expôs em Paris. Foi sua primeira individual na cidade. A galeria René Drouin organizou a exposição com o título *Les Magiques de Maria*. Lançou um cartaz para divulgação da exposição e um livro sobre sua obra, o primeiro exclusivamente dedicado a ela. No livro, novamente o texto de Breton escrito um ano antes para a Julien Levy Gallery e um texto de Michel Tapié³³ no qual explica o porquê da palavra “magia” e, como Ozenfant e Breton, esclarece o porquê da valorização de obras mágicas:

Alguns, e bem intencionados, acharão que é arriscado, escabroso, desajeitado apresentar “esculturas mágicas” (e de fato, quando se trata de obras de arte tem-se geralmente mais cuidado). Ao contrário, me parece urgente estabelecer o contato com a obra de Maria, em primeiro lugar, antes de mais nada, tais como elas são. Tanto pior para os “entendidos” que, nos antípodas do conhecimento, passam sempre ao largo da aventura. Como se toda obra, a qual recusa-se um sentido mágico, pudesse se justificar por outra coisa que más razões.

Aliás aqui, tanto pior para a razão, cara a nossos países temperados, a nossos climas neutros tão favoráveis aos triunfos da justa medida, do equilíbrio, da demonstração, da estética. No nosso país a magia esconde-se, ou tenta-se escondê-la,

³³ O artista francês Michel Tapié tinha freqüentado em Paris as academias de Léger e Ozenfant, desenvolvendo toda uma estética purista. Mas foi um artista que transitou em diversas correntes, sem preconceitos e radicalismo. Desse modo, escreveu o texto para o livro de Maria Martins e foi responsável em expor pela primeira vez na França Jackson Pollock e Appel, do grupo Cobra.



enterrá-la, pinta-se a natureza imitando Poussin e se faz um cubismo de geômetro primário, tem-se ridículas preocupações com arquitetura, o ritmo, e por favor acreditam que não se brinca com estas noções de novo atreladas às padiolas de uma metafísica de auxiliar de contador.

Maria estava expondo na cidade onde o movimento purista havia nascido e onde diversos outros movimentos racionalistas receberam apoio. É verdade que o movimento surrealista também havia nascido ali, mas parece que a força de uma estética formal era mais compreendida e aceita do que suas obras mágicas.

Acredito que tanto o texto de Breton quanto o de Tapié nos catálogos de exposição foram uma maneira de mostrar para diversas sociedades que se julgavam civilizadas, que era possível entender e compreender a beleza existente nas obras de Maria. E se num primeiro contato pareciam desordenadas, bárbaras, primitivas, ao compreendê-las, elas se tornavam realmente obras mágicas, um mistério revelado. Não se trata de obras vinculadas à estrutura figurativa ou abstrata, surrealista ou construtivista, mas de obras que desvendam os nossos mistérios, as nossas paixões. Ozenfant, no catálogo de uma exposição de Maria Martins, finalizou seu texto com a seguinte questão: “Seria proibido a uma obra de arte fazer sentir e pensar profundamente?”.

Amédée Ozenfant também esteve exilado nos Estados Unidos. Apesar de toda a divergência existente na Europa entre racionalistas e surrealistas, os artistas dos diversos grupos nascidos após a Primeira Guerra Mundial de certa forma estavam unidos na América. Não foi apenas uma união durante a fraqueza humana da guerra. O tempo e as discussões mostraram que ambos os grupos tinham suas verdades e razões.

A presença de Ozenfant na exposição de Maria também não foi apenas uma presença de boa vizinhança. Ele também se tornou amigo de Maria e foi admirador de suas



obras, antes de Breton. Desta amizade, Maria recebeu o texto de apresentação para o catálogo de sua exposição no Brasil no Museu de Arte Moderna de São Paulo³⁴, em 1950.

O RETORNO

A vinda de Maria para o Brasil não foi diferente. Seu retorno na década de 1950 revelou um ambiente semelhante ao do entre-guerras na Europa. Sua obra mostrava um Brasil cujos cidadãos e a intelectualidade não queriam ver. De certo modo, o andamento de uma “arte brasileira” já havia tido seu espaço. Agora, nos anos 1950, outros caminhos da arte, como o Construtivismo, ganhavam (tardamente) espaço no Brasil.

O catálogo da exposição de Maria no Museu de Arte Moderna contava com o texto de Breton de 1947 como introdução e, logo após, o de Ozenfant, que foi uma mostra para que os brasileiros que não conheciam a arte de Maria pudessem entender e compreender o que estariam vendo. No caso, um surrealista e um purista, dois artistas em oposição, comentando e admirando a obra da mesma artista. O texto de Ozenfant foi o de um amigo e o de um artista aberto para outras linguagens, mesmo aquelas que se encontravam na contramão de seus ideais. Para ele, outro momento único dentro da história da arte:

Acredito ter sido o primeiro a chamar atenção com meu entusiasmo, quando na primeira exposição de Maria em 1942, pronunciei a palavra gênio. Vejam só, tive a sorte de presenciar o nascimento das grandes escolas de arte moderna: ouvi os fauvistas rugir com Matisse; vi o Cubismo revolucionar o palco das artes

³⁴ A mesma exposição (reduzida) seguiu para o Rio de Janeiro, na Associação Brasileira de Imprensa.



com Braque e Picasso; vi o excitante e paradoxal movimento Dadá se afirmar com Marcel Duchamp, Max Ernest e Picabia e vi nascer o Surrealismo com André Breton. Foram movimentos e exposições de choques poderosos, mas coletivos. Aliás, acredito que nunca tinha recebido, em nenhuma exposição individual, um choque comparável àquele que senti na primeira exposição de Maria. Desde então ela nunca me decepcionou, ela justifica minha admiração.

Ozenfant constatou uma mudança em Maria. Se na primeira exposição o vínculo da madeira e do entalhe a prendia à temática cristã, desenvolvida, talvez inconscientemente, no universo primitivo de Gauguin e com tendências expressionistas do escultor Oscar Jaspers, no decorrer dos anos, suas esculturas deixaram de ser entalhadas e passaram a ser moldadas. Com a técnica da cera perdida, Maria moldou imagens das lendas das tribos indígenas brasileiras, que tomaram o lugar do temas cristãos.

Os contatos com Jacques Lipchitz e com André Breton foram marcantes para esta mudança. Mas pode ter sido outro encontro que fez com que Maria mudasse novamente sua escultura. Maria havia conhecido Marcel Duchamp e com ele teve um relacionamento extraconjugal de quase uma década. Sua produção foi novamente alterada, as esculturas ganharam uma atmosfera mais “limpa”, mais feminina, mas, por outro lado, mais interiorizada, mais conflitante, numa dicotomia universal. Sobre isso, Ozenfant escreveu:

Sua atual exposição (de 1950) me parece menos tropical. Ela canta menos o drama natural exterior que o drama interior do homem e talvez essencialmente da mulher. É talvez essencialmente a liberdade que ela canta: a inacessível e total



liberdade... Maria, um dos espíritos mais livres e apaixonados pela liberdade que eu conheço, compreende como ninguém que a liberdade só existe na condição de conhecer seus limites, ela sabe que a liberdade é infinitamente condicional e sempre ameaçada pelas forças que nos dominam e também ameaçada pela nossa sede de liberdade total que leva à anarquia, que leva à desordem, que mina e arruína a liberdade.

Ozenfant comenta sobre a obra de Maria *O Caminho, a Sombra, Longos Demais, Estreitos Demais*, realizada por volta de 1946 (figura 2, p. 34), no momento em que Maria e Duchamp estavam no auge do relacionamento. Seu olhar é muito pertinente sobre ela, principalmente em relação à liberdade como tema. Ele devia saber do relacionamento dos dois, afinal o romance era conhecido dentro do círculo de amizade de ambos. O texto, escrito em 1950, foi relatado quase como a revelação do rompimento de Maria e de Duchamp. O retorno de Maria ao Brasil tornou-se o fato que marcaria o fim do romance. Ozenfant revela, de certa maneira, a busca de Maria pela liberdade, a dualidade, os dois amores, o conflito em choque com a necessidade de liberdade que Maria sempre almejou.

Uma figura dourada progride serena: vejo nela a liberdade ideal, a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações, a liberdade no papel, a liberdade toda nua que vai em frente, a liberdade do ser nu na água sem fim e sem fundo ou no céu sem limites, a liberdade abstrata, a liberdade 100%, a liberdade teórica... Mas por trás da calma figura, rastejam bolas sombrias e ameaçantes, formas larvadas das pesadas serpentes: obrigações e fatalidades que ameaçam a bela liberdade toda nua tão bem polida e tão bem dourada.



Durante todo o período do relacionamento com Duchamp, as esculturas de Maria retratam a figura feminina em busca de liberdade, numa disputa com o outro pelo espaço, pela identidade. Esta ação se encontra em diversas obras, mas principalmente em *Impossível*, em *Busca da Luz*, *However*, *O Oitavo Vêu*, *A Mulher Perdeu sua Sombra*.³⁵ Essas obras faziam parte da exposição juntamente a outras como *Iemanjá* e *Macumba*, expostas em Washington e Nova York, que marcaram a carreira de Maria. No total, foram trinta e seis esculturas, datando de 1934 até 1950.

Além dos textos de Breton e de Ozenfant, o catálogo trazia também outros de Henry McBride, Tapiés, Christian Zervos e Santa Rosa. Zervos³⁶ também revela sua simpatia e admiração por Maria, esclarecendo que as paixões presentes nas obras não comprometiam em nada sua estrutura plástica:

Por isso ela tem um cuidado especial para impedir que a impetuosidade lírica torne suas obras espécies de construções sem chão nem teto. Mesmo nas suas poesias onde agita-se com violência a tempestade interior e exalam-se suas emoções, os gritos dilacerantes da paixão instintivamente obedecem ao processo poético.

É legítimo notar que nas obras realizadas por Maria desde a sua última exposição conosco, virtualidade plásticas não param de surgir para acertar os rápidos movimentos da alma, determinar a expressão do sonho, assegurar as ligações das formas.

³⁵ Na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, a sala dedicada a Maria Martins teve a curadoria de Kátia Canton. No catálogo da exposição, o título do texto de Canton, *Maria Martins: a Mulher Perdeu Sua Sombra*, foi retirado de uma das obras de Maria, no caso, um desdobramento da obra *O Caminho, a Sombra, Longo Demais, Estreito Demais*. “Ela se liberou tanto que até perdeu sua sombra... É o grande perigo da libertação, tornar-se novamente escravo da liberdade”. São as palavras de Maria diante da escultura.

³⁶ Christian Zervos foi responsável por grandes publicações de arte moderna na Europa, desde 1924 publicou para o grande público obras de Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Léger. Escreveu monografias sobre a obra de Dufy, Rousseau, Kandinsky, Klee e estudos sobre Léger, Villon, Brauner, Poliakoff, Brancusi, etc. E é dele o mais importante trabalho publicado sobre Picasso, o *Catalogue Raisonné de Picasso*, geralmente apelidado de Zervos.



Para ela, hoje bem melhor que antigamente, o drama interior e o mundo concreto apresentam-se perceptíveis e plásticos.

Nesta exposição, Maria foi recebida friamente, com diversas críticas negativas. As críticas vinham de acadêmicos, artistas e intelectuais vinculados aos ideais de modernidade, principalmente os que idealizavam a arte moderna com a arte abstrata e construtiva. Ela foi considerada incapaz de realizar uma escultura, não dominando a técnica, e foi vista como ultrapassada e antiplástica.

MARIA NO PAÍS DA COBRA GRANDE

O que os brasileiros não compreenderam, ou não quiseram compreender, é que a obra de Maria vinha de outra trajetória. A aprendizagem com artistas internacionais e o olhar para o selvagem existente em seu país e dentro de si mesma, causaram uma estranheza com a qual não queriam se identificar. A produção de Maria criou uma alteridade num momento onde a geometrização se fazia presente.

A História, de qualquer modo, sempre foi aquela dos vencedores e dos mais “fortes”. O filósofo Walter Benjamin construiu toda uma teoria histórica através do olhar do perdedor, mostrando que a história carrega outras vertentes e verdades. Considero que a ausência de Maria Martins ocorreu a partir de um lapso histórico.

A produção de Maria pode ser vista dentro do contexto da história da arte brasileira com total coerência, como uma continuidade. Uma produção desenvolvida pós-Semana de Arte Moderna, principalmente como desdobramento da produção dos artistas



dos movimentos Pau-Brasil e Antropofagia. Dentro desta relação, considero Maria Martins seguidora de uma “pós-Antropofagia”. Uma seguidora dos passos de Tarsila do Amaral.

No livro *Arte Sacra Colonial*, de organização de Percival Tirapeli, o professor e poeta Omar Khouri fez um comentário no capítulo *Os Modernistas de São Paulo e a (Re)Descoberta do Barroco*: “Uma coisa é inventar um legado, conservá-lo, até classificá-lo, desenvolver estudos exaustivos sobre ele etc. Esse trabalho é importante. Outra, porém, é perceber o que tal legado traz de grandeza e, num ato de ousadia e até mesmo de coragem, emitir opinião, tecer um juízo verdadeiramente crítico. Mesmo o historiador da Arte, especificamente, tem de fazer um trabalho crítico, um esforço de discernimento, saber o que realmente é informação estética nas obras remanescentes de um dado período”. (Tirapeli, 2001: 250).

Maria Martins desenvolveu uma carreira e participou de um movimento no qual a internacionalização se fez presente. Estudou e absorveu lições do Cubismo, assim como do Expressionismo e do Surrealismo. Realizou uma obra calcada em elementos brasileiros, na produção de uma nacionalidade dentro de uma proposta de internacionalização. Tarsila do Amaral também expôs e estudou na Europa, aprendendo e absorvendo o Cubismo³⁷, depois o Futurismo, o Surrealismo. Também projetou uma carreira internacional, participando e debatendo diversos movimentos, em favor de uma nacionalidade.

O que fez a história separar a produção de Tarsila da de Maria foi que Tarsila desenvolveu uma obra vinculada a movimentos brasileiros, enquanto Maria esteve

³⁷ Perguntam a Tarsila: “‘A senhora é cubista?’”, a resposta de Tarsila é a demonstração cabal de sua integração em um movimento de âmbito não apenas francês, mas que abarca toda a cultura ocidental, já com repercussão no processo evolutivo de uma sociedade de consumo: ‘Perfeitamente. Estou ligada a esse movimento que tem produzido seus efeitos nas indústrias, no mobiliário, na moda, nos brinquedos, nos quatro mil expositores do Salon d’Automne e dos independentes’. Ou seja, a arte como matriz, influenciando a forma, nos mais variados campos da atividade humana”. (Amaral, 1975: 114). A influência do Cubismo em sua obra, como disse Haroldo de Campos: extraiu “essa lição não de coisas, mas de relações, que lhe permitiu fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira”. (Amaral, 1975: 260).



vinculada a um movimento, a princípio, europeu. A internacionalização do movimento surreal se deu com a entrada de diversos artistas de outras origens e culturas. De início, Maria foi bem recebida por este papel, mas ao se depararem com sua produção artística, a desilusão se fez. No momento em que o país buscava suas origens e elaborava movimentos voltados para sua realidade, Maria esteve ausente. Em seu retorno, a busca de uma brasilidade estava fora de cogitação. Sua obra tropical e primitiva, voltada para nosso imaginário, não correspondia mais aos anseios da cultura do país. Agora havia a necessidade de internacionalização.

Nesta contradição, perderam-se a obra e a artista que, mesmo ausente do país, respondia de alguma forma à nossa arte, à nossa cultura, à nossa antropofagia.

No livro sobre Tarsila, a escritora Aracy do Amaral intitulou um dos capítulos de *Antropofagia: no País da Cobra Grande*. Como confirmação da influência da antropofagia nas obras de Maria, torna-se curioso notar que ela produziu esculturas também sobre este imaginário. Na produção realizada para a Valentine Gallery, em Nova York, Maria havia a escultura cujo título era justamente *Cobra Grande*. A representação era a de uma deusa-cobra sustentada por plantas, que ela descreveu no livro *Amazônia*:

Cobra grande é deusa sobre todas as deidades da
Amazônia.

Seu filho é o rio Amazonas.

Ela vive no leito do rio em um palácio adornado
com pedras preciosas e emboscando com flores raras.

Dali ela governa a floresta e governa outros deuses.

Ela é a deusa que enviou a noite para o mundo, de
maneira que a luz do dia não machucasse seus olhos enquanto
visitasse seu reinado, o imenso e desconhecido mundo do
Amazonas.



Ela tem a crueldade de um monstro e a doçura de fruta selvagem. Os deuses estremecem ante ela e os mortais trazem a ela a sua reverência. E ela continua a viver em tranqüilidade no fundo de seu amado rio.



Figura 6 - Maria Martins. *Cobra Grande*, 1942, Bronze, Coleção Dalal Achacar, Rio de Janeiro

A base deste mito também foi a fonte para o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade³⁸, lançado na *Revista de Antropofagia* em São Paulo, em 1º de maio de 1928. Em dado momento do manifesto, Oswald diz:

³⁸ Foi a base também para Raul Bopp para seu livro *Cobra Norato*. No jornal *Correio da Manhã*, de 11 de janeiro de 1970, o articulista Wilson Martins comentou que *Cobra Norato* e *Macunaíma* de Mário de Andrade são “os dois livros que melhor revelaram certas inquietações ideológicas na caminhada subterrânea dos temas e dos estados de espírito das defasagens que encheu a história do modernismo”. (Amaral, 1975:259).

Filhos do sol, mãe dos videntes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos *touristes*. No país da cobra grande. (Teles, 1982: 354).

De certo modo, o nascimento do movimento se deu alguns meses antes, mais precisamente na data de aniversário de Oswald, 11 de janeiro de 1928, quando recebeu de presente de Tarsila a obra *Abaporu*. Tarsila conta que Oswald considerou que aquela figura monstruosa tinha vínculos com o homem nativo, selvagem, antropófago. Chamou Raul Bopp, que disse ao contemplar a pintura: “Vamos fazer um movimento em torno deste quadro”. E partindo de um dicionário de tupi, denominaram a pintura de: *o homem que come*.

Eu quis fazer um quadro que assustasse o Oswald, uma coisa que ele não esperava. Aí é que vamos chegar na *Abaporu*. O *Abaporu* era uma figura monstruosa, a cabecinha, o bracinho fino, aquelas pernas compridas, enormes, e junto tinha um cacto, que dava a impressão de um sol, como se fosse também uma flor. Oswald ficou assustadíssimo e perguntou: “Mas o que é isso? Que coisa extraordinária!” Ele telefonou para Raul Bopp: “Venha imediatamente aqui, que é para você ver uma coisa!” Raul Bopp foi lá no meu ateliê, na rua Barão de Piracicaba, assustou-se também. Oswald disse: “Isso é como se fosse selvagem, uma coisa do mato” e o Bopp concordou. Eu quis dar um nome selvagem também ao quadro e dei *Abaporu*, palavra que encontrei no dicionário de Montaya, da língua dos índios. Quer dizer “antropófago”.





Figura 7 - Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928, óleo s/ tela, coleção Eduardo Constantini, Buenos Aires.

Em 1923, Tarsila pintou um quadro em Paris que, para muitos, já poderia ser indício do movimento antropofágico. *A Negra* traz na elaboração uma estrutura semelhante de gigantismo à do *Abaporu*. Na realidade, mesmo nos anos entre uma e outra, diversas pinturas de Tarsila apresentam este gigantismo, por exemplo, *Manacá*. Deste modo, a produção de Tarsila desde quando pintou *A Negra* até chegar ao *Abaporu*, teve uma coerência de linguagem e de estrutura plástica. Essas duas obras estão ligadas a dois movimentos, o Pau-Brasil e a Antropofagia.

O movimento Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, teve forte influência do poeta suíço-francês Blaise Cendrars, admirador de Lautréamont, Rimbaud e Breton. Assim, a influência do movimento surreal de alguma maneira se fez presente no movimento de Oswald. E não se pode esquecer que foi Cendrars quem apresentou Fernand Léger a Tarsila em maio de 1923, na França.

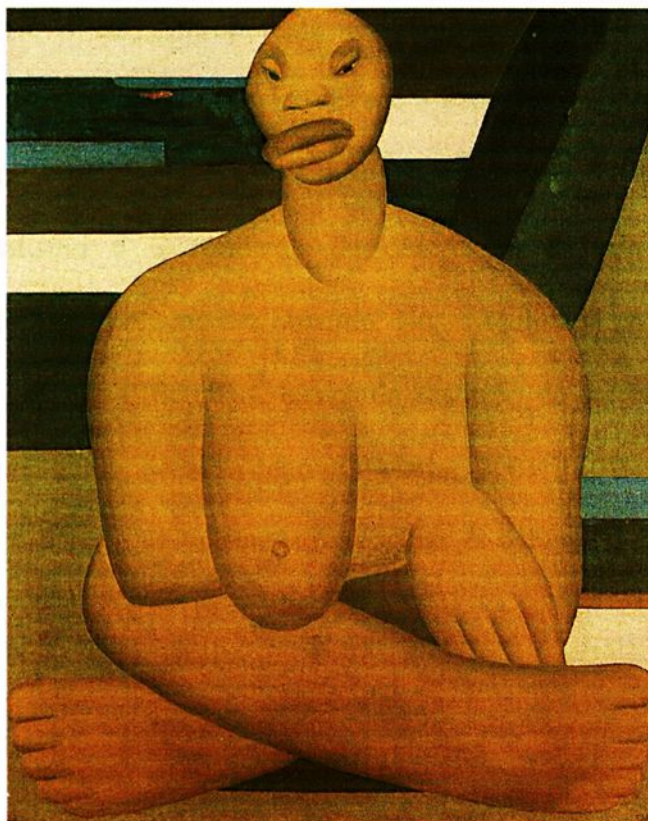


Figura 8 - Tarsila do Amaral. *A Negra*, 1923, óleo sobre tela, Museu de Arte Contemporânea da USP.

A viagem que Tarsila e Oswald fizeram pelo interior do Brasil com Cendrars revelou-lhes um novo olhar sobre o país. Oswald, no retorno³⁹ escreveu seu *Manifesto da Poesia do Pau-Brasil*, no qual estabeleceu os ideais para o modernismo brasileiro. Um dos itens do manifesto valorizava os elementos primitivos⁴⁰, mas com a ressalva de não se perder de vista as vanguardas.

São deste período obras como *A Negra* e *A Cuca* de Tarsila, que desencadearam o *Abaporu* e, como consequência, o Manifesto Antropofágico. Oswald declarou um grito de guerra, conclamando os artistas à “devoração” das culturas européias.

³⁹ “Oswald, em um balanço retrospectivo, diria que ‘se alguma coisa eu trouxe de minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós, Blaise Cendrars...’” (Amaral, 1975: 137).

⁴⁰ “Por ‘primitivo nativo’ Oswald significava a revalorização do indígena, de sua cultura autêntica intocada pelo colonizador, ignorada durante todo o período do Brasil-Colônia ou impregnado de europeísmo no Brasil-Império. Os modernistas procederam a uma revisão desses valores, e neste movimento foram impulsionados por Cendrars, extremamente sensível ao nativo, ao mágico.” (Amaral, 1975: 137).

O Manifesto da Antropofagia teve fortes ligações com o Surrealismo, principalmente com a compreensão do primitivo e a irreverência frente à sociedade. Mas existe uma diferença crucial entre Oswald e os surrealistas. “Oswald acreditava no progresso. O surrealismo é o resultado da descrença: a Primeira Grande Guerra demonstrava que todo nacionalismo era absurdo. Nossa realidade era outra. Na formação positivista do Brasil estava a dificuldade básica da absorção do surrealismo e, por isso, só seria realmente compreendido, décadas depois”. (Mattar, 2001: 110).

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua
surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju.

(...) Se deus é a consciência do Universo Incriado,
Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é mãe dos vegetais. (Telles,
1982: 356).

Este trecho do Manifesto da Antropofagia bem poderia ilustrar as obras de Maria Martins sem qualquer problema, assim como estabelecer vínculos com o *Abaporu*. Tarsila considerou que suas obras da fase antropofágica lembravam-lhe seus pesadelos. Se as obras desde 1923 já apresentam uma característica desta fase, talvez as obras do movimento Pau-Brasil já fizessem parte desta sonolência antropofágica.

Só então compreendi que eu mesma havia realizado
imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira em
criança”. Refere-se a artista às estórias contadas pelas pretas velhas
da fazenda à criançada na hora de dormir, repetidas dezenas de
vezes e misturadas à lembrança inapagada dos servidores de cor,
divulgando seus medos, lendas e superstições... “...A casa é



assombrada, a voz do alto que gritava do forro do quarto, aberto no canto, 'eu caio', e deixava cair um pé (que me parecia imenso); 'eu caio', caia outro pé, e depois a mão, outra mão e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas". (Amaral, 1975: 249).

Não há como constatar se *A Negra* foi pintada consciente ou inconscientemente, mas, de qualquer modo, *A Negra* e *Abaporu* continham elementos oníricos e, ao mesmo tempo, o imaginário popular. As fases Pau-Brasil e Antropofágica de Tarsila são os pontos culminantes de sua carreira, revelando uma Tarsila sonhadora e telúrica, a base para as obras de Maria Martins...

Em toda a obra de Tarsila, a projeção da memória, do passado, numa sucessão plena de referências figurativas surrealizantes, em todas as suas telas, e mesmo em sua fase dita "social", o metafísico da atmosfera das telas supera a temática. (Amaral, 1975: 282).

Alguns artistas que foram amigos de Tarsila passaram, de certo modo, a fazer parte também do ciclo de amizade de Maria, como Fernand Léger e Constantin Brancusi. Mas não existe indício de uma possível relação de Tarsila com Breton, mesmo nas diversas viagens feitas à Europa. Mas tanto Tarsila como Oswald vivenciaram a revolução surrealista, que já demonstrava força em Paris. Nessas ocasiões, acabaram conhecendo e fazendo amizades com alguns integrantes do grupo, como foi o caso de René Baccharach e Benjamin Péret, o mais antigo e fiel companheiro de Breton.

De qualquer modo, da mesma maneira que não se classifica Frida Kahlo de surrealista por ela não participar efetivamente do movimento, mesmo que tenha trabalhado dentro de um universo do fantástico, do sonho, do inconsciente, também não se pode, pelo



mesmo motivo, associar a presença de Tarsila ao Surrealismo. Mas é possível, como afirma Aracy do Amaral, aproximar o surreal do antropofágico. (Amaral, 1975: 257).

Embora não tivesse diretamente envolvido com o surrealismo, como Ismael Nery, o onírico ou supra-real comparece de maneira definida em sua produção. Conhecia Freud – e Oswald se interessou vivamente por ele – pois sua biblioteca, consultada à época de nossa pesquisa assim indicava, embora sem saber em que extensão o absorveram. Mas o ambiente que o casal Tarsiwald – como chamava carinhosamente Mário de Andrade – devia, forçosamente, debater todas as questões relativas ao surrealismo, uma discussão do tempo. Já referiram vários autores ao caráter sonhador de Tarsila, tranqüila, como desligada das coisas reais. Mas, paralelamente à magia da terra, que já mencionamos constar deste período, anos 20, duas telas em particular, *O Sono* (1928) e *Cidade* (1929), nos remetem diretamente à pintura exposta ou projetada pelo subconsciente. (Amaral, 1997: 30).

Apesar de *Pau-Brasil* não ter tido seguidores e aparecer agora, na história da pintura brasileira, como manifestação isolada, sua influência foi sensível, completando e ampliando os conhecimentos trazidos por Segall, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, introduzindo novas soluções de ordem cubista, expressionista e surrealista. Essas últimas iriam dentro em breve predominar na obra de Tarsila e conduzi-la à tela intitulada *Abaporu* (...). (Millet, 1953: 11).

Para ser um surrealista, para os surrealistas, era necessário ter uma atitude surrealista, não importando necessariamente sua participação direta no movimento. No Manifesto Surrealista, Breton classificou uma série de artistas vivos e mortos que podiam participar do movimento. Tanto os vivos tinham atitudes surreais, como os mortos, que



apesar de não terem vivenciado o surgimento do movimento, já tinham uma postura, um posicionamento surreal. Assim, para Breton e para o grupo, apenas a atitude na construção de trabalhos que partiram de seus pesadelos já bastaria para classificar Tarsila do Amaral como uma artista surrealista, assim como Frida Kahlo.

Swift é surrealista na maldade.

Sade é surrealista no sadismo.

Chateaubriand é surrealista no exotismo.

Constant é surrealista em política.

Hugo é surrealista quando não é tolo.

Desbordes-Valmore é surrealista em amor.

Bertrand é surrealista no passado.

Rabbe é surrealista na morte.

Poe é surrealista na aventura.

Baudelaire é surrealista na moral.

Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures.

Mallarmé é surrealista na confidência.

Jarry é surrealista no absinto.

Nouveau é surrealista no beijo.

Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.

Fargue é surrealista na atmosfera.

Vaché é surrealista em mim.

Reverdy é surrealista em sua casa.

Saint-John Perse é surrealista a distância.

Roussel é surrealista na anedota.

Etc. (Breton, 1985: 59).

O crítico Arturo Schwars, um dos maiores colecionadores de obras de Duchamp e de arte surrealista, comentou para o jornalista Paulo Scarnecchia do jornal Folha de São Paulo, na ocasião da participação de parte de sua coleção de Duchamp para a



XIX Bienal Internacional de São Paulo: “Faz-se necessário, a essa altura da conversa, uma redefinição do termo ‘surrealismo’, que hoje em dia parece conjugado no passado e foi enquadrado junto à história das vanguardas do século XX: A luta de classes não começou com Marx, a importância do sexo não começou com Freud, o surrealismo não começou com Breton. Surrealismo é uma filosofia de vida, nunca vou me cansar de repetir isso, e como filosofia de vida ele sempre os precedeu. A título de exemplo, vou resumir duas ou três premissas: antes de tudo a concepção do homem total, com expressão de consciente e inconsciente... Hieronymus Bosch foi um surrealista ‘*ant litteram*’ (por antecipação). Breton e o movimento surrealista somente efetivaram uma situação de caráter filosófico que os precedeu e que continua depois deles. Ligar o surrealismo somente aos grandes protagonistas da pintura européia do período entre-guerras é errado. O surrealismo como filosofia, encontrou expressão naqueles artistas, mas no futuro se expressará através de outros artistas. O Surrealismo é o único movimento que nunca ditou uma escola de pintura, coisa que foi feita pelos fauves, cubistas etc... Do ponto de vista iconográfico, não existe nada em comum entre Picabia, Ernst, Magritte... Outro aspecto importante desta filosofia de vida, deste modo de viver, é a exaltação da mulher, do erotismo, do amor”⁴¹.

A vinda de Benjamin Péret a São Paulo possibilitou uma ligação com a antropofagia. Ele afirmou que o “Surrealismo é um dos melhores movimentos pré-

⁴¹ O crítico e colecionador Arturo Schwars, na matéria do jornal Folha de São Paulo, em relação à exposição de Duchamp, não fez nenhum comentário sobre Maria Martins, nem mesmo a associou com o surrealismo. Sobre o Brasil, disse apenas que conhecia nosso modernismo, a antropofagia e o escritor Jorge Amado. A XIX Bienal Internacional de São Paulo, que ocorreu em 1987, também não mencionou o nome de Maria. É fato que o envolvimento de Maria com Duchamp naquele momento ainda era apenas boato, não havia nenhuma pesquisa e nenhuma informação que constatava o ocorrido, assim, o nome de Maria era irrelevante tanto para Schwars como para a própria Bienal, a qual ela ajudou a elaborar.

Em 2004, novamente parte da coleção de Schwars veio para o Brasil. Numa exposição de arte Dadá e Surrealista, a mostra trouxe para o público brasileiro obras de artistas como: Man Ray, De Chirico, Tristan Tzara, Tanguy Remédios Varo, Miró, Dora Maar, Victor Brauner, Max Ernst, Goya, William Blake, Giovanni Bracelli entre outros. Em especial a mostra trazia diversas obras de Duchamp e novamente nenhuma relação foi feita com Maria Martins. Foi colocada na entrada da sala dadaísta uma obra do artista brasileiro Nelson Leirner, numa homenagem a Duchamp. Seria mais que perfeito uma obra de Maria Martins para abrir a sala surrealista, um belo contraponto. Mas, mesmo depois de algumas publicações e pesquisas sobre a artista, parece que as curadorias brasileiras ainda não se deram conta da importância da artista para a nossa história da arte.



antropofágicos. (...) Depois do Surrealismo, só a Antropofagia”. (Amaral, 1975: 257). E Oswald, sobre uma conferência de Péret, relacionou em sua página do Diário de São Paulo os dois movimentos: “o Surrealismo e o Antropofágico, na libertação dos instintos reprimidos dos homens”. (Amaral, 1975: 268).

Em 1956, Maria realizou a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que se contrapôs à primeira exposição nacional de arte concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Benjamin Péret escreveu um texto para o catálogo constatando a hostilidade que Maria estava vivenciando em seu próprio país pelo único motivo de ser surrealista: “Ninguém, no entanto, poderia permanecer estranho ao meio de que provém. Que seja esmagado como por uma divindade ou que, feiticeiro, ataca para dominá-lo, participa dele plenamente. É assim que Maria faz corpo com o Brasil que não seria totalmente, para nós, o que ele é sem a sua intervenção, pois ela nos o revela”. Péret, que conviveu com os “antropófagos”, que foi expulso de nosso país⁴² e a ele retornou, não pôde ver a exposição de Maria, pois já havia deixado novamente o Brasil. Mas demonstrou sua admiração pela artista brasileira:

Se os seres antediluvianos antecipam a fauna de hoje, não estou longe de pensar também que as esculturas de Maria anunciam um mundo que ainda não existe, a não ser que ele prolifere em outras esferas, fora da nossa vista; mas debaixo de que céus? (...) Não conheço nenhuma escultura que dê uma tradução tão precisa destes eternos começos do mundo e representa tão fielmente esta vida das grandes profundidades subitamente emersa, presidindo desde logo ao nascimento futuro de seres novos dos quais não se sabe ainda se eles serão humanos.

⁴² Benjamin Péret casou-se no Brasil em 1931, com Elsie Huston, irmã de Mary, mulher de Mário Pedrosa. Ele foi expulso do Brasil por atividades subversivas. Retornou em 1948 e em 1955, quando conheceu, depois de longos anos, seu filho Geyser Péret. Veio nessa ocasião a convite da família Houston, permanecendo em São Paulo por alguns meses em casa de seu amigo Paulo Emílio Salles Gomes.



Em 1929 Tarsila pintou a obra *Antropofagia*. O quadro foi a fusão da pintura *A Negra*, da fase Pau-Brasil, com *Abaporu*, da fase da Antropofagia. A relação estrutural das duas pinturas possibilitou a junção das duas obras em uma e também uma associação entre os dois movimentos. Porém, ao mesmo tempo, *Antropofagia* instaura um antagonismo entre *A Negra* e *Abaporu*.

Parto dessa obra para fazer uma livre associação com a obra de Maria Martins presente nesta exposição de 1956 intitulada *Impossible*, realizada em 1944. Considero-a um possível desdobramento da obra *Antropofagia*. São dois seres de relações estruturais semelhantes que se confrontam diante dos acontecimentos da vida, das relações e das situações. Em algumas versões, a obra *Impossible* tem os braços arrancados, em outras, não. A definição da ausência desses membros foi respondida pela própria artista: “*Impossível* com braços: talvez; *Impossível* sem braços: não dá”.

A dicotomia entre uma negra e um ser antropófago instaurado em *Antropofagia* se revela como uma analogia impossível. Ao mesmo tempo tem-se a degustação e o devorar da cultura negra dentro da nossa sociedade. Assim, aquilo que parece impossível e aterrorizante, é próximo e real, como a terra que pertence a ambos. A analogia entre a obra de Tarsila e a de Maria é a confirmação da possível trajetória de Maria através da antropofagia de Tarsila. Se a pintora realizou em sua tela um confronto entre o racional e o instintivo⁴³, a escultora também desenvolveu uma obra de dois seres que, numa atitude instintiva, impossibilitam a razão.

⁴³ O resultado nas pinturas de Tarsila nunca é sentimental ou cerebral, “ou simplesmente onírico. Acreditamos que a força maior em suas obras mais características – como *O Lago*, *Distância*, *Antropofagia*, *Religião Brasileira* – seja antes a presença da soma desses fatores assinalados e que afirmam com intensidade o relacionamento ecológico”. (Amaral, 1975: 284).



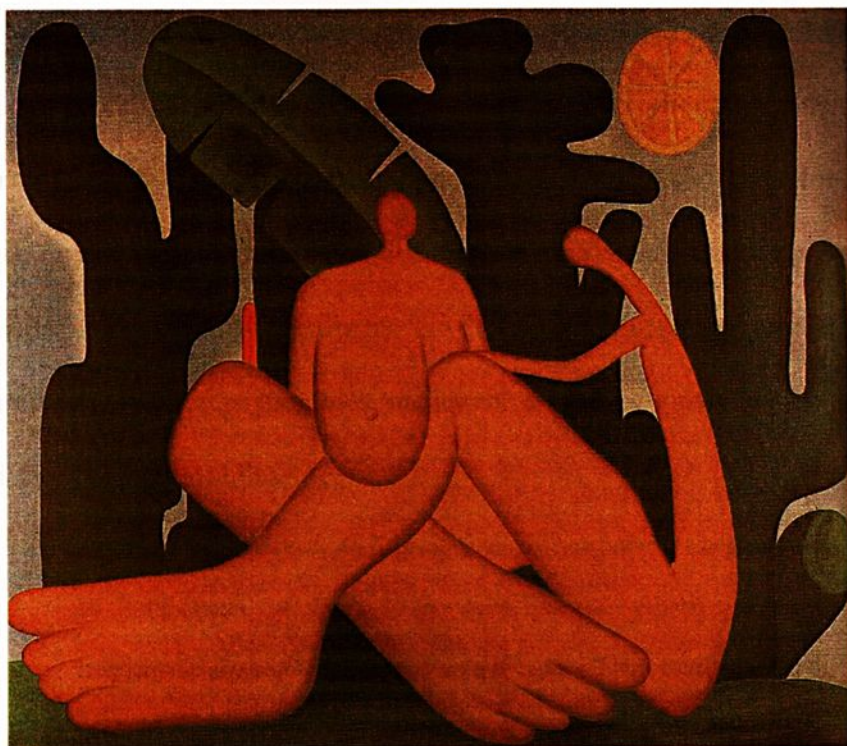


Figura 9 - Tarsila do Amaral. *Antropofagia*, 1929, óleo s/ tela, Coleção Paulina Nemirovsky, São Paulo.

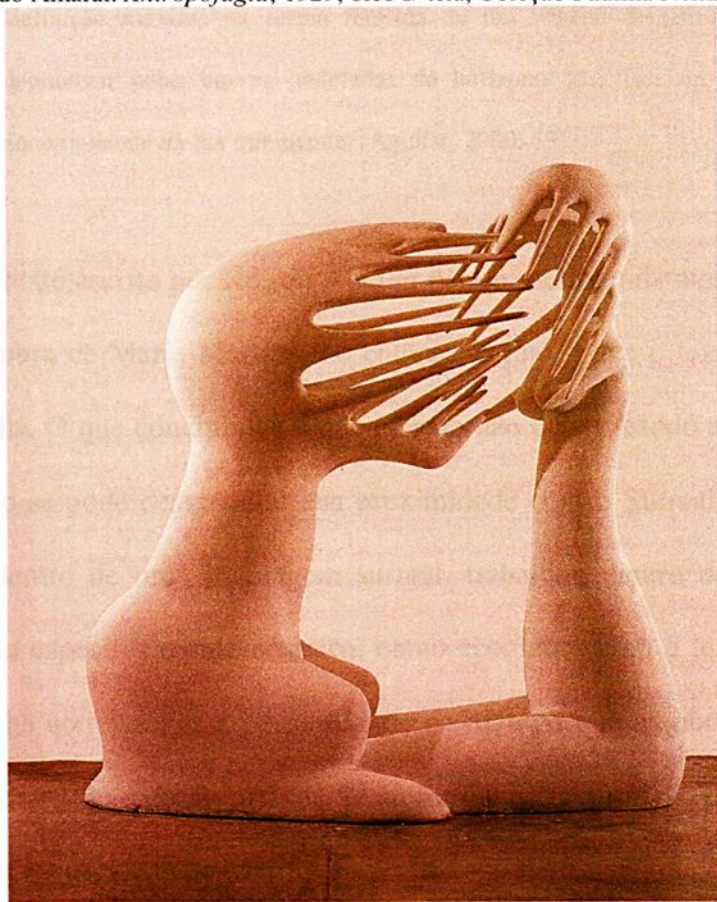


Figura 10 - Maria Martins. *Impossível (sem braços)*, 1945, Gesso, coleção Joaquim Millan, São Paulo.

No ano 2000, o Brasil comemorou quinhentos anos do descobrimento, e uma mostra foi organizada para “redescobrir” o que o país criou culturalmente durante o período. Com o título de *Mostra do Redescobrimento*, a Fundação Bienal e a Associação Brasil 500 Anos colocaram em um mesmo projeto obras desde a cultura pré-colonial até a contemporaneidade. O evento foi realizado no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, onde obras de museus e coleções particulares nacionais e internacionais puderam estar juntas para serem vistas e compreendidas.

Abre-se ao lirismo cósmico, que poderia integrar-se ao surrealismo. *A Lua*, 1928, desdobra um espaço onírico freqüentado tão somente por curvas que contradizem as dimensões quadradas do plano. As curvas terrestres que possuem uma definição máxima na forma fechada de um vegetal deixam-se hipnotizar pelas curvas onduladas do horizonte que ladeiam a incompletude da lua minguante. (Aguilar, 2000: 39).

Esse texto escrito por Nelson Aguilar para o catálogo da mostra parece que foi escrito para uma obra de Maria Martins, no entanto, o fato é que o texto foi escrito para uma obra de Tarsila. O que concluímos é que mesmo não classificando as obras de Tarsila como surreais, não se pode desvincular sua proximidade com o Surrealismo. Maria lidou com suas obras dentro de uma linguagem surreal, trabalhou dentro de uma poética do lirismo, porém não especificamente cósmica, como aconteceu com a temática da obra de Tarsila. Mas não há como negar a possibilidade de diálogo que as obras permitem, nem mesmo a relação existente entre as artistas. O onírico, o imaginário de Tarsila se estende à produção primitiva e surrealista de Maria.

Em 1997, ocorreu a exposição *Maria Martins*, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, e na Galeria Jean Boglici, no Rio de Janeiro, em memória da artista. A exposição foi uma retrospectiva de suas obras e lançamento do filme *The*



Secret of Marcel Duchamp, de Chris Granlund, onde é revelado o relacionamento amoroso de Duchamp com Maria. Para a introdução do catálogo, foi convidado o colecionador Gilberto Chateaubriand. Ele conta diversas histórias que ouviu ou que presenciou de Maria. Em um determinado momento do texto, aproximou a artista Maria com a artista Tarsila: “Num país como o Brasil é função dos grandes artistas criar ícones da nossa visualidade nacional. Esse é o caso de Tarsila do Amaral e Maria Martins, artistas lendárias do modernismo brasileiro, pois que criaram formas e fábulas que alimentam as nossas retinas e a nossa compreensão do modernismo”.

Em um registro levantado por Benedito Nunes⁴⁴, o modernista Mário de Andrade havia dito: “Somos os primitivos de uma futura perfeição”. De qualquer forma, passadas algumas décadas, o Brasil ainda não aprendeu a olhar para o primitivo e para o imaginário de Maria Martins.

O Brasil, ao longo de seu modernismo, foi criando um distanciamento da arte surrealista. Um dos livros fundamentais para a construção do panorama da arte moderna brasileira e para a criação de um museu de arte moderna e das Bienais é *De Anita ao Museu*, de Paulo Mendes de Almeida. Ele ilustrou nesse livro um momento importante da história cultural brasileira, ao afirmar a presença marcante e determinista do Expressionismo como movimento de exemplo a ser seguido.

De influência decisiva, porém, seria a radicalização de Segall entre nós, o que se deu em 1924. Suas duas exposições, a primeira realizada nesse ano, e a segunda em 1928, tiveram, a nosso ver, um efeito por assim dizer disciplinador, definidor, de

⁴⁴ Nesse mesmo registro, Benedito Nunes esclarece o papel do Primitivismo na cultura brasileira, onde diz que: “A retórica turbilhonante da vida moderna, trazida pelos futuristas, opõe-se à negação céptica de todo valor artístico e literário pelo Dadaísmo. O recuo pirrônico de uma tendência corrige o progressismo impiedoso da outra. Alternam-se os ritmos de destruição e construção; o senso do futuro modifica o entendimento do passado. Faz-se apelo até mesmo a um passado trans-histórico, que confina com o futuro utópico, como aquele passado pré-cabralino a que, paradoxalmente, a ‘antropofagia’ oswaldiana, em 1928, antepõe e pospõe ao presente (...). Nosso Primitivismo modernista, que corresponde a essas tendências das vanguardas européias, não reedita nenhuma delas. Compreende-as a todas, compreendendo as dimensões popular, etnográfica e folclórica da primitividade brasileira”. (Amaral, 1975: 253).



certas tendências, até então um pouco ou muito informes. Daí por diante, sobretudo a sua poderosa ação de presença, no inestimável benefício. (Almeida, 1976: 35).

Esta posição de Paulo Mendes de Almeida é importante para a questão da arte surrealista. O Surrealismo, no momento em que surgiu na Europa, resgatou o Expressionismo, que havia sido abafado pelo movimento e artistas cubistas, e até ignorado pelos dadaístas. Mas Paulo Mendes de Almeida de certo modo ignorou o movimento, citou apenas o Cubismo e o Futurismo, além, é claro, do Expressionismo, como movimentos importantes para a construção da arte moderna brasileira. Ignorou o surreal⁴⁵, até mesmo como influência e base para os movimentos criados por Oswald de Andrade.

Paulatinamente a visibilidade de Maria Martins vai se tornando presente. A última grande participação de suas obras ocorreu numa exposição na cidade do Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2001. Em uma mostra sobre a arte surrealista, a curadoria decidiu homenagear a artista com uma sala especial, como a grande surrealista brasileira. Maria Martins esteve presente na mostra ao lado de diversos amigos. A mostra foi uma tentativa de preencher uma lacuna da nossa história.

Foi o que aconteceu com nosso Barroco, uma “redescoberta” dos modernistas Oswald e Tarsila⁴⁶. Seu redescobrimento e valorização ocorreram com a viagem que eles fizeram com Cendrars ao interior do Brasil, revelando uma cultura até então ignorada.

Sabe-se que o barroco foi mal julgado por um longo tempo, internacionalmente, tendo sido considerado uma arte

⁴⁵ Não é de se estranhar o esquecimento durante décadas de um Ismael Nery, e mesmo o esquecimento ainda atual de um dos nossos maiores visionários brasileiros: Henrique Alvim Correia.

⁴⁶ No texto de Sérgio Millet sobre Tarsila, a artista comentou sobre essa viagem: “encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras”. As cores que Tarsila adorava quando era criança e que despertou um novo interesse plástico, eram cores que estavam vinculadas com nosso primitivo, com nossa ingenuidade e arcaísmo. A viagem trouxe a Tarsila outro olhar sobre nosso país.



menor, até que todo um processo de reconsideração dessa tendência aconteceu, processo esse que se prolonga aos dias de hoje. Nem é mais cabível, hoje, discutir sobre a importância do barroco. No caso da América Ibérica, então, a coisa é vital: trata-se da consideração de séculos de história em que o barroco, via metrópoles, chega às áreas coloniais. Esse mesmo barroco que se adapta, manifesta-se até com alguma majestade e, necessariamente, acaba sendo considerado o “estilo da época colonial”.

Nosso modernismo, preocupado num primeiro momento com a atualização das Artes no Brasil, vai voltar-se, a seguir, para a descoberta de um país quase desconhecido, e isso significa voltar-se para outras áreas e olhar para o passado; não o passado próximo, mas aquele distante, que produziu coisas antes da chegada do neoclassicismo, o que vale dizer “olhar para a herança barroca”. (Tirapeli, 2001: 251-2).

A Mostra do Redescobrimento foi um projeto que revelou a produção cultural de cinco séculos do nosso país. Dividida em segmentos, a mostra expôs obras de diversas tendências e estilos, e o Barroco teve uma sala especial. Com divergências e posições da curadoria à parte, o Barroco pôde ser visto na exposição com outros olhos, com os olhos dos nossos modernistas.

No mesmo ano que morreu Tarsila, 1973, fiz uma viagem a Minas e fiquei boquiaberto com uma Ouro Preto ainda inteira (praticamente), imaginando com que deslumbramento a comitiva de 1924 não teria flagrado aquela cidade! (Tirapeli, 2001: 248).

Nesta mostra, a obra de Maria Martins encontrava-se no segmento de Arte Moderna, ao lado das de Tarsila do Amaral e de diversos artistas concretos.



Os artistas presentes que foram representados com obras que datavam de antes da I Bienal Internacional de São Paulo, de 1951, receberam do curador Nelson Aguilar um olhar mais atento. Sua seleção deu destaque, por exemplo, à série de desenhos realizados por Henrique Alvin Correia para o livro *A Guerra dos Mundos*, às primeiras pinturas expressionistas de Anita Malfatti, às obras mais oníricas de Tarsila do Amaral, às pinturas de Ismael Nery em homenagem a Chagall, a algumas pinturas surrealistas de Cícero Dias e de Flávio de Carvalho, às obras de Alberto da Veiga Guignard, às expressivas gravuras de Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo e às primeiras pinturas de Alfredo Volpi, com suas sereias e fachadas. No caso, Volpi foi o artista-ponte entre essas obras e as obras concretas e neoconcretas. Decerto foi talvez uma das primeiras exposições em que o imaginário brasileiro foi reunido, revelando a possível unidade entre os artistas brasileiros, além do sonho, do inconsciente, do fantástico presentes nesses artistas.

No catálogo do segmento de Arte Moderna, Nelson Aguilar tece um comentário a respeito de Maria Martins. Ele diz que ela é uma das únicas artistas da primeira metade do século XX que não possui obra na coleção de Mário de Andrade. Sua produção de seres mutantes, de vegetais e animais permeando o universo primitivo, folclórico e religioso de nosso país, não agradou a muita gente, e talvez não tenha agradado a Mário de Andrade.

Algumas hipóteses podem ser levantadas sobre a ausência de uma obra de Maria na coleção de arte moderna de Mário de Andrade. A primeira hipótese foi que Mário de Andrade morreu em 1945 e por isso nem chegou a conhecer a produção de Maria Martins. Por outro lado, pode-se também colocar essa hipótese em dúvida, com a justificativa de que a primeira exposição de Maria nos Estados Unidos ocorreu em 1941 e a exposição que a projetou internacionalmente foi em 1943. Desta maneira, existe a possibilidade de que Mário conhecesse a obra de Maria Martins, principalmente porque em



sua primeira individual, o artista Cândido Portinari foi o responsável pelo desenho da capa do catálogo e durante toda a sua estada em Washington ficou hospedado na embaixada do Brasil. Assim, é bem provável que Mário de Andrade soubesse da existência artística de Maria por intermédio de Portinari.

Outra hipótese que pode ter impedido Mário de adquirir uma obra de Maria talvez fosse a distância entre Nova York e São Paulo. Maria só retornou ao Brasil no final da década de 1940. Há também, além da distância, o fato de Mário de Andrade não ser simpatizante do movimento surrealista. Ele sempre alertou os artistas da Semana de Arte Moderna e os artistas posteriores a se afastarem do Surrealismo, comentando que “aquilo se tratava de outra coisa, coisa para loucos”.

Neste ponto, sobre o movimento surrealista, Mário de Andrade era muito mais racional que Oswald de Andrade. Mário dedicou-se à construção de um projeto modernista consistente e para isso selecionou e eliminou diversos movimentos e tendências na arte brasileira. A respeito do Surrealismo, em seu livro *A Escrava que Não Era Isaura* de 1925, Mario comentou:

O mais importante é o hermetismo absoluto cego em que caíram certos franceses, na maioria de seus versos. Erro gravíssimo. E falta de lógica. O poeta não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção. (Mattar, 2001: 110).

Se levarmos em consideração o comentário, é possível que a ausência de Maria na coleção se deve à preferência estética de Mário de Andrade. Também se pode admitir um somatório dessas hipóteses: seu não-olhar para o Surrealismo, sua morte, a distância, o gosto e o não conhecimento de Maria.



COM LYGIA

O retorno de Maria Martins ao Brasil em 1949 possibilitou a entrada de São Paulo e do Rio de Janeiro no circuito internacional de arte. Em sua chegada, Maria conheceu Yolanda Penteado e juntas contribuíram para o sucesso da Bienal Internacional de São Paulo. E foi em uma bienal que Tarsila e Maria tiveram um dos primeiros contatos com outra artista, também contemporânea de Maria, Lygia Clark. Lygia durante os anos de 1950 desenvolveu um trabalho ligado ao grupo *Frente*.

Na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, o curador-geral da exposição Paulo Herkenhoff, propôs um tema como fio condutor do evento. Partindo de uma ótica brasileira e de nossa história cultural, a Bienal tomou como tema a antropofagia. Elaboraram um núcleo histórico e este tinha como proposta uma visão não-eurocêntrica. A bienal possibilitou o encontro de artistas que, de uma forma ou de outra, devoraram uns aos outros.

Ao traçar um paralelo entre Tarsila e Maria, aproximo duas artistas dentro de um mesmo panorama visual e estético. Acredito que enriquece este panorama artístico aproximar das duas uma terceira, Lygia Clark, principalmente devido ao retorno de Maria ao Brasil e toda a crítica negativa diante de suas obras surrealistas após sua exposição de 1956.

Diante desses fatos, tornou-se quase impossível uma aproximação de Lygia com Maria. Mas Lygia, durante seu percurso no grupo Frente e das propostas do neoconcretismo, desenvolveu paulatinamente um trabalho que considero muito próximo do imaginário de Maria. Partindo da mesma obra com que aproximei Tarsila de Maria, considero *Impossível* uma possível leitura e uma possível analogia com algumas obras de Lygia, por exemplo: *O Eu e o Tu*, *Diálogo: Óculos* e *Nostalgia do Corpo*.





Figura 11 - Maria Martins. *Impossível*, 1944, Bronze, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.



Figura 12 - Lygia Clark. *O Eu e o Tu*, Série: *Roupa-Corpo-Roupa*, 1967, foto arquivo Museu de Arte Contemporânea da USP.

As obras de Lygia Clark já criavam uma ponte com a produção antropofágica de Tarsila. Lygia nos anos 1970 elaborou e realizou obras com a proposta da antropofagia, como: *Baba Antropofágica*⁴⁷ e *Canibalismo*.

Como Maria está ausente na nossa história, a associação entre elas quase nunca é realizada. Se existe uma possível leitura com Tarsila e Maria, existe uma possibilidade de aproximação também de Maria com Lygia. Na XXIV Bienal Internacional de São Paulo ocorreu esta aproximação: no mesmo espaço da exposição, divididas por uma parede, lá estavam obras de Maria e de Lygia Clark⁴⁸.

Na realidade, nunca houve uma relação amigável entre Lygia e Maria, a hostilidade que Maria vivenciou nos anos 1950 retirou-a de qualquer aproximação. Mas como elas trabalham com a mesma ótica, embora com linguagens diferentes, a aproximação se faz a partir de seus trabalhos.

O galerista e amigo de Maria, Jean Boghici, conta um episódio muito curioso. Em uma exposição de Lygia Clark, diante das esculturas intituladas *Bichos*, Maria aproximou-se de uma obra e com o auxílio da bengala, tocou-a, em atitude de desprezo ante a obra da artista neoconcreta. O que considero curioso é que a bengala de Maria tornou-se uma extensão de seus membros, a atitude de tocar um dos *Bichos* tornou-se uma alusão a suas próprias obras, das extensões (tentáculos, galhos, cipós, serpentes, etc.) para tocarem, para reconhecer o espaço, para se realizar enquanto obra-indivíduo. Com a obra de Lygia, Maria interagiu exatamente como uma de suas criações.

⁴⁷ Sobre essa obra, numa carta para Hélio Oiticica, Lygia comentou: "É a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa e não o corpo em si". (Figueiredo, 1996: 223).

⁴⁸ Nessa mesma bienal, e no mesmo espaço de exposição em que estavam as obras de Maria, encontravam-se do lado oposto obras do artista Alberto Giacometti. Maria havia sido amiga de Giacometti em sua estada nos Estados Unidos, e ambos participaram do mesmo movimento de arte, desenvolvendo um trabalho de muitas semelhanças e afinidades.



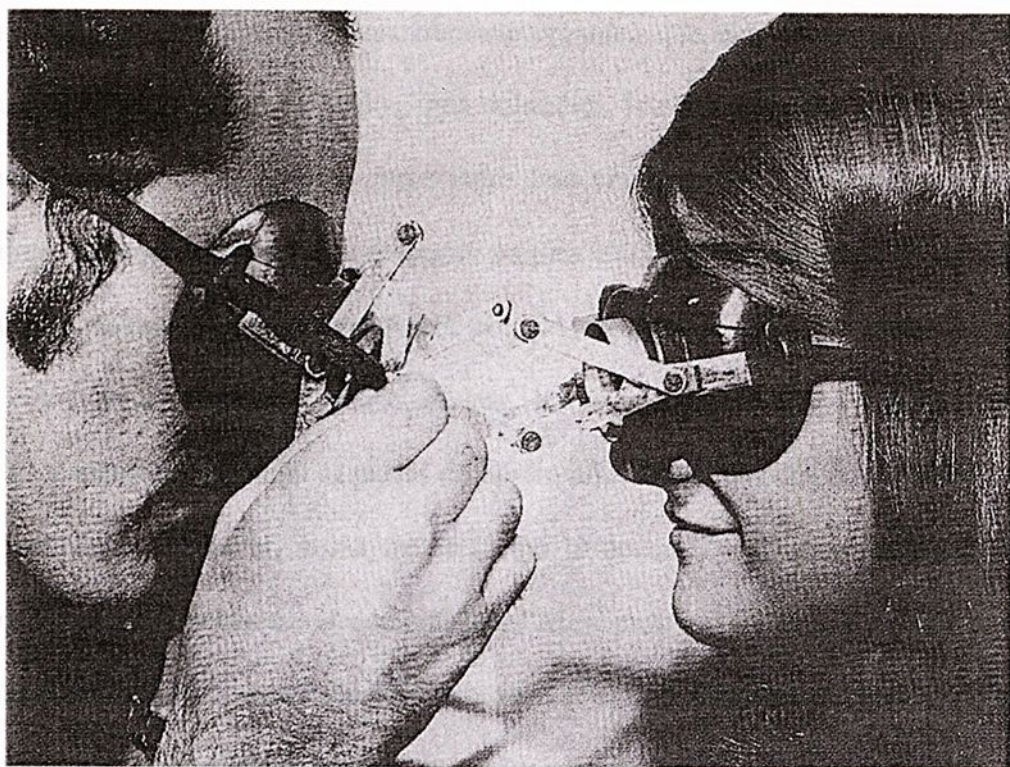


Figura 13 - Lygia Clark. *Objetos Relacionais*, 1986, Foto de Sérgio Zalis



Figura 14 - Lygia Clark. *Diálogos: Óculos*, 1973, Foto de Fátima Pombo

Para melhor esclarecimento dos *Bichos*, Lygia Clark, na exposição na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, em 1960, comentou: “Foi dado o nome de *Bichos* aos meus

últimos trabalhos pelo caráter essencialmente orgânico que eles possuem. Além disso, a maneira que achei para unir os planos, uma dobradiça, lembrou-me uma espinha dorsal. (...) Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Acontece, na verdade, um diálogo em que o *Bicho* tem resposta própria e muito bem definida ao estímulo do espectador.” Novamente uma proximidade com os trabalhos de Maria...

Lygia, ao denominá-los *Bichos*, havia encontrado neles alguma forma de figuração, a estrutura que unia as partes do objeto criava uma espinha dorsal, dando a idéia de um ser. Ferreira Gullar, numa matéria cujo título era *Lygia entre o Brinquedo e a Máquina*, comentou sobre essas construções: “Mas, mesmo inconscientemente que tenha feito, essa denominação adotada pela artista para seus trabalhos tem uma razão de ser. (...) É que o verdadeiro sentido de sua experiência está numa crítica sistemática, embora intuitiva, da linguagem pictórica (e escultórica) contemporânea que, ao atingir determinado ponto, obriga à revisão dos conceitos básicos em que se apóia aquela linguagem”. (Amaral, 1977: 255).

De qualquer modo, a denominação *Bichos* não está vinculada às “normas” concretas ou racionalistas, o próprio Gullar diz que talvez dentro de um ato inconsciente a artista deve ter denominado assim. Se um dos fundamentos do artista-construtor é de estruturar a obra dentro de uma lógica, sem lirismo nem simbolismo, Van Doesburg em seu manifesto, diz: “Numa tela, uma mulher, uma árvore ou uma vaca são elementos concretos? Não.” É claro que os objetos de Lygia não são exatamente “bichos”, mas a estrutura, como ela mesma diz, em que eles foram articulados remete a essa denominação, a nomenclatura dessas construções-objeto dão a eles um caráter figurativo dentro de uma estrutura abstrata. Gullar diz que o nome foi uma atitude metafórica, porém, na realidade, o nome é tão simbólico quanto. Os *Bichos* de Lygia tornaram-se uma ponte em sua trajetória artística, foi



o passo necessário para que ela desenvolvesse um trabalho fora dos postulados da arte concreta.

A produção posterior de Lygia tornou-se quase que representações cênicas, performances, onde o uso de acessórios como extensão de nosso corpo, de nossos desejos, de nossa expressão, tornaram-se necessários para a construção e realização dessas experiências sensoriais.

Lygia diz: “Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. Para mim, tanto as pedras que encontro ou os sacos são uma só coisa: servem para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão”. (Figueiredo, 1996: 61-2).

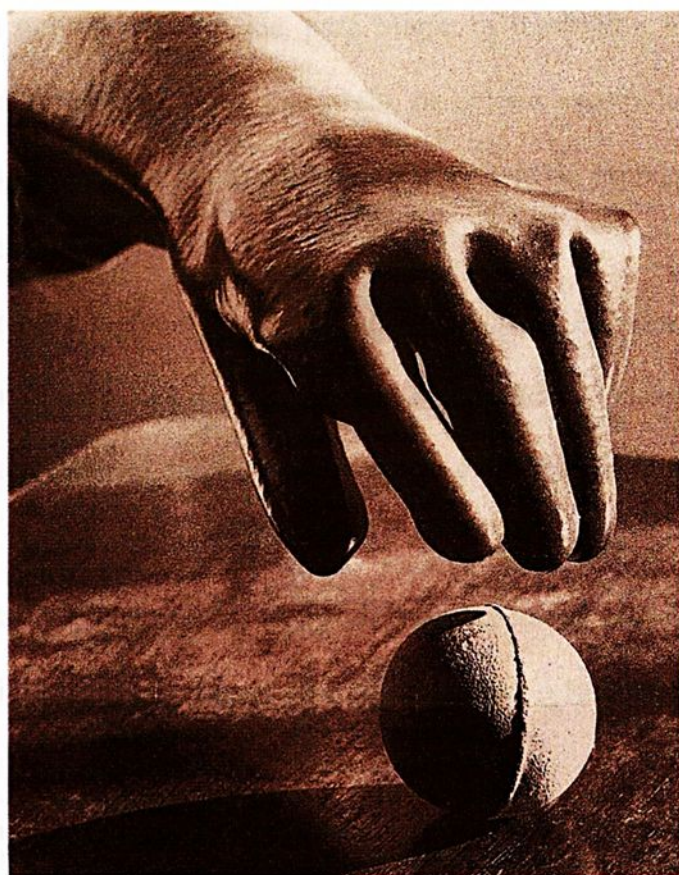


Figura 15 - Lygia Ckark. *Luvas Sensoriais*, 1958, Borracha, Foto: arquivo Museu de Arte Contemporânea da USP

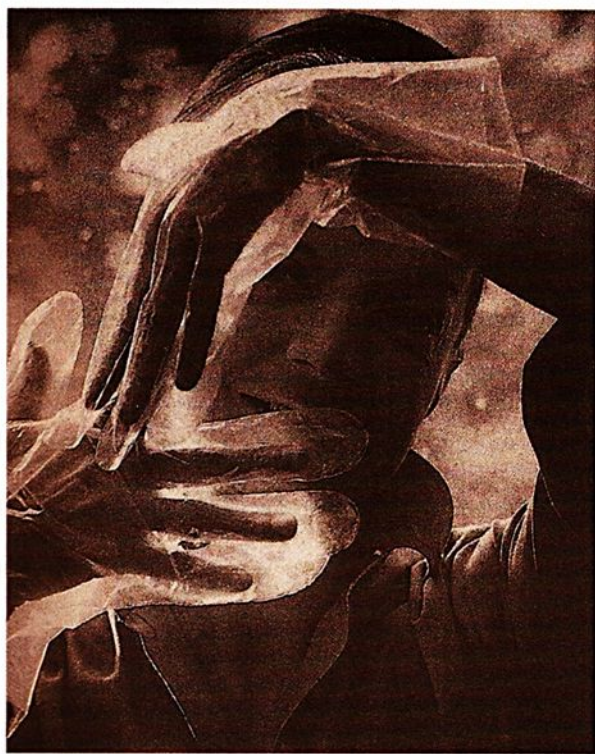


Figura 16 - Lygia Clark. *Nostalgia do Corpo*, 1958, plástico, Foto: arquivo Museu de Arte Contemporânea da USP

Da mesma maneira que, para Maria, os tentáculos, as asas, os cipós, as seivas etc. eram necessários como expressão, os objetos escolhidos por Lygia trazem em sua estrutura e simbologia, uma necessidade também de expressão e de construção, uma auto-reflexão.

Em depoimento de Ferreira Gullar para Glória Ferreira e Luíza Interlenghi, o poeta relatou: “Acho que Lygia faz arte até o *Bicho*. Quando ela sai daí para sensações, bolsa d’água no corpo, eu acho que já é outra coisa, porque tem que existir uma referência a certo universo lingüístico capaz de manter comunicação com as pessoas. Fora daí são experiências que podem até ter muito interesse no outro campo, tanto que ela foi para o campo da psicologia⁴⁹, e o Hélio, o Hélio também...”.

⁴⁹ Lygia comentou para Hélio Oiticica através de uma carta, um ocorrido com um paciente-espectador, numa exposição em Paris: “Um africano que era feio e se sentia rejeitado, ficou doente da vesícula, para escapar de ser rejeitado outra vez. Consegui depois disso embalá-lo e ele deu o depoimento mais incrível que posso imaginar. Disse-nos que no momento em que estava sendo embalado, ele pensava que era por uma tribo de canibais brasileira (assumo meu canibalismo) e que seria levado como num ritual para ser morto e comido pela tripo-grupo”. (Figueiredo, 1996: 253).

Os postulados da arte neoconcreta, que tinha por sua vez origem no Concretismo e todos os movimentos construtivos e racionalistas, tinham em comum alguns princípios que não condiziam com as experiências em que Lygia estava se envolvendo. O manifesto de Arte Concreta, escrito por Theo Van Doesburg, era claro:

A obra de arte não foi criada pelos dedos, nem pelos nervos. A emoção, o sentimento, a sensibilidade nunca impulsionaram a arte à perfeição. Somente o pensamento (intelecto) com velocidade sem dúvida superior à da luz, cria.
(Amaral, 1977: 42).

Torna-se totalmente inviável desenvolver uma obra onde o que se busca encontra-se em oposição às normas em que se está inserido. A experiência em que o corpo e os sentidos são explorados para resultar numa emoção de um encontro interior, não poderia ser considerado arte, isto é, se partimos da referência dos postulados do Concretismo. Para Ferreira Gullar, um dos mentores do Neoconcretismo, um trabalho sensorial não poderia ser enquadrado dentro do campo estético, mas, sim, de outro qualquer.

Do mesmo modo que Maria utilizou partes de seres diversos na construção das obras, Lygia elaborou uma obra também de elementos, de acessórios, como extensão de conhecimento do corpo. Em uma carta ao artista e amigo Hélio Oiticica, Lygia comentou sobre sua seleção de objetos sensoriais. De alguma maneira, Lygia traz também, na estrutura, a origem na linguagem da colagem.

Custei muito a lhe escrever por vários motivos, mas aqui estou eu, como sempre, com muitas saudades suas. Comecei a trabalhar catando pedras nas ruas, pois dinheiro não há para comprar material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vem



do tintureiro, e ainda luvas de plásticos que uso para pintar os cabelos! Já fiz alguma coisa interessante como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui, com duas luvas que saem diretamente da cabeça. Tem um plástico sensorial que você, depois de meter as mãos nas luvas e o capacete na cabeça, ficando com as mesmas ligadas à cabeça, você toca na altura dos olhos esse plástico cheio de ar. Fiz também duas luvas de plástico coladas por um dedo e você vive a mão como uma totalidade. Fiz também um plástico ultra-erótico com um pano de guarda-chuva velho, preto, o que dá um enorme mistério e é mais erótico que todos os outros. (...). (Clark, 1987: 8).

Nos trabalhos em que Lygia utiliza os objetos selecionados, máscaras ou mesmo roupas, o espectador, ao utilizar um desses itens, transforma-se em verdadeiro “monstro”, um ser cujas semelhanças se aproximam do universo surreal de Maria Martins.

Aliás, estou fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram muito o seu *Parangolé*. Talvez pelo material empregado, pois uso uma espécie de sacos de viagem em cor com pedras e sacos de plásticos cheios. São imensas e quando se olha no interior debruça-se num verdadeiro abismo! (...) Parecem papos de aves, barrigas de animais, e às vezes, além de máscaras parecem roupas. (Figueiredo, 1996:82).

Para Paulo Herkenhoff, a XXIV Bienal possibilitou este encontro e esta relação entre desejo e canibalismo, “É Maria Martins quem na arte brasileira vai construir um discurso do desejo frontal, presente. O *Impossível* acho que é o exemplo mais ousado” (Callado, 2005: 104). Tanto Tarsila quanto Maria e Lygia⁵⁰ se olham para dentro,

⁵⁰ Tanto Tarsila como Lygia foram alunas de Fernand Léger. Maria, por sua vez, tornou-se grande amiga. Léger quando esteve em Washington após a exposição de Maria, em Nova York, em 1943, ficou



investigam seus sonhos, seus pesadelos, e “vomitam” aquilo que está latente como expressão.

Nas cartas que Lygia e Hélio Oiticica trocaram durante todos os anos em que esteve morando e trabalhando em Paris, numa das respostas de Hélio em dezembro de 1969, seu comentário coloca perfeitamente o que as pessoas consideravam do Surrealismo: “Quero ver o que vão dizer dos cabelos, que estão pela metade das costas, agora. Não cortei um milímetro. Minha mãe, como sempre, já começou a fazer pressão. As cartas do Rio, cada vez piores, todos paranóicos, surrealismo total!” (Figueiredo, 1996: 133).



hospedado na embaixada brasileira. Em sua estada fez uma série de desenhos das esculturas de Maria e executou uma pintura mural em um dos quartos. Gilberto Chateaubriand, no catálogo de Maria, conta-nos um episódio onde ele, Maria, seu pai Chateaubriand e Yolanda Penteado foram à cidade de Biot, na França, para se encontrar com Léger. Desse encontro, os artistas elaboraram o projeto de uma cidade-arte, chamada *Polychome*, “que consistia na criação de ateliês e bolsas de estudos que permitissem a jovens artistas um intercâmbio maior com a Europa e, em especial, com a França. Infelizmente, a coisa acabou se perdendo, apesar de Léger ter se dedicado a elaborar pranchas explicativas de todo o projeto. Nos anos 80, quando do falecimento de Yolanda, doei esses desenhos de Léger ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo como homenagem a essas duas grandes mulheres”.



CAPÍTULO II

MARIA MARTINS E PIET MONDRIAN

Broadway Boogie-Woogie

A maneira como pinto e a maneira como penso, são duas coisas diferentes.

Mondrian

Nova York, em 22 de março de 1943, teve a oportunidade de receber e expor dois artistas de diferentes estilos estéticos e de diferentes países. Nesta data, a artista brasileira Maria Martins dividiu a sala de exposição da Valentine Gallery⁵¹ com o artista holandês Piet Mondrian.

Maria apresentou uma série de esculturas, todas em bronze, com o título *Amazônia*. Essas obras revelavam o imaginário e a cultura da população que habita esta bacia hidrográfica tropical. A partir de seus mitos e de seus cantos, Maria elaborou uma escultura entre o primitivo e o imaginário. Ao lado de sua produção, estavam as últimas pinturas a óleo de Mondrian. Pinturas que representavam Nova York, invocando a cultura da cidade, principalmente sua arquitetura e sua música, o jazz.

Na exposição *Maria: New Sculptures* e *Mondrian: New Paintings*, o artista holandês apresentou, em primeira mão, as pinturas *New York City I* e *Broadway Boogie-Woogie*, e Maria, obras como *Amazônia* e *Macumba*.

⁵¹ A Valentine Gallery foi uma importante galeria fundada por F. Valentine Dudensing, em sociedade com Pierre Matisse (filho do artista Henry Matisse). Desde 1926, ano de sua fundação, levou para Nova York o que tinha de melhor no campo das artes visuais. A inauguração da galeria deu-se com a exposição do artista Foujita Tsuguharu e, desde sua inauguração, foi o grande templo da arte internacional na cidade.



André Breton ficou fascinado com o tipo de obra apresentado por Maria. No catálogo para a exposição de 1947, Breton escreveu o texto para Maria no qual relembrou sua experiência diante dessas obras que habitavam a Amazônia.

Maria, e atrás dela – ou melhor nela - o Brasil maravilhoso onde, sobre os mais vastos espaços, neste meio de um século XX ao mesmo tempo embevecido dos seus parques conhecimentos e por eles sacudido de terror, plana ainda a asa do irrevelado. A porta imensa, apenas entreaberta sobre as regiões virgens onde as forças do futuro ainda intactas, todas novas, estão recolhidas. O Brasil que, nos olhos dourados e na visão própria de Maria, alcança o sonho de amanhã de todos seus enigmas, da folha sobre a qual ela coloca a noite da Vitória Régia ao fio das águas, passando pela Enguia Elétrica (...).

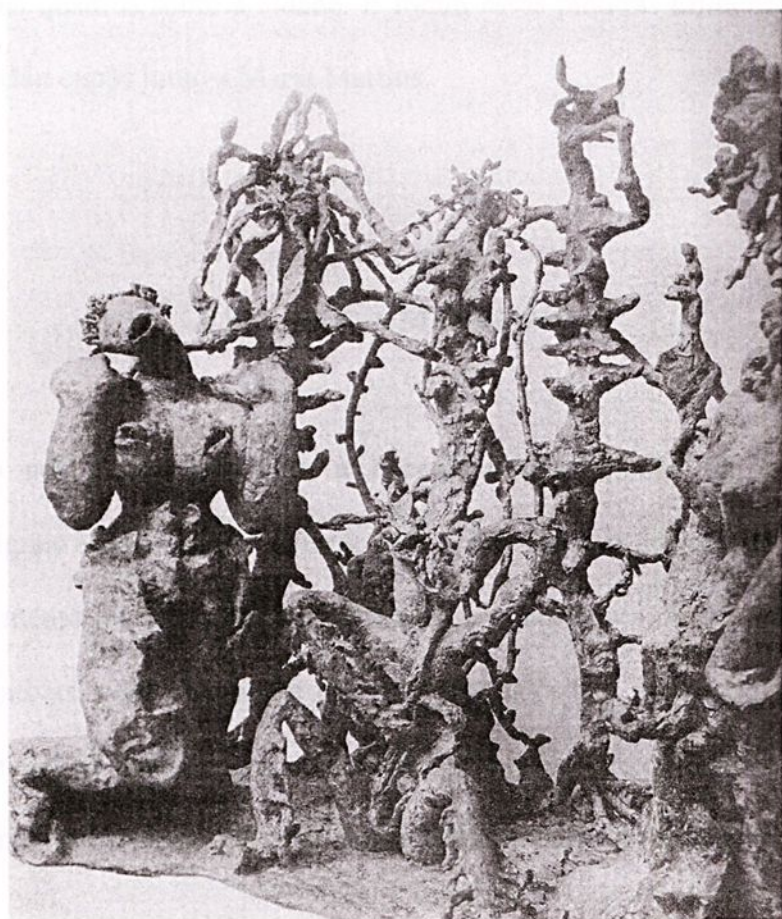


Figura 17 - Maria Martins. *Macumba*, 1942, Bronze, San Francisco Museum of Art

André Breton sempre se sentiu um exilado, um estrangeiro nos Estados Unidos, nunca aprendeu a falar inglês e sempre esteve ligado, de uma maneira ou outra, à França, na realidade, com a cidade de Paris. Mas também idealizou diversos outros lugares, como o Brasil. As obras de Maria tornaram-se para ele a visibilidade de seus sonhos, de seu imaginário sobre o mundo tropical, da floresta banhada por rios. O exótico e o diferente sempre o seduziram, ao contrário das metrópoles, que lhe traziam apenas o civilizado e o senso comum.

Ao contrário de Breton, Piet Mondrian adorou os Estados Unidos, principalmente Nova York. Sua visão racionalista possibilitou-lhe encontrar nas linhas retas desta metrópole uma inspiração para o trabalho. Suas propostas estéticas enquadravam-se na estrutura urbanística da cidade a ponto de projetá-las nas composições. Adorou também a música americana, em especial o jazz. Dizem que adorava dançar ao ritmo e aproveitou para compor seus quadros sobre a cidade. E foram essas pinturas influenciadas por Nova York que Mondrian expôs junto a Maria Martins.

A SELVA E A METRÓPOLE

Ao nos depararmos com a exposição e a opinião da crítica, há certa contradição e alguns equívocos. A começar pela própria exposição, unindo dois artistas de tendências totalmente diversas. Pinturas abstratas e geométricas de um lado e, do outro, esculturas figurativas, com tratamento onírico e fantasioso. A crítica do jornal *The New York Times*, de 24 de março, não comentou sobre esta diferença de estilos, talvez a distância no tempo decifre esta possível contradição. A partir da análise de cada artista, o



jornal criticou negativamente as obras de Maria Martins. O articulista Edward Alden escreveu:

Descritos em um livro que pode ser adquirido na galeria, os mitos tornam-se comunicáveis em palavras; mas, decididamente, fica a indagação de quão satisfatoriamente eles se saíram no tratamento plástico.

O mesmo crítico chegou a elogiar a produção de Mondrian, mas denominou-o erroneamente de “modernista francês”, o que revela uma crítica não muito instruída, apenas interessada, justamente, numa produção que respondesse diretamente ao anseio de sua metrópole e numa obra que espelhasse a própria abstração geométrica da cidade.

Por outro lado, ovacionada pela vanguarda presente na exposição, Maria conseguiu vender quase todas as suas esculturas, enquanto Mondrian não vendeu nenhuma pintura. É fato que a venda de obras de arte não reflete especificamente o valor da obra nem do artista, mas fica clara a aceitação e a popularidade de Maria Martins na cidade.

Ao final da exposição, Maria decidiu comprar de Mondrian a obra *Broadway Boogie-Woogie*. Jean Boghici, seu amigo galerista, comentou sobre este episódio no catálogo que escreveu para a retrospectiva que fez de Maria em 1997.

Não é só como escultora, cujas obras passou a assinar somente com o seu primeiro nome, que Maria ficou conhecida no meio da movimentada vida artística de Nova York. Foi também a colecionadora de olho infalível que soube compreender a genialidade de uma obra antípoda à sua, adquirindo um quadro de Mondrian que chegou em Nova York, fugindo dos bombardeios de Londres; vendia seus quadros ao Marchand Valentine Dudensing a preços modestos, conforme as necessidades de sua vida quase monástica. Maria me contou que, ao adquirir o quadro *Broadway Boogie-Woogie*, Mondrian lhe perguntou



“Maria querida, oitocentos dólares não é muito para você?”. Pela doação dessa importante obra, o primeiro Mondrian a entrar na coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, seu nome está inscrito entre seus beneméritos.

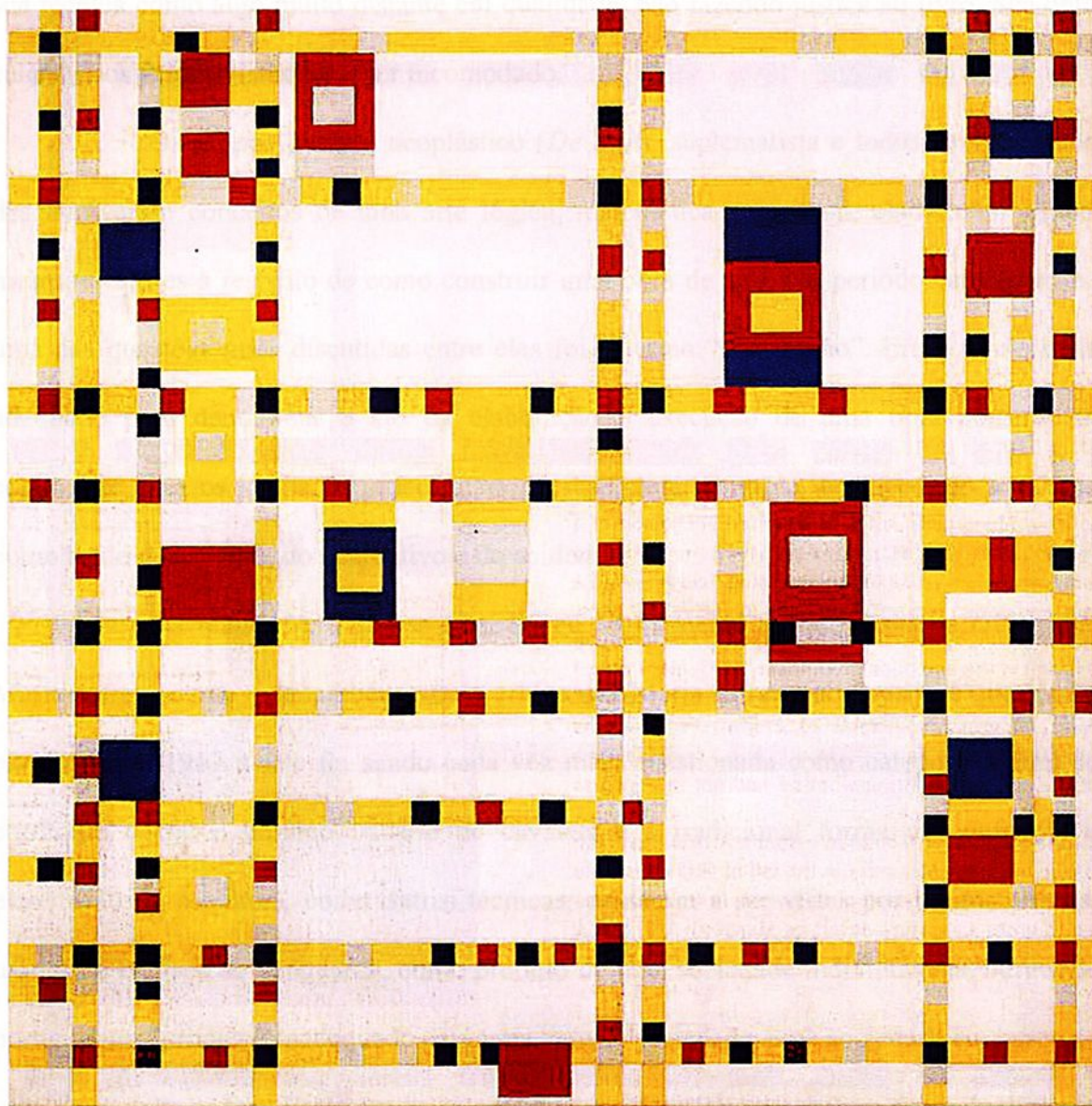


Figura 18 - Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna, Nova York.

Com a obra em mãos, Maria tentou doá-la ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Tentativa vã, Maria só conseguiu doar a pintura de Mondrian com a interferência do amigo e colecionador Nelson Rockefeller.

A crítica do jornal *The New York Times* colocou a produção de Maria em confronto com o livro *Amazônia*, que ela havia lançado simultaneamente. Maria apresentou no livro os mitos da região amazônica e, a partir deles, desenvolveu suas esculturas. A crítica em questão elogiou o livro e desclassificou a produção plástica de Maria, colocando sua técnica como algo muito distante em qualidade, não fazendo justiça ao livro. Sua obra calcada nos Primitivismo deve ter incomodado.

Os grupos purista, neoplástico (*De Stijl*), supematista e todos os outros que desenvolveram conceitos de uma arte lógica, matemática e racional, elaboraram alguns mesmos valores a respeito de como construir uma obra de arte. No período entre-guerras, uma das questões mais discutidas entre eles foi o termo “construção”. Era o termo mais adequado para denominar o ato da elaboração e execução de uma obra construtiva, condizente com os ideais de ordem, clareza, disciplina, controle, em oposição a valores como os do ornamento, do decorativo e do acidental.

Na realidade, o que se estabeleceu no momento e que pesava na crítica que Maria sofreu (e isso vale também para a crítica que Maria sofreria no Brasil), é que após a revolução de 1917 a arte foi sendo cada vez mais questionada como categoria viável de confronto social e político. A arte de cavalete e a tradicional forma de confecção e elaboração da escultura, como outras técnicas, passaram a ser vistas por muitos artistas, teóricos e críticos de vanguarda, como produto de uma sociedade individualista, burguesa, portanto um “produto” inadequado para uma “nova” sociedade, uma sociedade em busca de organização, de ordem. Esses novos valores do campo estético receberam apoio de diversos grupos de vários países, principalmente dos construtivistas russos, que estendiam esses ideais ao proletariado, às bases coletivas.

O termo “construção” apareceu na crítica no período pré-revolucionário e adquiriu significados adicionais após 1917. Passou a ser associado à idéia do artista como



construtor, que tinha conotações com a engenharia, o trabalho utilitário. O termo foi muito usado pelos movimentos, principalmente no início da elaboração e execução de obras tridimensionais. O ato de “construir” significava formar, edificar, montar. A obra de Max Bill, *Unidade Tripartida*, premiada na I Bienal Internacional de São Paulo, é ótimo exemplo de “escultura” construtiva. Basicamente, essas obras são elaboradas e executadas dentro de um processo industrial e matemático. No caso, *Unidade Tripartida* foi realizada em aço inoxidável e não pelas mãos do artista⁵². Mas Max Bill, além de artista, tornou-se um técnico, um engenheiro, desenhou e criou alguns protótipos de sua “construção” a partir de estudos sobre a fita de Moebius⁵³.

A “construção” e o processo técnico que a obra tridimensional alcançou durante as primeiras décadas do século XX, desencadearam o esgotamento da escultura. O crítico Mario Pedrosa, em um texto para a exposição de Lygia Clark no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1960, comentou: “A constatação mais evidente que se faz hoje ao passear-se pelas exposições e mostras dos mais diversos países europeus, a começar pela principal que é a Bienal de Veneza, é a decadência da escultura”. (Amaral, 1977: 249). E o Brasil nesse momento apoiou a “construção” como nova linguagem para sua modernidade.

No catálogo da exposição Bienal Brasil, século XX, com organização de Nelson Aguilar, que ocorreu em 1994, a crítica Maria Alice Millet comentou sobre o

⁵² A obra de Max Bill já havia sido exposta no Brasil em 1949. No momento em que construía a Bienal de São Paulo em 1951, houve a necessidade política e social de instaurar a arte construtiva no país. Uma tentativa de modernização unindo as artes com a indústria. O próprio cartaz da primeira Bienal foi elaborado com um olhar construtivo. Na seleção e premiação do cartaz, o prêmio foi para o paulistano Antonio Maluf, cuja formação era exatamente o que se esperava de um futuro artista. Ele era formado em Engenharia Civil e havia estudado artes plásticas e desenho industrial. Currículo perfeito para um artista construtivo, onde o artesanal e o irracional seriam deixados de lado.

⁵³ Lygia Clark, na obra *Caminhando*, de 1967, também partiu da fita de Moebius, mas para a construção de uma obra sensorial e não concreta. Lygia criou com essa obra a possibilidade de permanência, assim como a impossibilidade de individualidade. A obra consistia em uma fita de papel colada em forma de aro, só que as extremidades da fita foram coladas torcendo a fita de papel. Ao cortá-la em sua extensão com o auxílio de uma tesoura, criam-se dois outros aros, o corte possibilita transformar a fita em duas partes, mas a surpresa: com a distorção criada anteriormente ao corte, os dois aros não se separam. Há algo de Maria Martins nesta obra de Lygia, não há como não lembrar de *Impossível* e de *Caminho, a Sombra, Longo Demais, Estreito Demais*.



posicionamento do Brasil diante da necessidade de uma arte mais racionalista e seu ingresso na modernidade: “‘Façamos desta hora uma hora construtiva’, exorta J.K. na primeira mensagem enviada ao congresso, em 1956. Sintomaticamente, a ‘vontade construtiva’ na arte caminha a par com a consciência crescente da necessidade de reformas e a expansão da política desenvolvimentista. (...) O movimento concreto encontra na adesão à sociedade tecnológica a saída para o irracional, o provinciano, o artesanal. A operação concretista almeja funcionar integrada à produção industrial, à informação de massas”.

Esta conclusão da decadência da escultura levantada por Pedrosa, mostra como era o posicionamento da crítica diante das esculturas de Maria Martins, modeladas e fundidas por meio de um processo sobre o qual ela adorava se afirmar, que vinha desde os tempos dos egípcios antigos. No entanto, considero pertinente pensar se as pinturas a óleo de Mondrian não eram também, na elaboração, um procedimento tradicional... Apesar das linhas retas, a pintura de Mondrian revela explicitamente sua superfície. Todo o procedimento do trabalho é manual. As pinceladas não são veladas, há a tentativa de rigidez do traço, por serem linhas retas, mas as imperfeições das mãos estão presentes, elas não são mecânicas. As linhas se apresentam plenas de falha humana. De certo modo vemos em toda a extensão da pintura de Mondrian seu traço e expressão. No manifesto-livro *Depois do Cubismo*, escrito em 1918, que foi a base dos movimentos construtivos, Ozefant e Jeanneret (Le Corbusier) escreveram:

As circunstâncias particulares da luz sobre um tema constituem o “efeito”. Ele age como uma deformação natural. Seria conveniente bani-lo e preferir uma luz mais respeitosa da integridade das formas. Ocorre, entretanto, que o efeito reforça a forma em vez de alterá-la; ele é então admitido tanto quanto uma deformação voluntária. O mesmo se dá para certos efeitos perspectivos.

Cor, efeito, acidentes perspectivos não devem
comandar o quadro. (Ozefant e Jeanneret, 2005: 80).

Da mesma maneira, o manifesto da Arte Concreta confirma que a “construção do quadro assim como seus elementos devem ser simples e controláveis visualmente”. Se colocarmos outro artista para executar a obra de Mondrian, como ocorreu durante sua participação no grupo *De Stijl*, a execução dentro da estrutura de sua pintura terá grande probabilidade de ser alcançada. Isso diferentemente de outra pintura em que o estilo e a pincelada do artista, suas marcas, são determinantes como forma de expressão.

Desta forma, os participantes do movimento concreto apostavam na neutralidade do artista. A pincelada deveria ser neutra e fria. Mas o que quero frisar aqui é que, apesar de toda a elaboração concreta na estrutura da pintura de Mondrian, esta elaboração, tanto no suporte como na técnica empregada, está de algum modo dentro da estrutura tradicional, como as esculturas de Maria.

Para estabelecermos um contraponto com a crítica do jornal The New York Times sobre Maria, há a crítica de André Breton. Durante a exposição, na presença dos artistas Tamayo e Amédée Ozefant (artistas técnica e conceitualmente divergentes, assim como Maria e Mondrian), Breton havia dito que as obras de Maria representavam o próprio rio Amazonas e elogiou as esculturas afirmando que elas não deviam nada às esculturas do passado e do presente. Os outros dois artistas, apesar de não expressarem o mesmo entusiasmo de Breton, confirmam seu julgamento e elogiam a produção de Maria. Ozefant posteriormente lembraria desta exposição, elogiando-a, considerando o trabalho de Maria como um dos mais pertinentes dentre toda a vanguarda européia. Elogio vindo de um dos responsáveis pela arte construtiva.

Diante da crítica do jornal e da crítica de Breton, nos deparamos com duas visões diferentes sobre a mesma obra: o julgamento de um jornalista e o julgamento de um



poeta, um artista. Considero particularmente “perigoso” avaliarmos a crítica de pessoas que não estão vinculadas ao campo estético, pois não se conhece a posição do crítico do jornal nem sua cultura plástica, mas ao cometer um deslize na matéria ao dizer que Mondrian era um “modernista francês”⁵⁴, fica quase que evidente a fragilidade de seu conhecimento e repertório diante do que se tratava de *arte moderna*.

E diante das esculturas de Maria, o que dizer? Eram obras que causavam estranheza até mesmo para quem estava vinculado à estética moderna. A técnica da cera perdida, técnica de certo modo tradicional, foi utilizada de maneira diferente da usual por Maria. Não sabemos se o crítico dominava e compreendia os procedimentos plásticos e técnicos. Para compreender as esculturas de Maria ou qualquer obra de vanguarda torna-se necessário ter outro olhar, outra reflexão. Não podemos ver, julgar e avaliar uma obra de vanguarda da mesma maneira como vemos um Donatello.

Para melhor entendimento da questão, há um acontecimento que ilustra esses equívocos. Em 1926, o escultor Brancusi realizou uma exposição em Nova York. Ao desembarcarem com as obras, um inspetor da alfândega americana considerou que aquelas peças não passavam de peças de metal, não eram obras de arte. Havia uma lei na época que autorizava, de acordo com as diretrizes federais dos Estados Unidos, a entrada de qualquer obra de arte no país livre de taxaço. As obras de Brancusi, aos olhos deste inspetor, deveriam ser taxadas, pois foram consideradas “não-arte”. É irônico e oportuno frisar que este inspetor, na realidade, também era escultor e, portanto, a pessoa certa para avaliar o caso. Era um indivíduo que se considerava capaz de distinguir uma obra de arte daquilo que não era. Para ele, as obras de Brancusi eram peças para um uso específico. Assim, qual o julgamento que uma obra de arte pode sofrer? Elas estão vinculadas a muitos valores, e esses são passíveis de erros e de manipulações.

⁵⁴ Acontecimento que, na ocasião em que leu a crítica a respeito de seus trabalhos, Maria ficou completamente chateada, mas no momento que leu a crítica de Mondrian, em que revelou a falha de conhecimento do jornalista sobre os artistas em questão, ignorou completamente a notícia.



O OLHAR DE BRETON

De Breton, diz-se que se tratava de alguém que conhecia e estava inserido nos cânones da arte, principalmente da arte moderna. Ele estava engajado nos movimentos de vanguarda da Europa, trabalhando e discutindo toda a produção artística. Apesar de ser o mentor e estar totalmente vinculado às propostas do movimento surrealista que fundou, Breton foi um crítico, conhecedor das propostas de diversos movimentos, como o Racionalismo.

André Breton se tornou tolerável para os movimentos de oposição. O melhor exemplo a citar sobre isso é seu diálogo com Mondrian, na exposição de Maria Martins: de um lado, o surrealista francês, de outro, o artista de tendência cubista, expressionista e surrealista. Outro exemplo, o mexicano Tamayo com o francês Ozefant, de tendências cubistas e abstratas, que junto com Le Corbusier fundou o movimento Purismo. Talvez em outro momento este encontro pudesse se transformar em discórdia, mas em terras americanas o diálogo se tornou frutífero. Os artistas presentes nos Estados Unidos e, em particular, em Nova York, criaram vínculos e amizades que não influenciavam suas predileções estéticas.

O Surrealismo, no caso, era um movimento no qual a entrada e a saída de artistas estava relacionada também às atitudes políticas, além da estética. Foi o único movimento naquele momento que aceitava tanto um artista abstrato quanto um artista figurativo ou um que transitasse em ambos os estilos. A diversidade de estilos e os novos conceitos eram a base para o movimento. O trânsito livre que possibilitava no período entre-guerras fez com que quase todos os artistas do período bebessem da fonte surrealista, ou pelo menos criassem um diálogo com ele. Assim, tornou-se cabível a participação no Surrealismo, mesmo que paralela, de Picasso, de Duchamp e de vários outros.



O movimento cubista, de certo modo, foi a base de formação dos diversos grupos de tendências construtivas e racionalistas, mas isso não impossibilitou a participação de Picasso no Surrealismo. A produção surrealista de Picasso é diversa. Dentre elas, há uma série de “monstros”, figuras distorcidas, com partes do corpo alteradas, salientando expressões em que o maligno, o devorador, o repressor tornam-se presentes. Esses “monstros” foram executados paralelamente a obras suas da fase cubista, sintética, analítica, neoclássica... A mistura possibilitou a criação da pintura *Guernica*, uma junção do Cubismo com o universo simbólico da guerra.

Como Picasso se interessa mais pela humanidade do que pela natureza, sua exploração se volta para a camada mais indistinta do inconsciente, a qual não é de ninguém, mas pertencente a todos. Não é casual que Jung, o teórico do inconsciente coletivo, tenha escrito ensaios sobre Picasso, reconhecendo a contribuição de sua pintura para a nova teoria pós-freudiana, que iria se revelar fundamental para a interpretação do drama do nosso século. Não existiria um Picasso surrealista sem o Picasso cubista, mas sem o Picasso surrealista não existiria o Picasso histórico-político de *Guernica*, de *Massacre na Coreia*, das alegorias da *Guerra* e da *Paz*. (Argan, 1993: 367).

Picasso, com trânsito livre entre estilos e movimentos, nunca quis participar ativamente do Surrealismo. Tampouco Marcel Duchamp. Particularmente, Duchamp foi amigo de vários artistas surrealistas, como Ernst, Tanguy, Salvador Dalí e, sobretudo, de Breton, porém, apesar das amizades, nunca expressou interesse na participação do movimento, embora tenha contribuído com a elaboração e criação de catálogos e exposições. Sua contribuição pode ser vista como uma resposta positiva ao Surrealismo. Com uma participação paralela como a de Picasso, demonstra seu carinho e respeito ao



movimento e ao próprio Breton, reconhecendo que traziam qualidade inovadora no modo de fazer arte, uma arte que ia além da retina, sua grande busca dentro da produção estética.

É claro que a presença de Picasso era importante para Breton, representava ter “peso” diante da crítica. Assim também a presença de Duchamp, mas ele se tornou um caso à parte. Duchamp era um artista completamente à margem, crítico das artes visuais, e de poucas obras. Mesmo sem uma produção “quantitativa”, era respeitado por Breton, a ponto de afirmar que Duchamp era um dos homens mais originais vivos, bem como “uma das figuras mais elusivas e de difícil apreensão”.

André Breton e todos os surrealistas buscavam artistas e obras com ótica oposta à tradição artística do Ocidente, ou mais do que isto, tinham como intenção, além da arte, uma mudança de vida. O movimento era um meio para se obter a liberdade da mente humana ante as censuras tradicionais que escravizavam os homens: a religião, a família (um item que, acredito, era de grande simpatia a Duchamp), a moralidade e a própria racionalidade como único motor da vida. A produção de Maria Martins, desta maneira, serviu muito às propostas de Breton em suas andanças pela América e pelo resto do mundo.

A produção de Mondrian, por sua vez, respondia a outros ideais que interessavam também a Breton. Era outra busca, outra maneira de ver o mundo. O confronto de Breton com a arte racionalista devia-se ao apelo excessivo diante da modernidade, de que tudo deveria se encaixar dentro de uma estrutura racional, lógica, não havendo espaço para falha ou erro. A resistência de Breton a esta estética tinha origem ainda no Dadá, e em seu manifesto anunciava-se:

Eu detesto a objetividade gordurosa e a harmonia,
essa ciência que encontra tudo em ordem...

A lógica é sempre falsa. Ela direciona o fio das
noções, das palavras, no seu exterior formal, para as extremidades



e centros ilusórios. Sua cadeia mata, enorme centípede asfixiando a independência. (Batchelor, 1998: 34).

A posição de Breton era a da liberdade do indivíduo dentro da sociedade, o trânsito livre. Não importava a ele e aos surrealistas se uma obra estava vinculada a uma linguagem abstrata ou não. O que importava era como a obra se apresentava diante do papel conservador da sociedade. A obra deveria ser transgressora, reveladora. Tinha que ter como princípio uma revolução diante da vida.

O OLHAR DE MONDRIAN

A América no período entre-guerras possibilitou a união dos movimentos, produzindo intercâmbio entre tendências e estilos. Do outro lado do mundo, após a Segunda Grande Guerra, a União Soviética, onde o construtivismo teve papel marcante, caminhou para uma produção artística pertinente à sua ideologia, desenvolvendo uma arte de realismo formal, eliminando qualquer vestígio de abstração. Há na América, por sua vez, no pós-guerra, um contraponto político-estético, o apoio à abstração. Se os soviéticos negaram esta representação da arte, os americanos desenvolveram outro movimento a partir dela e a partir de outros movimentos vinculados às vanguardas européias.

Após a segunda metade do século XX, artistas tanto americanos quanto estrangeiros residentes nos Estados Unidos criaram um novo movimento. Deste modo, a produção de Mondrian respondia aos anseios políticos da nação e sua cultura, principalmente por se tratar de uma pintura que elogia em especial a música e o ritmo da



cidade. Com suas linhas horizontais e verticais, Mondrian revelou o espírito de uma metrópole e, com suas cores, uma imagem pictórica do ritmo do jazz.

Mondrian soube associar sua estética com o que viu de melhor em outra cultura, perfeita união da pesquisa plástica com a cultura norte-americana. Ao expor junto a Maria, Mondrian estava apoiando a produção de uma artista nova, brasileira, com trabalho voltado à própria origem cultural, uma obra de excesso. A produção artística de Maria era quase uma contradição ao que estava sendo mostrado na cidade, obra de difícil “digestão”. Já a de Mondrian era uma obra de ritmo em um plano, em uma animação visual. É verdade que poucos compreenderam do que se tratava. Na realidade, a compreensão pertence a Maria e Mondrian mesmos. Ele, por apoiar a novata e lhe dar crédito. Ela, por convidá-lo a dividir a exposição, a ponto de adquirir uma obra sua que aos olhos de uma instituição não respondia, ainda, a seus interesses estéticos.

Considero pertinentes as contradições entre crítica, instituições e a sociedade de modo geral. Por um lado, o pintor Mondrian, elogiado e admirado pela crítica, mas desclassificado por uma instituição, no caso, um museu da cidade. Por outro, a produção plástica de Maria, criticada pelo jornal, mas admirada e louvada por diversos artistas da primeira metade do século XX.

Na realidade, a relação amigável entre Maria e Mondrian tinha sido fruto de um relacionamento amoroso existente antes da exposição, motivo que alguns críticos julgam provável para a junção de duas exposições tão díspares na mesma galeria. Acredito, porém, que tal exposição não ocorreria apenas por este motivo. Um artista com estética tão apurada como é o caso de Mondrian não se sujeitaria a expor junto a obras tão “díspares” apenas por um envolvimento amoroso.

O que me leva a duvidar deste ponto de vista são alguns acontecimentos que revelam uma personalidade bem maleável de Mondrian diante das diversas tendências



estéticas presentes em Nova York. A começar por si mesmo, um dos únicos que gostou da cidade. Ele adorava dançar, adorava a música do país e de todas as suas luzes. Ele deve ter se identificado com Maria, mulher tropical, como ela mesma dizia, e que adorava, como ele, o jazz e uma boa conversa.

A disposição de expor com uma artista tão peculiar demonstra como Mondrian era muito menos radical do que o descrevem. Além disto, um fato em particular me leva a crer nesta hipótese. Durante a seleção de obras para uma exposição na galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim, ela comentou com Mondrian a respeito da pintura do então novato Jackson Pollock. Diante do quadro *Stenographic Figure*, que trazia a imagem de uma mata semi-abstrata, Peggy foi destrutiva, achou o quadro horrível, não se tratava de pintura nem trazia nenhum sentido de rigor.

Mondrian, após a colocação crítica de Peggy, revela seu interesse pelo jovem artista, justificando que, pelo contrário, o quadro era muito interessante, se tratava de uma pintura nova que há muito tempo não via, uma pintura de extrema emoção.

Peggy não acreditou na colocação de Mondrian porque sua observação continha valores díspares e vinha de um pintor abstrato e geométrico, vinculado à arte concreta. Peggy continuou dizendo que ele não poderia comparar 'aquilo' à sua pintura, com a maneira como pintava. Mondrian, após o espanto da galerista, respondeu: "A maneira como pinto e a maneira como penso são duas coisas diferentes".

Considero pertinente este acontecimento, pois acredito que a escolha de Mondrian de expor com Maria Martins ia muito mais além do envolvimento amoroso. Não tenho a intenção de traçar um tratado do amor e suas vertentes, mas qualquer envolvimento amoroso requer um mínimo de afinidades, como diria Goethe em *Afinidades Seletivas*.

Não foi apenas um rosto bonito que Mondrian viu em Maria. Ao admirar a obra de Pollock, Mondrian estava admirando uma pintura que trazia semelhança com as



esculturas de Maria. Ambas as obras transitavam, sem problemas, entre a figura e a abstração. Ambas utilizavam o mundo vegetal como tema e ambas trabalhavam com o excesso. Elas estavam inseridas nas propostas estéticas do movimento surrealista, movimento ao qual Pollock foi convidado a se juntar e diplomaticamente não aceitou.⁵⁵

Há outro fato que considero pertinente e que ajuda na compreensão da possível versatilidade de Mondrian. Dentro dos “bastidores” das artes plásticas comentam que Mondrian, como artista neoplástico, odiava a cor verde e, por isso, a evitava até no uso cotidiano. Este caso nos mostra um Mondrian radical e preso a seus próprios dogmas. Mas, na realidade, esta deveria ser muito mais uma extravagância estética do que outra coisa, ou melhor, um gosto particular, ou a julgar por suas palavras: o que ele pinta e seu gosto são coisas completamente diferentes.

Ao odiar a cor verde, Mondrian estava se referindo diretamente à sua estética. Um gosto, como estrutura de sua produção plástica. Nas composições de linhas verticais e horizontais pintadas de preto, os intervalos entre os ângulos eram preenchidos de cores primárias puras, com pouquíssima variação tonal. O verde é uma mistura de duas cores primárias, portanto dentro da postulado neoplástico de pureza, o verde se torna incabível. E com esta radicalidade, Mondrian transformou seu espaço de moradia em obra neoplástica, até as flores deveriam compor com o todo. Elas só eram permitidas se fossem artificiais e pintadas, eliminando qualquer vestígio da cor verde. Uma perfeita instalação dentro de seu conceito plástico.

De toda maneira, não acredito que Mondrian rejeitasse flores e plantas de modo geral. A rigidez estava presente dentro de seu trabalho, e sua casa, de qualquer forma, tornou-se um de seus trabalhos. Se não fosse assim, como poderia admirar e apoiar a produção de Pollock e expor junto às obras de Maria Martins?

⁵⁵ Nesta exposição na galeria de Peggy Guggenheim, a pintura de Pollock foi exposta por insistência de Mondrian, o sucesso foi tanto que no ano seguinte ele fez uma individual na mesma galeria.



A produção estética de Mondrian estava vinculada à própria proposta de modernidade, de linhas retas e pureza na composição. A estrutura condizia perfeitamente com o caminho que a civilização estava percorrendo. Nas primeiras décadas do século XX, a modernidade colocou fim ao ornamento, ao excesso, à subjetividade, à decoração e ao luxo. Ela buscava exatamente o que Mondrian elaborou. Enquanto que as selvas continuavam as mesmas...

A obra de Mondrian tornou-se uma espécie de código, um símbolo, para a arte moderna como um todo. Ela serve como um símbolo para toda uma série de significados – o “moderno” da moda, o “moderno” incompreensível, o “moderno” sério, em suma, uma série de idéias acerca da “modernidade”. (Fer, 1998: 154).

De início, as exposições de Maria e Mondrian parecem uma contradição, mas eram duas tendências discutindo duas realidades: a metrópole e a floresta, cada um mostrando sua visão e seu questionamento de como retratá-las. Mondrian, com linhas e ângulos retos, revelou uma cidade (concreta); Maria, com o “barro” e suas marcas, simbolicamente representou a selva (primitiva).

Talvez seja justamente este o ponto de conflito que Maria sofreu ao chegar ao Brasil. Maria havia revelado ao mundo, ou pelo menos a uma das maiores metrópoles, uma visão de seu país através da selva, não da metrópole. Para os brasileiros, o crescimento de uma cidade como São Paulo, orgulhosa de seu novo Museu de Arte Moderna e da Bienal, suas fábricas e crescimento econômico, contradizia a visão plástica de Maria, de um país “primitivo”.

Mondrian, em seu universo plástico, soube ver e compreender o que estava sendo feito em oposição. Alguns levaram esta contradição de estilos para a prática, da



mesma maneira que Picasso desenvolveu seus trabalhos. Em jogo duplo de estilos, há artistas como o próprio Theo Van Doesburg, que enquanto editava a revista *De Stijl* também produziu uma série de obras de influência dadaísta, assinando com o pseudônimo de I. K. Bonsett, ou como o companheiro de idéias concretas Paul Dermée, diretor da revista *L'Esprit Nouveau*, que também produziu uma revista (própria) dadá, intitulada *Z*. Em outro caso particular, há o artista francês Jean Arp, que desenvolveu, como Picasso, diversos estilos simultaneamente.

Arp transitou do movimento Abstrato-Geométrico ao movimento Dadá e ao Surrealismo sem maiores problemas e muitas vezes lidando com todos os conceitos ao mesmo tempo. Arp desenvolveu no movimento Dadá obras biomórficas – como definiu Giulio Carlo Argan – “obras como células orgânicas”. Inicialmente, Arp rejeitou a forma geométrica, mas posteriormente e paralelamente ao trabalho de simbologia biológica, conheceu Doesburg e realizou obras concretas. Para Argan, essas duas perspectivas cognitivas diferentes são dois princípios diversos de coordenação da linguagem visual que Arp conseguiu usar e unir. Desta maneira, Arp participou ao mesmo tempo de dois movimentos aparentemente contraditórios – *De Stijl* e Dadá, e posteriormente do Surrealismo. Ou seja, não há nenhum problema em expor um geométrico-abstrato ao lado de uma “ameba” dadaísta e ainda por cima junto a obras surrealistas.

A produção estética de Mondrian respondia aos anseios de modernização e de avanço tecnológico. A aceitação e o entendimento de sua obra após as guerras tornaram-se conseqüências inevitáveis. O mundo civilizado necessitava de referências para responder à busca pela ordem, e Mondrian propiciava isso. Por outro lado, a produção de Maria era o próprio excesso, a própria subjetividade, cheia de ornamento e figuração. Em se tratando do conceito de modernidade, sua obra era exatamente o avesso.

Felizmente, o desenvolvimento grandioso que
nossa cultura experimentou neste século, superou o ornamento...



Quanto mais inferior a cultura, mais aparente é o ornamento... A marcha da civilização libera, sistematicamente, um objeto após o outro da ornamentação. (Fer, 1998: 156).

Este comentário faz parte de uma reflexão de Adolph Loos em ensaio intitulado *Ornamento e Crime*, para o segundo número da revista *L'Esprit Nouveau*. Para ele, o ornamento representava crime, pois era um tempo de trabalho, material e dinheiro gastos desnecessariamente, principalmente num momento em que a proposta da forma moderna de luxo estava vinculada à idéia de utilidade. O ornamento escapa da concepção de modernidade de Loos, que é análoga às idéias desenvolvidas por Mondrian e também por Le Cobusier.

O contemporâneo de Mondrian, o artista francês Henry Matisse, deixou trabalhos bem pertinentes para um confronto com a estética da pureza, da essência. Se Mondrian foi o artista das linhas e dos ângulos retos, Matisse foi o do luxo, da calma e da volúpia. Ambos modernos e contraditórios, como também Maria e Mondrian. Um, decorativo, e o outro, construtivo.

Não se pode afirmar que Matisse seja primitivo, mas tanto fauvistas como cubistas partiram de pesquisas da arte primitiva bem como da arte elitista, acadêmica. Tanto Matisse quanto Picasso adoravam Ingres, assim como adoravam a arte africana. Mas de qualquer modo, esses artistas estão fora do jogo construtivista, em que a arte e o objeto utilitário respondiam à industrialização e à concepção de modernidade.

Uma das obras mais marcantes do movimento surrealista é a de uma mulher. Não se trata de nenhuma obra de Maria Martins, mas de um “objeto” da artista surrealista francesa Meret Oppenheim, o famoso conjunto de xícara de chá e colher, forrados com pele animal, executado em 1936. *Objeto: Desjejum em Pele* tornou-se um ícone do Surrealismo.



Meret não utilizou qualquer xícara para seu trabalho, ela comprou o conjunto diretamente da loja de departamentos *Uniprix*. O jogo de xícara e colher fazia parte de objetos de uso diário, produzidos em massa, com forma pura, racional, geométrica. A xícara da loja *Uniprix* era um utensílio moderno, para uma vida moderna, a base dos puristas e construtivistas.

Numa atitude surrealista, ela encobriu com pele de gazela chinesa o objeto esteticamente vinculado aos parâmetros da modernidade. O sensível e surreal sobre o racional. O ornamento sobre a pureza. A pele de animal sobre um objeto racionalmente planejado e fabricado. E não um animal comum, mas uma gazela chinesa⁵⁶, vinda de uma região oposta à civilização ocidental. O título da obra, por sua vez, é um caso à parte, uma paródia ao quadro de Édouard Manet, *Déjeuner sur l'Herbe*, assim como à pintura *Le Grand Déjeuner* de Fernand Léger (simpatizante dos puristas), e às conotações eróticas que essas obras possibilitam.

Na obra de Oppenheim, o Surrealismo cobre o Racionalismo, os pêlos da gazela chinesa “agasalham” a xícara de porcelana fria e moderna. Analogamente, na exposição de Mondrian e Maria, as pinturas neoplásticas serviram de cenário para as esculturas “primitivas” e folclóricas de Maria, as personagens da Amazônia modeladas por Maria percorrem, transitam diante da pintura da cidade grande, ao ritmo de sua música.

Em 1917, Mondrian defendia em artigos para a revista *De Stijl* que o artista deveria se afastar da natureza e ir à busca de uma realidade plástica, pura e permanente. Anos depois, algo fez com que ele rompesse com o grupo, principalmente com o artista concreto Theo Van Doesburg. Assim, a exposição de suas obras abstratas com obras figurativas dentro de um imaginário fantástico, foi cabível e possível. Parece que Mondrian,

⁵⁶ Já foi comentado sobre a predileção dos surrealistas por culturas que não do Ocidente. Maria Martins também foi fascinada por essas culturas. Numa conferência para Unesco em 1956, Maria foi até a Índia, Nepal e China realizando uma entrevista com Mao Tse-Tung. Após essas viagens, Maria decidiu escrever sobre esses países, lançando os livros: *Ásia Maior*, *Planeta China* em 1958, e em 1960, o livro *Ásia Maior, Brama, Gandhi e Nehru*.



depois de anos, permitiu que a natureza, mesmo que simbolicamente representada, dialogasse com seus quadros.

SOBRE O GOSTO

O historiador E. H. Gombrich, na introdução *Sobre Arte e Artistas* de seu livro *A História Arte*, afirma que não se desclassifica uma obra de arte pelo gosto nem se despreza uma obra de arte cujo tema sejam montanhas só porque não gostamos de alpinismo. Gosto não é motivo suficiente para não admirarmos uma obra cujo tema central seja montanha. O que torna algo uma obra de arte não é o tema, mas valores outros, muito mais complexos e que também inserem uma obra na história da arte.

A questão do gosto não está apenas vinculada ao tema, como demonstrou Gombrich. O gosto pode estar vinculado também a todo o processo de construção de uma obra. Ao analisarmos a maneira como um pintor executa sua obra, podemos também desclassificá-la por não apreciarmos a maneira como a pintou, por considerar a pintura “suja”, “lisa demais”, “grosseira”, e assim por diante.

Geralmente apreciamos uma obra quando nos identificamos com ela. Buscamos sempre a ‘beleza’ naquilo de que gostamos e o “problema com a beleza é que gostos e padrões do que é belo variam imensamente”. (Gombrich, 1985: 6). Uma obra de arte está além de um padrão de beleza e do gosto. “O artista, em sua tela, coloca talvez centenas de matizes e formas que lhe cumpre equilibrar até que pareça ‘certo’ ”. (Gombrich, 1985: 14).

Assim, se o artista utilizou uma pincelada marcada, forte, com muita massa de tinta para definir o que é um dedo, uma pálpebra, uma gota de orvalho numa folha, ou se



utilizou a tinta com espátula para construir uma estrada, uma nuvem, uma árvore, esses são procedimentos muito particulares a ele e utilizados para resolver problemas de composição. O artista tem razões suficientes para considerar o que é “certo” e “harmonioso”.

Portanto, não seria correto definir uma pintura como “ruim” porque preferimos o artista que utiliza pincéis macios, não uma espátula, ou a pintura em que a tinta é suavemente posta na tela, aveludando toda a superfície do linho e criando uma face rosada, braços e pernas de marfim, plumas leves e brancas, rendas e fios de cabelos feitos um a um. Cada artista transpõe para a tela maneiras de representações e de olhares. Quando Breton e os surrealistas criticam o Racionalismo, estão criticando a posição radical segundo a qual apenas uma postura, uma forma de fazer arte seja correta e válida.

Alguns preferem as pinturas de Jean-Auguste-Dominique Ingres às de Eugène Delacroix, ou uma aquarela de Albert Dürer a um óleo de Rembrandt van Rijn, o refinamento alegórico de Lawrence Alma Tadema à pintura realista de Honoré Daumier. Não há um melhor. Cada um realizou suas pinturas de acordo com propostas e procedimentos adequados a elas, respondendo à ânsia e à vontade particular, permitindo a diversidade na história da arte.

O provérbio espanhol citado pelo poeta Octavio Paz no livro sobre Marcel Duchamp diz “Sobre gostos não há nada escrito”.

Com efeito, o gosto se recusa ao exame e ao juízo:

é um assunto de provadores. Oscila entre o instinto e a moda, o estilo e a receita. É uma noção epidérmica da arte, no sentido sensual e no social: um prurido e um signo de distinção. Pelo primeiro reduz a arte à sensação; pelo segundo introduz uma hierarquia social fundada em uma realidade tão misteriosa e arbitrária como a pureza do sangue e a cor da pele. (Paz, 1977: 23).

O antigo provérbio de que gostos não se discutem pode muito bem ser verdadeiro, mas não deve esconder o fato de



que o gosto é suscetível de ser desenvolvido. (Gombrich, 1985: 17).

Desta maneira, o gosto pode ser “manipulado”. Dependendo de como é aplicado, pode-se torná-lo elitista, transformá-lo ou inferiorizá-lo. Pois mesmo que haja oportunidade de explorar olhares diante de várias obras de arte, estaremos nos refinando por meio de um gosto determinado.

Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau. Todos sabemos que não há diferença essencial entre um e outro – o mau gosto de ontem é bom gosto de hoje – mas, que é gosto? O que chamamos belo, formoso, feio, estupendo ou maravilhoso sem que saibamos de ciência certa a sua razão de ser: a fatura, a fabricação, a maneira, o odor – a marca de fábrica. Os primitivos não têm gosto, mas instinto e tradição, isto é: repetem quase instintivamente certos arquétipos. Embora a Idade Média e a antiguidade tenham formulado cânones estéticos, tampouco conheceram o gosto. O mesmo deve dizer-se do Oriente e da América Pré-Colombiana. O gosto nasce provavelmente no Renascimento e não tem consciência de si mesmo até o período Barroco. (Paz, 1977: 22).

Podemos preferir a pintura de Eugène Delacroix à de Jean-Auguste-Dominique Ingres, mas não dizer e concluir a partir deste gosto que Ingres seja inferior a Delacroix. É claro que existem obras mais importantes que outras, mas mesmo neste grau de importância há uma seleção de fatos históricos que determinam a preferência de um pelo outro.

No final do século XIX há em muitos países o Art Nouveau como estética a ser seguida, como a arte dos pré-rafaelitas e a Escola de Viena. Mas bastou que Vincent



Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne despontassem, junto a outros, para que a proposta vigente caísse por terra. Hoje pouco se sabe sobre os pré-rafaelitas. O que nos levou a valorizar, por exemplo, Vincent Van Gogh e considerá-lo mais importante do que Dante Gabriel Rossetti não foi apenas o gosto, mas, sim, o julgamento. Foi preciso que no século XX surgisse alguém com a capacidade estética de Duchamp para colocar em xeque o gosto e, por sua vez, o julgamento. Na verdade, só se inverteram os gostos...

Marcel Duchamp, em entrevista a Pierre Cabanne, aborda a questão do julgamento de uma obra de arte:

Não. Não é isso. Justamente, a obra prima é assim chamada pelo espectador como uma última instância. É o espectador que faz os museus, que provê os elementos de um museu. O museu é a última forma de compreensão, de julgamento? A palavra “julgamento” é também uma coisa terrível. É totalmente aleatória e totalmente sem valor. Que uma sociedade se decida a aceitar certas obras e a fazer um Louvre, que dure alguns séculos, vá lá. Mas falar de verdade e de julgamento real, absoluto, não acredito. (Cabanne, 2002: 123).

O Musée du Luxembourg, por volta de 1926, retirou de exposição *O Nascimento de Vênus*, de Alexandre Cabanel e, com ela, mais de 180 obras foram colocadas no depósito. O fato ilustra o julgamento dos museus sobre qual obra deve ou não ser exposta. No lugar, foram colocados Claude Monet, Auguste Renoir, Vincent Van Gogh, Edgar Degas, Henri Matisse, Pierre Bonnard e outros artistas modernos.

A decisão por esses artistas e a condenação da arte acadêmica como fora dos parâmetros da “nova sociedade” traz o julgamento de valor à tona, seja ele estético, social ou econômico. O fato é que, de alguma maneira, ele é que determina o que devemos olhar e considerar moderno.



Aquelas obras, como as de Cabanel, não condiziam mais com a realidade da história, elas deixaram de representar a verdade de uma sociedade, como se o gosto por elas não fosse mais permitido, como se não existisse. A sociedade afinal é feita de Cabanel e de Van Gogh, ela é construída com e pelas diferenças, ela precisa tanto de um quanto do outro para atingir a verdade de um pensamento. Como pode ser possível – e, no caso, é o que a História da Arte propõe – que a partir de 1926 o mundo fosse todo Van Gogh, não existindo outras possibilidades de olhares e pensamentos? Van Gogh mostrou uma maneira particular de ver o mundo, que, por coincidência ou não, depois de alguns anos o mundo quis ver.

A história da arte é uma coisa muito diferente da estética. Para mim, história da arte é o que restou de uma época em um museu, mas não é necessariamente o melhor desta época, e, na verdade, pode ser até mesmo a expressão da mediocridade dela, porque as coisas belas desaparecem, o público não quis guardá-las, mas isto é filosofia... (Cabanne, 2002: 117).

Este é um comentário crítico de Marcel Duchamp contra os padrões da estética e da história da arte. Ele desenvolveu uma idéia que se tornou a “crítica da arte da retina”, ou seja, a obra de arte não valia apenas para deleite dos olhos, ela deveria também agradar à mente. Partindo desta idéia, Duchamp começou a desenvolver todo um trabalho em busca de uma estética na qual os valores determinados sobre a arte da retina não se enquadravam. Ao escolher objetos para transformá-los em *ready-made*, apanhou, por exemplo, um porta-garrafas, uma pá, objetos sem “beleza” pré-determinada, mas que carregavam, no momento da escolha, valores além do olhar. Assim, seus *ready-made* foram parar no museu, tornaram-se objetos para serem pensados, não para serem contemplados. Uma crítica do gosto e do julgamento.

Isto dependia do objeto, era preciso tomar cuidado com seu look. É muito difícil escolher um objeto, porque depois de



quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha de um *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. (Cabanne, 2002: 80).

Duchamp considerava o ato da escolha uma tarefa complexa, pois envolvia gosto, e seu intuito na elaboração estética era justamente selecionar um objeto do cotidiano, isento de gosto. Com esta atitude, Duchamp questionou a base da arte e sua vaidade, já que um objeto industrial ou artesanal, mas de utilidade, estava fora do critério de gosto por uma obra de arte. Na verdade, não temos os mesmos olhos quando admiramos um Monet, uma faca ou qualquer coisa que o valha.

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícilimo escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio... (Paz, 1977: 27-8).

Como gostar de algo tido como não sendo bom?

Assim como aconteceu com a produção em oposição à modernidade, a determinação do gosto foi certamente um dos motivos do esquecimento e do afastamento das obras de Maria. Paulo Herkenhoff, curador da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, comentou que nunca conseguiu entender a rejeição a Maria: “Não era só uma recusa, enquanto artista e à figura dela, muito forte. Fiquei pensando o que seria isso. Era uma questão política, uma questão pessoal, uma fofoca de geração.



Maria Martins era uma mulher divorciada, isso no Brasil era uma coisa pesada. Além do mais, era uma nietzschiana. Maria Martins escreveu um livro sobre Nietzsche⁵⁷, e isso não é à toa”. (Callado, 2005: 165).

Considero, com efeito, que se um homem, um gênio qualquer, que mora no coração da África e produz, todos os dias, quadros extraordinários, sem que ninguém os veja, ele não existirá. Dito de outra forma, o artista não existe sem que se o conheça. Por consequência, pode-se considerar a existência de cem mil gênios que se suicidaram, que se mataram, que desapareceram, porque não souberam fazer o necessário para que fossem conhecidos, para que se impusessem, e conhecessem a fama. (Cabanne, 2002: 122).

Apesar do confronto e da diferença de opinião, a resposta de Mondrian a Peggy é um ponto de vista interessante de estabelecer ao analisar e contemplar uma obra, ou seja, isentá-la de nossos valores e vê-la como ela se nos apresenta.

A exposição de 1943 de Maria Martins e Mondrian, com obras do imaginário de um país tropical lado-a-lado com obras abstratas geométricas de uma metrópole, possibilitou uma comunicação entre dois mundos que a modernidade separou. Esta exposição revelou a relação de dois amigos, de dois movimentos distintos, de duas realidades diferentes em uma mesma história e civilização.

Apenas a aceitação e aprovação de um artista como Mondrian que, para Giulio Carlo Argan, foi, depois de Cézanne, “a consciência mais elevada, mais lúcida, mais civilizada na história da arte moderna” (Argan, 1993: 414), já seriam suficientes para que a

⁵⁷ Maria tinha um projeto de escrever três livros, cada um deles de um artista que considerava revolucionário na sua linguagem. Com o título *Deuses Malditos*, Maria escreveu o primeiro, sobre o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, lançando-o em 1965, pela mesma editora que havia lançado seus livros sobre a Ásia, a editora Civilização Brasileira. Os outros dois artistas, aos quais Maria queria demonstrar sua afeição e predileção de rebeldia, eram o pintor Van Gogh e o poeta Rimbaud (mas Maria escreveu apenas alguns fragmentos, não concluindo o projeto).



obra de Maria tivesse um espaço maior dentro do panorama artístico, principalmente no Brasil, onde Mondrian foi adorado e reverenciado pelos concretistas. Aliás, foi graças ao retorno de Maria a seu país que se pôde ver Mondrian por aqui antes de muitos outros artistas. Ela propiciou que se visse e se admirasse a obra *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian na II Bienal Internacional de São Paulo, de 1953.

A II Bienal tornou-se um marco dentro do nosso panorama artístico, porém não por causa das obras de Mondrian, que acabou se tornando irrelevante e pouquíssimo comentado, mas porque foi importante para os grupos concretos que se formaram no país. A obra realmente marcante do evento foi a tela de Pablo Picasso, *Guernica*.

De volta ao Brasil, Maria ajudou não apenas para a Bienal, ela contribuiu com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para a inauguração do museu, Maria havia convidado Marcel Duchamp para organizar a mostra. Seria uma das mostras mais impressionantes de arte moderna e contemporânea que o Brasil iria ver, isso em 1949. Daria oportunidade ao Brasil de ver, em primeira mão, uma seleção de setenta e uma obras, entre elas algumas neoplásticas de Piet Mondrian, outras suprematistas de Kasimir Malévitch e de El Lizzitzky, pinturas dos expressionistas abstratos Jackson Pollock e de Mark Rothko, etc.

O Brasil, no entanto, não viu a mostra organizada por Duchamp porque o diretor artístico do museu à época, Leon Degand, preferiu abrir o museu com obras de artistas franceses.

De início, pensou-se em abrir a mostra com duas seções, uma francesa e outra americana. A historiadora Vera D'Horta, que pesquisou a criação do museu, encontrou uma carta de Francisco Matarazzo Sobrinho, seu criador, na qual ele alegava que não haveria dinheiro para pagar o transporte das obras dos Estados Unidos. Na realidade, havia um preconceito contra a arte abstrata americana, com raízes vinculadas aos movimentos Dadá e



surrealista. Assim, Pollock, Josef Albers, Willem de Kooning, Rothko, Ad Reinhardt, Robert Motherwell foram preteridos por outros, como Claude Idox, Philippe Hosiasson, Kosnick-Kloss. Esses artistas franceses não responderam ainda a uma história dentro da arte. Os artistas americanos, por sua vez...

A abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentou, além dos franceses ignorados pela história da arte, artistas de renome como Kandinsky, Miró, Léger, Picabia, Robert Delaunay e outros. Porém perdeu-se a oportunidade de ter uma mostra organizada por Duchamp e de artistas que só seriam vistos no país décadas depois.





CAPÍTULO III

MARIA MARTINS E MARCEL DUCHAMP

LA MARIÉE

“O Grande Vidro” é um mito de castração, uma alegoria do onanismo ou a expressão de uma visão pessimista do amor: a união verdadeira é impossível.

Octavio Paz

Francis Picabia foi um dos primeiros artistas modernos a deixar Paris e ir em busca de outro ponto de referência para a arte moderna. Em 1913, desembarcou em Nova York para a inauguração da Mostra Internacional de Arte Moderna – Armory Show. Dois anos depois, Picabia retornou a Nova York e alguns dias depois, Marcel Duchamp chegaria à cidade.

Duchamp havia ficado famoso na exposição do Armory Show com a obra *Nu Descendo a Escada*. No espaço da exposição onde a pintura se encontrava, as pessoas chegavam a aguardar trinta ou quarenta minutos na expectativa de ver a obra e de se manifestarem chocadas com o que viam, amando ou odiando. A cidade, desde então, ao seu modo, incorporou Marcel Duchamp como um dos artistas franceses mais conhecidos no início do século, tão famoso quanto a atriz Sarah Bernhardt.

Marcel Duchamp deixou Paris depois de receber um convite do artista e escritor americano Walter Pach. Em uma carta de despedida, escreveu: “Eu não vou para Nova York, eu deixo Paris”. E durante algumas décadas a cidade americana foi sua nova moradia. Nesta cidade, Duchamp se tornou um *flâneur*: “Pelas ruas e avenidas, dobrando as



esquinas, nos cafés, circula aquele que, observando e flutuando em meio à multidão, atento ao fugaz, constrói e desconstrói uma fantasia num relance de olhos e na mente tem versos de *A une Passante*, de Baudelaire”. (Tomkins 2005, 9).

Durante o período, Duchamp se encontrou com diversos artistas europeus e de outros lugares, muitos se refugiando da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, que se sentiram estrangeiros na terra nova. Duchamp, pelo contrário, ao longo das décadas em que viveu nela, só lhe tinha elogios⁵⁸.

Entre os artistas presentes em Nova York, estava a brasileira Maria Martins. Não se sabe ao certo onde e quando Duchamp conheceu Maria. Alguns críticos acreditam que o encontro se deu na exposição de Maria com Mondrian, o que é bem provável. O jornalista Calvin Tomkins, no livro sobre Duchamp, considera pertinente a hipótese, pois acredita que ele tenha ido seja para ver a obra de Maria, tão elogiada por Breton, ou para ver a de Mondrian.

Duchamp desde 1920 pertencia à organização intitulada *Société Anonyme*, da qual foi o presidente, Katherine Dreier, sua amiga e colecionadora, foi a tesoureira, e o artista e fotógrafo americano Man Ray, o secretário. A *Société Anonyme* expôs pela primeira vez em 30 de abril uma pequena mostra, que ia de Van Gogh a Brancusi, na tentativa de trazer para a América o que havia de melhor na arte moderna e de vanguarda.

A proposta da associação era a de apresentar uma nova exposição a cada seis meses. Durante seus vinte anos de existência, organizou oitenta exposições, nas quais os americanos puderam ver Kandinski, Paul Klee, Léger, Villon e Mondrian, entre outros.

A associação ajudou os americanos a se familiarizarem com obras pouco conhecidas de artistas de vanguarda, em especial com as de Mondrian. Por isto, em 1943, ano da exposição com Maria Martins, a crítica local já conhecia seu trabalho e, portanto,

⁵⁸ Marcel Duchamp tornou-se cidadão americano apenas em 30 de dezembro de 1955, através da interferência de Nelson Rockefeller.



não seria difícil supor que Marcel Duchamp a tivesse visitado. Ao mesmo tempo, resta a dúvida, já que era costume também da parte de Duchamp não frequentar aberturas de exposições,⁵⁹ neste caso talvez só tenham se conhecido depois.

O crítico Francis M. Naumann apontou um possível encontro de Maria Martins e de Marcel Duchamp um ano antes, 1942. Ele argumenta para a possibilidade por saber que Maria Martins já estava inserida no grupo de artistas estrangeiros desde sua primeira exposição em Nova York. É uma hipótese plausível, pois assim que chegou à cidade, Maria deu início às aulas com Lipchitz e a partir daí conheceu o círculo de artistas, e possivelmente Mondrian.

Considero porém que o encontro dos dois deve ter ocorrido durante ou após a exposição de 1943 na Valentine Gallery. Principalmente por uma razão: a ausência de Maria na inauguração da galeria de Peggy Guggenheim em 1942.



Figura 19 - Da esquerda para direita: Kay Sage, Yves Tanguy, Maria Martins e Marcel Duchamp; embaixo: Lillian e Frederick Kiesler, em frente a casa de Kay Sage em Woodbury. Foto: Philadelphia Museum of Art

⁵⁹ O teórico Pierre Cabanne perguntou a Duchamp por que ele não foi à abertura da exposição que ele mesmo tinha organizado e Duchamp respondeu: “Já havia feito o que era preciso, e tenho horror de vernissages. São terríveis essas exposições...” (Cabanne, 2002: 140).

A galeria mostrou aos americanos uma exposição só com mulheres. Com o título *Exhibition by 31 Women* e organização de Duchamp, a mostra colocou lado-a-lado surrealistas como Meret Oppenheim, Leonor Fini, a mexicana Frida Kahlo, e abstracionistas como Sophie Tauber-Arp e Hedda Sterne. O nome de Maria Martins não constava. Se Duchamp tivesse realmente conhecido Maria Martins em 1942, ela, com total certeza, não estaria ausente. Esta lacuna leva a crer que Duchamp ignorava sua existência até então, e é mais provável que tenham se conhecido na exposição de Maria e Mondrian.

Maria Martins em 1943 estava com quarenta e nove anos, alegando ter menos, como se tivesse nascido em 1900⁶⁰. Ela não admitia pertencer ao século passado. Sua beleza revelada em fotos demonstra que a mentira podia ser facilmente admitida e aceita. Em suas andanças, na busca por um amor, Duchamp encontraria nesta brasileira sua *A uma Passante*, como Nadja para Breton. Ele ficou embevecido com Maria, como afirmou sua filha, Nora Lobo, que conheceu Marcel Duchamp quando tinha quinze anos, em férias escolares:

Ele estava sempre lá no apartamento. Meu pai provavelmente sabia disso, mas ele era tão louco por ela que não dizia nada. E continua: Acho que ele (Duchamp) ficou totalmente fascinado por ela. Acho que nunca tinha conhecido alguém como ela, lentamente ela mesma ficou fascinada por ele. Pois ele era uma pessoa fascinante. Ademais, ele era um desafio, não era? E mamãe adorava desafios. Acho que provavelmente ela ficou muita apaixonada por ele. (Tomkins, 2005: 394).

As duas imagens em transparências que abrem este capítulo são da obra de Marcel Duchamp, *O Grande Vidro* (sem as rachaduras), e o desenho da capa do livro de

⁶⁰ Maria Martins na realidade nasceu Maria de Lourdes, na cidade de Campana, em Minas Gerais, em 7 de agosto de 1894. Filha de Fernandina e João Luís Alves. Tem como testemunha de seu nascimento Euclides da Cunha, amigo de se pai e que no momento estava hospedado em sua casa antes de viajar para o nordeste.



Maria Martins lançado simultaneamente à exposição com Mondrian. A leitura que proponho ao sobrepor as duas imagens é a de uma possível analogia, tendo como referência o relacionamento amoroso que ambos viveram.

O RIO

Na capa do livro *Amazônia* de Maria, encontra-se estampado o desenho em cor vermelha do rio Amazonas, projetado em posição vertical, trazendo sobrepostos a data (22 de março de 1943), o título (*Amazônia*), seu nome (Maria), a galeria (Valentine Gallery) e o endereço (55, East 57th Street, New York), tudo escrito em preto.

O desenho que o rio e os afluentes traçam nos remete imediatamente à imagem de uma veia ou artéria, ou mesmo um relâmpago. O título torna-se importante para podermos realmente definir do que se trata o desenho, uma projeção aérea do rio. Acredito porém que Maria tenha escolhido a cor vermelha para nos remeter a outras imagens que o traço sugere, adquirindo outras simbologias para o rio.

Mondrian realizou pinturas com a estrutura de vias públicas, desenvolvendo uma composição de linhas verticais e horizontais, colocando cor e intervalos como o ritmo e a harmonia do jazz. Maria sintetizou suas esculturas em um desenho de contornos, cheio de curvas, em vermelho-sangue, para compor metaforicamente com as curvas e os excessos de suas obras. Apesar de parecem ambíguas, notam-se algumas semelhanças e um processo de pesquisa comum nas obras dos dois artistas.

No desenho do rio Amazonas em vermelho, Maria nos transmite a essência de seu trabalho plástico. A dualidade entre rio e artéria, da água que se transforma em sangue ou seiva da floresta, tornou-se metáfora constante em suas esculturas. Elas sempre se



voltaram para o jogo de *sim* e *não*, para fusões, para seres mutantes que carregam sensações dúbias, confrontos, conflitos, dúvidas, aflições e paixões, na tentativa de se salvarem, uma busca incessante pelo desejo, pela liberdade.

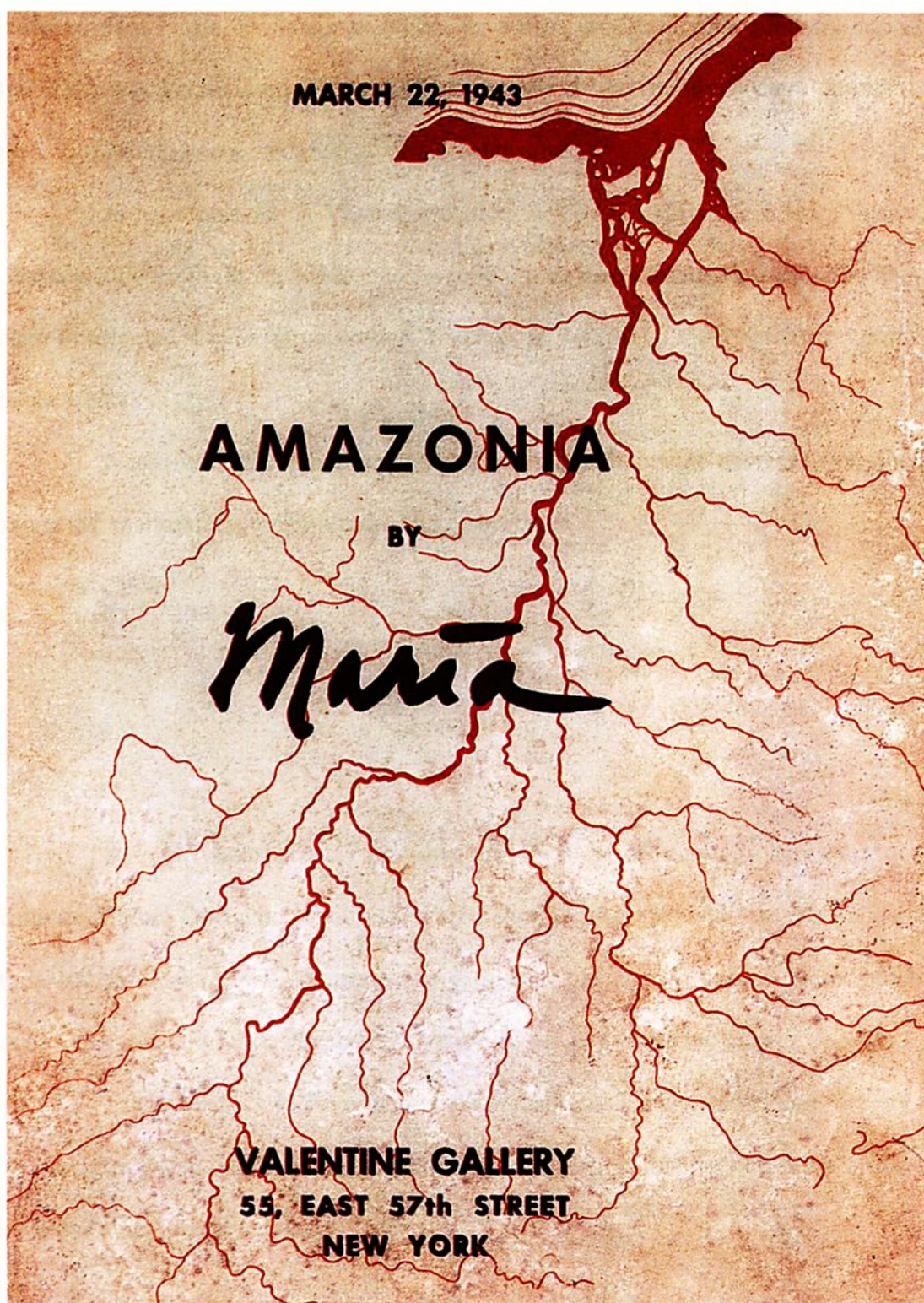


Figura 20 - Capa do catálogo da exposição de Maria Martins na Valentine Gallery, 1943, Nova York

O catálogo de quatro páginas de sua primeira exposição traz na capa o desenho de seu rosto feito por Cândido Portinari. Talvez Maria necessitasse na ocasião da confirmação de um artista assim, de renome, respeitado, como Portinari, “padrinho” perfeito para dar honras a esta exposição. Ambos eram amigos e o desenho foi um presente de Portinari para Maria. De qualquer modo, ter a capa do catálogo da primeira exposição ilustrada por um dos mais importantes artistas brasileiros do momento era algo realmente de peso, se o interesse era lançar-se no circuito das artes.

Já na exposição da Valentine Gallery de 1943, a capa não é mera ilustração, não é mais o desenho de seu rosto, mas o desenho de sua vontade, ânsia e aflições, que estavam interpretadas em suas esculturas. Na capa de *Amazônia*, ela desenvolveu um ícone para suas obras.

Neste momento, a produção de Maria estava totalmente coerente com o livro e com toda sua manufatura, uma obra madura e particular.

A NOIVA...

A outra transparência presente na abertura do capítulo apresenta a obra máxima de Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*. Para o poeta Octavio Paz, é a obra-síntese de toda sua produção. Obra de um artista e *flâneur*, caçador de acasos da sociedade de consumo, um consumidor de vitrines. *O Grande Vidro* foi sua grande vitrine.

Em *O Grande Vidro* o amor é alimentado, mas é abortado. Há o desejo, mas ele se encontra preso, entre vidros, separado em andares, a obra impossibilita alcançá-lo. Amor impossível, desejo inócuo.



Partindo de entrevistas dadas ao longo dos anos, Duchamp sempre afirmou que o tema central do *O Grande Vidro* era o desejo. Uma noiva que é, na verdade, um motor com todo o mecanismo de movimento de uma máquina vinculada a seu desejo sexual. O que motiva o desejo são os noivos, os nove celibatários. Alguns teóricos, no entanto, apesar de saberem da versão de Duchamp, consideram pertinente que o tema central seja, na verdade, o sofrimento. De qualquer modo, o amor não deixa de ser paixão, e dentro das paixões há sempre o ato de sofrer, um passivo sofrendo uma ação.

O Grande Vidro, na verdade, tem outro título: *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même* (“A noiva despida por seus celibatários, mesmo”). Ambos os títulos são pertinentes, pois cada um se refere especificamente a conceitos que a própria obra desencadeou. Sua elaboração e criação partiram direta e livremente da obra de Raymund Roussel de 1911, intitulada *Impressions d’Afrique*. Duchamp, diante do fato de ser atraído por uma literatura, diz: “Senti que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho”.

A obra foi elaborada e executada a partir de 1912 e finalmente considerada *inacabada* por volta de 1923. Durante o processo de construção de *O Grande Vidro*, Duchamp conseguiu vendê-lo ao americano Walter Aresberg. Na realidade, Duchamp teria o aluguel do estúdio na rua 67 West, número 33, pago até sua entrega. Walter Aresberg, devido a uma crise financeira e à necessidade de se mudar da cidade com a família, decidiu vendê-lo, pois acreditava que não resistiria a uma viagem por causa de sua fragilidade. A obra foi comprada por Katherine Dreier, sua amiga e tesoureira da *Société Anonyme*.

O Grande Vidro foi feito de óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó (da cidade de Nova York), sobre dois painéis de vidro, montados com molduras de alumínio, madeira e aço, medindo 272,5 x 175,8 cm.



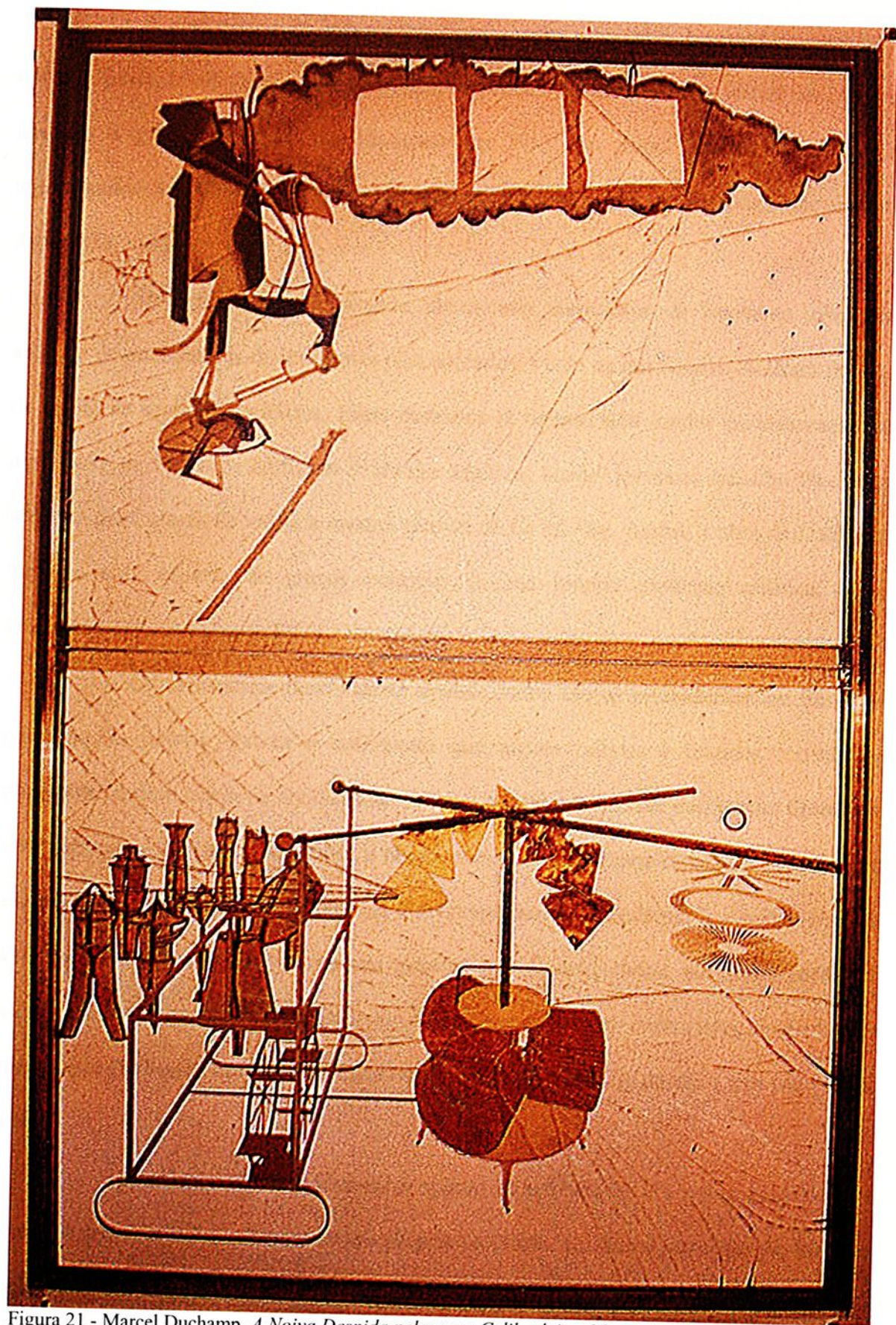


Figura 21 - Marcel Duchamp. *A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo ou O Grande Vidro*, 1915-23 óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo, sobre vidros, Philadelphia Museum of Art

A obra consta de dois painéis divididos por uma trave. Na parte superior há a noiva, espécie de máquina, que se encontra suspensa no painel. A idéia inicial vem de um desenho e guache de Duchamp elaborado em 1912. No painel inferior encontram-se abandonados os celibatários, são nove objetos que lembram, de primeiro momento, um tipo de válvula, pistão.

Os celibatários, na verdade, são leituras particulares de Duchamp sobre um anúncio de manufaturas de uniformes para soldados, vindo de um famoso catálogo francês de venda de armas e bicicletas. Esses desenhos já tinham sido usados na elaboração de outra obra de 1914-15, intitulada *9 Moldes Málícos*, sendo que neste trabalho Duchamp utilizara duas placas de vidro, a mesma técnica de *La Mariée*. Assim, a obra de Duchamp torna-se uma espécie de grande colagem de sua própria produção plástica, outro desdobramento da colagem Dadá e surrealista.

Os celibatários dentro de *O Grande Vidro* são os pretendentes em busca da condição de noivos. Talvez o sofrimento que alguns críticos e teóricos consideram pertinentes à obra esteja na condição do solteiro, no fato de não ser desposado. O solteiro será para sempre pretendente, nunca o noivo, pois isso requer uma escolha e cabe à noiva escolher o vencedor. Porém na obra de Duchamp não há vencedores. E a noiva, por sua vez, nunca será desposada. Da mesma maneira que os celibatários, ela nunca perderá a virgindade, é apenas uma alusão ao desejo do ato sexual. A partir desta visão, Duchamp nos mostra que *O Grande Vidro* é uma máquina da impossibilidade do desejo e, por sua vez, do amor.

A complexa obra não contém apenas os celibatários e a noiva, mas também outros elementos, todos retirados de sua própria produção. Duchamp percebeu que todos os seus trabalhos deste 1910 estavam interligados e que a elaboração de *O Grande Vidro*



respondia a esta idéia. Em vez de desistir da arte⁶¹, como sempre insinuou, ele tornou-se o principal curador e guardião das próprias idéias e obras, para que elas pudessem transmitir um grau maior de profundidade, conceito e unidade.

Duchamp sempre se preocupou e se sentiu atraído pela dualidade da figura da noiva, um motor que impulsiona e se prepara para o casamento, mas que afinal jamais irá se desposar. Ele, porém, de alguma maneira queria algum contato entre os personagens, um meio de ligação para manter o desejo existente entre eles. Como solução, sua obra *Rede das Paragens Padrão*, de 1914, foi sobreposta aos celibatários. Essa obra foi construída também a partir de outra, consistindo de linhas em uma medição elaborada por Duchamp como medida e solução do acaso.

A outra obra a que me refiro é aquela pela qual Duchamp tinha grande simpatia, uma de suas melhores realizações. Em si, era uma de suas grandes rupturas com a pintura, do acaso para o acaso, intitulada *3 Stoppages Étalon* (“3 Paragens Padrão”), um estranho mecanismo de medição. A palavra “stoppage” tem como significado “fazer emendas imperceptíveis”. Dentro de uma caixa de croquet, Duchamp colocou sua experiência, sua nova medição, sua nova lei. Utilizando três linhas de coser, todas de um metro de comprimento, Duchamp esticou-as e colocou-as, uma de cada vez, a um metro de altura, largando-as sobre uma tela, criando com elas ondulações e contornos de curvas, como as de um rio.

⁶¹ Havia qualquer coisa que não combinava com a atitude devotada de Duchamp à arte e aos artistas. A despeito da repugnância que sentia pelo mercado da arte e pelos farsantes e vigaristas que o exploravam, a despeito de seu afastamento da arte e de sua dedicação ao xadrez, ele nunca deu as costas ao mundo artístico. Muitos amigos seus eram artistas, e muitas vezes ele sobreviveu, economicamente, vendendo trabalhos seus e de seus amigos artistas. Foi ele que sugeriu o nome “móbile” para a criação de Calder, e elaborou diversas exposições para Breton e mesmo para a sua Sociedade Anônima. (Tomkins, 2005: 325).



A NOIVA BANHA-SE NO RIO

Da mesma maneira que a água casualmente percorre o fluxo do rio Amazonas de Maria Martins, desviando-se dos obstáculos topográficos, a linha de Duchamp também se desvia de algum obstáculo da atmosfera (umidade, pressão, ar) até chegar ao estado de repouso sobre uma superfície. Mesmo este repouso é um choque, um peso que cai, alguma ruptura, um confronto entre duas matérias.

Rios desembocam em outras águas, em um confronto, mas a calmaria acaba por se estabelecer. No caso dos rios da Bacia Amazônica, ao se cruzarem, eles caminham lado-a-lado por quilômetros sem se misturarem.

A imagem dos rios e seus afluentes desembocando em outros rios ou mares, ou mesmo o contorno sinuoso, ondulado da linha de Duchamp, me lembra a bela poesia visual do poeta brasileiro Pedro Xisto, que colocou os rios Negro, em preto, e Solimões, em dourado, num encontro, águas turvas e douradas se unindo e andando juntas por um longo trajeto, até se mesclarem. Há algo desta dualidade em Maria, assim como há dualidade nos conceitos e atitudes de Duchamp, e há algo desta poesia no relacionamento de Maria com Duchamp, um encontro de águas. Um rio, Maria, e o outro, Duchamp.

Na obra de Duchamp, as linhas caídas foram coladas com verniz sobre a tela pintada de azul da Prússia. Estas tiras foram fixadas em chapa de vidro, e ripas de madeira foram cortadas ao longo do contorno. Das curvas das linhas, como uma régua, elas serviriam como instrumento de medição do acaso, ou, como chama Octavio Paz este trabalho: “o acaso enlatado”. (Paz, 1977: 18).



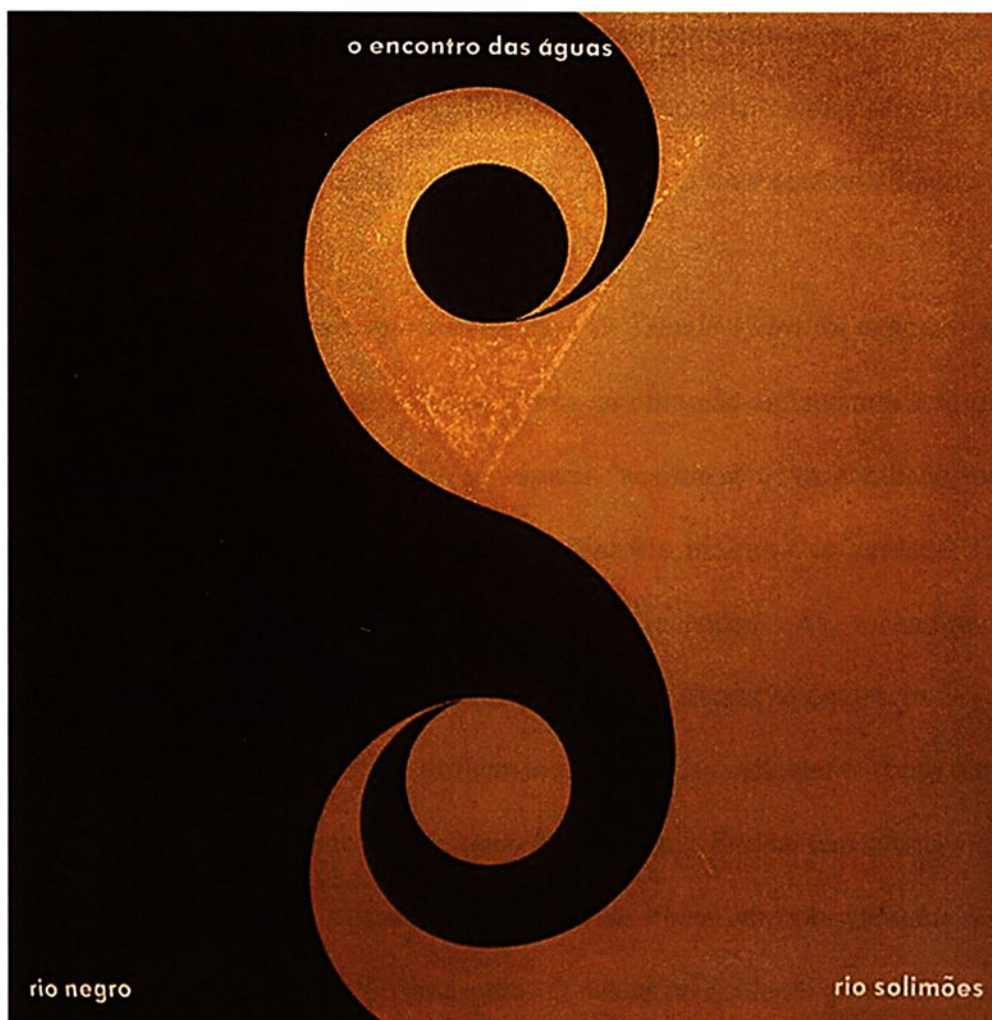


Figura 22 - Pedro Xisto, *O Encontro das Águas*, 1979, Rio de Janeiro

As linhas da *Rede das Paragens Padrão* são eixos que desenvolvem a função de canalização e a obra transformou-se em rio, linha, fio condutor do fluido amoroso de *O Grande Vidro*.

Ela em si não era uma obra importante, mas, para mim, abria o caminho – o caminho que me permitira escapar daqueles tradicionais métodos de expressão associados desde longa data à arte. Não compreendi na época aquele achado. Quando se bate numa coisa nem sempre se reconhece o som produzido. Isso em geral vem depois. Para mim, os 3 *Sttopages Padrão* significaram o primeiro gesto que me libertaria do passado. (Tomkins, 2005: 152).

O rio Amazonas e seus afluentes foram determinantes na elaboração e construção das novas obras de Maria Martins. Na exposição com Mondrian, Maria construiu uma nova maneira de ver o mundo e a si mesma. O rio Amazonas passou a ser seu instrumento de medição.

Ao término de uma exposição na qual *O Grande Vidro* foi exposto, em 1926, ocorreu um acidente durante o transporte, os vidros da obra não agüentaram e se racharam. Duchamp, ao contrário do que pudesse se esperar, aceitou a nova condição, os vidros rachados não foram trocados, apenas restaurados por ele mesmo. Na verdade, Duchamp colocou novos vidros comprimindo os originais rachados. As rachaduras foram incorporadas como resposta e complemento ao processo de liberação do desejo.

Duchamp aceitou o acaso utilizando os veios das rachaduras como outra “rede de paragens padrão”. Lembrando que a obra *3 Stoppages Étalon* tem como significado “fazer emendas imperceptíveis”, no caso de *O Grande Vidro* Duchamp assume o restauro como consequência conceitual da própria obra. O acaso do acidente permitiu que os dois planos, da noiva e dos celibatários, tivessem mais contato e fluidos em sua mecânica de desnudamento e masturbação. Desta maneira, Duchamp em conversa com James Johnson Sweeney, diretor de um museu, diz:

Quanto mais olho para ele mais gosto das rachaduras. Não são cacarecos de vidro, eles têm uma forma. Há uma simetria nas rachaduras. Existe quase uma intenção ali – uma curiosa intenção extra pela qual não sou responsável, uma intenção produzida pela própria obra, que chamo de “intenção *ready-made*”; e eu o respeito. (Tomkins, 2005: 333).

O teórico Pierre Cabanne chegou a sugerir a Duchamp que as rachaduras seguiam perfeitamente a direção das redes de paragens, ao que Duchamp comentou:



“Exatamente, e no mesmo sentido. Isto constitui uma simetria que parece voluntária; mas não é, em todo o caso”. Em seguida, Carbanne complementou que ao ver *O Grande Vidro*, não se imagina a obra intacta. Duchamp também não via mais a obra sem as rachaduras: “É bem melhor com as rachaduras, cem vezes melhor. É o destino das coisas”. (Cabanne, 2002: 130).

As rachaduras possibilitaram, visual e conceitualmente, a afirmação do processo de ligação entre os celibatários e a noiva. As rachaduras assim incorporadas ao trabalho dialogam perfeitamente com as linhas da *Rede das Paragens Padrão*, já que a estrutura do desenho também havia sido desenvolvida sob o domínio do acaso.

Se na obra de Maria seus seres se apresentam como cruzamentos de naturezas diversas, homens com vegetais, vegetais com animais, a selva penetrando no humano e transformando-os em monstros, na produção de Duchamp os monstros estão vinculados ao mundo das máquinas. As personagens na obra de Duchamp, assim como para muitos surrealistas, como Max Ernst e Picabia, são transformadas em máquinas. Não se trata apenas da interação da máquina com o humano e de lhe atribuir também atitudes humanas, existe uma apologia da beleza das máquinas para os artistas do Dadá e do Surrealismo.

Em parte, o propósito de Duchamp não foi o de pintar máquinas, mas servir-se das máquinas para pintar (Paz, 1977: 16). O tema homem/máquina foi recorrente dentro do círculo de amigos de artistas de Duchamp. A máquina para eles se fez presente como elemento de sedução, assim como a natureza o foi para Maria.

O Grande Vidro funciona como uma máquina. A noiva envia para os solteiros um fluido magnético ou elétrico. Esses inflam e eliminam um gás que, através de um mecanismo de canalização, é filtrado por cones e transformado em líquido. O líquido passa por umas tesouras que, ao se abrir e fechar, o dispersam, uma parte cai e a outra explode. As rachaduras também respondem perfeitamente a esta parte do mecanismo, perfurando o



vidro. Neste momento, a noiva se despe das vestimentas e se finaliza a operação da máquina. Segundo Duchamp, “os solteiros respondem a todas as questões de amor com uma brutalidade faiscante”.

A noiva foi desenvolvida para ser máquina, *Motor-Desejo*, mas Duchamp a denomina também de *Vespa* ou de *Fêmea Pendurada*. A noiva seria então um inseto. Na França, a palavra *mariée* também significa o nome vulgar de um tipo de libélula, a *noctuelle*. De qualquer modo, é um inseto cuja fêmea toma uma atitude monstruosa na cópula, transformando-se em canibal, devoradora do macho. Aqui a obra de Duchamp penetra no universo temático de Maria. Para ela, tentáculos, garras e bocas são instrumentos de castração. Em *O Grande Vidro*, as tesouras desenvolvem este papel através do mecanismo da sedução.

Ao sobrepormos as duas transparências que abrem este capítulo, o traçado dos rios que formam a Bacia Amazônica tornam-se as rachaduras na obra original de Duchamp. A veia da obra de Maria Martins passa a ser as rachaduras de *O Grande Vidro*, o acaso do recorte das águas, com o acaso das rachaduras. O rio e as rachaduras como elemento de ligação dos celibatários com a noiva.

Na sobreposição das imagens, o rio Amazonas, em vermelho, de Maria, passa a ser o fio condutor do fluido erótico da noiva para os celibatários. O rio passa a ser a veia, a artéria que une o desejo proposto por Duchamp, a explosão, o gozo.

MARIA, MARIÉE...

Duchamp em 1927 casou-se com Lydie Sarazin-Levassor. O casamento durou apenas alguns meses, um casamento, por assim dizer, sem fio condutor. Da mesma maneira



que os celibatários nunca terão a noiva, Duchamp tampouco jamais teve a sua. Talvez venha daí uma das grandes simpatias de Duchamp pelo Surrealismo: a questão do amor com as mulheres⁶² como proposta do fim de um valor moral, da família, do casamento.

Casamos como se casa geralmente, mas não deu certo, porque vi que o casamento é a coisa mais aborrecida. Eu era, realmente, mais celibatário do que pensava. Então, muito gentilmente, minha mulher aceitou o divórcio, depois de seis meses. Ela não teve filhos, não pediu pensão alimentícia, tudo se passou do modo mais simples possível. Mais tarde, casou novamente e teve filhos. (Cabanne, 2002: 131).

O Grande Vidro sempre pareceu aos olhos dos teóricos e críticos uma autobiografia, o que Duchamp sempre contestou. Mas que não é difícil vê-lo na obra, de fato não é. Ele amou várias mulheres, como Gabrielle Buffet-Picabia, Yvone Chastel, Katherine Dreier e Mary Reynolds, mas elas foram impedidas de penetrar em importantes áreas de sua vida e de seus pensamentos, guardadas por barreiras que lhe garantiram a solidão e a liberdade. Maria Martins não deu atenção a tais barreiras, a trave que separa a noiva dos celibatários.

Sob muitos aspectos era o oposto dele – provocadora, excêntrica, brilhante e emocionalmente destemida, mas ambos valorizavam igualmente a liberdade, e isso talvez tenha servido para aumentar-lhe o desejo por ela. O sentimento intenso de felicidade e depois de sofrimento que Maria lhe proporcionou era uma experiência nova. (Tomkins, 2005: 394).

⁶² Duchamp foi um homem desejado pelas mulheres. Ettie Stettheimer, uma de suas admiradoras, dizia que as mulheres se sentiam atraídas era pelo “charme de sua elegância física”. (Tomkins, 2005: 268).



Pouco antes de morrer, em entrevista à curadora Katharine Kuh, Duchamp fez um comentário em relação a *O Grande Vidro*, em que pela primeira vez aponta alguma relação com seus anseios particulares:

Eu estava realmente procurando inventar, em vez de simplesmente expressar-me. Nunca me interessei por olhar-me num espelho estético. Minha intenção foi sempre a de fugir de mim mesmo, apesar de saber perfeitamente que eu estava me usando. Chame isso de um joguinho entre o “eu” e o “mim”. (Tomkins, 2005: 278).

Ao que tudo indica, Duchamp amou Maria Martins, desejou-a e pediu-a algumas vezes para ficarem juntos. Com o retorno dela ao Brasil em 1949, sua aflição aumentou, Duchamp levou por volta de um ano a tentativa de convencer Maria a largar seu casamento e a ficar com ele.

Antes de retornar ao Brasil, Carlos Martins foi transferido para a França. Maria alugou um estúdio em Paris, na Villa d’Alesia, em frente ao de Brancusi, amigo há anos de Duchamp. Brancusi tornou-se amigo também de Maria, com quem almoçava quase que diariamente.

Poucos meses depois, Maria muda de endereço, não se sabe o motivo, apenas que o novo ateliê é de propriedade de uma galeria, na rue l’Université⁶³. Considero pertinente considerar a mudança como fuga, já que a amizade com Brancusi poderia

⁶³ Este ateliê é de propriedade da Galerie René Drouin, que organizou uma exposição individual de Maria em 1948 com o título *Les Statues Magiques de Maria*, catálogo com um ensaio de Breton e de Michel Tapié (que organizou também a primeira exposição de Pollock em Paris). O ateliê em particular transformou-se em novo ponto de encontro de artistas que residiam em Paris, ou em seu arredor. Maria recebia, e muito bem, com toda a diplomacia brasileira, de Breton a Picasso.



reaproximá-la de Duchamp. Mas foi só em 1951, quando Maria já estava no Brasil, é que Duchamp se convenceu do fim do relacionamento⁶⁴.

Durante seu envolvimento com Maria, Duchamp afirmou e constatou que a noiva de *O Grande Vidro*, a *Mariée*, era a própria Maria. Porém por volta de 1911 e 1912, Duchamp considerava sua irmã Suzanne como a noiva. Talvez por isso a trave de separação entre os dois painéis de vidro, o desejo contido entre os vidros era, na realidade, incestuoso.

O papel da noiva, portanto, não foi dado a Maria de imediato, mas, como tudo não passa de um “joguinho” do seu “eu”, ele desenvolveu peças para esse jogo. Do mesmo modo que *O Grande Vidro* tem referências diretas a toda sua produção, antes da execução da própria obra, Duchamp desenvolveu caixas e peças para serem referências da armadilha que propunha.

Ao intitular este capítulo de *La Mariée*, quis frisar a semelhança com o nome de Maria. Acredito que isto não passou despercebido a Duchamp, que adorava trocadilhos e dualidades⁶⁵.

Depois de anos de elaboração e execução de *O Grande Vidro* e sua não-finalização⁶⁶, Duchamp encontrou uma mulher real, que respondia à personagem da obra, uma mulher sedutora, rodeada de “noivos”. Na obra, a noiva nunca se entregou aos celibatários, assim como Maria nunca se entregou totalmente a nenhum de seus amantes.⁶⁷

⁶⁴ Para Ana Callado, só em 1966, após a morte do marido de Maria Martins, Carlos Martins, é que há o rompimento definitivo do romance. (Callado, 2004: 77).

⁶⁵ “Duchamp adivinhou o procedimento de confrontar duas palavras de sons semelhantes mas de sentidos diferentes e encontrar entre elas uma ponte verbal. (Paz, 1977: 23).

⁶⁶ “Talvez no subconsciente eu nunca tenha tido a intenção de terminá-la, porque a palavra terminar implica uma aceitação dos métodos tradicionais e toda a parafernália que os acompanha”. (Tomkins, 2005: 268).

⁶⁷ A biógrafa de Maria Martins, Ana Arruda Callado, diz que a amiga de Maria, Elba (esposa do diplomata José Sette Câmara), confirmou que Maria teve vários relacionamentos extraconjugais, alguns com mulheres, sendo Hélène Rochas uma delas. Mas ela só revelou dois relacionamentos com homens, fora o de Marcel Duchamp, com Mondrian e com o embaixador dos Estados Unidos, na União Soviética, Avell Harriman. (Callado, 2004: 107). Calvin Tomkis diz que Maria teve envolvimento com Nelson Rockefeller, além dos citados por Callado, argumento que ele não confirma. Mas, de qualquer modo, Duchamp devia saber de antigos amores de Maria, assim como de novos possíveis relacionamentos.



Duchamp, ao criar *La Mariée Mise à Nu Par Sés Célibataires, Mème*, teve a intenção de criar uma obra que, pela primeira vez, não estivesse vinculada ao sentido do olhar. Ele tinha como proposta o fim da arte da retina ou, segundo Octavio Paz, a negação da pintura-pintura, o que faz dele hoje um dos grandes inovadores no campo artístico.

Não é para ser olhado (com olhos estéticos); era para ser acompanhado como um texto literário tão amorfo quanto possível, que jamais tomou forma; e os dois aspectos, o vidro para os olhos e o texto para os ouvidos e a compreensão, eram para se complementarem, para impedir que um adquirisse uma forma literária e o outro, uma forma plástico-estética. (Tomkins, 2005: 14).

O tema da obra se apresenta em eterno conflito. Toda ela é uma tentativa quase que frustrada de um desejo que nunca será realizado, existe apenas a intenção, a explosão, mas nunca o contato entre as personagens. A própria atitude de Duchamp com suas amantes, e mesmo com sua primeira esposa, mas o contrário do que teria com Maria.

A JANELA

Toda obra de Duchamp foi sempre repleta de desdobramentos, possibilidades e dualidades. Muitas vezes a obra parecer ser seu próprio paradoxo.

O Grande Vidro foi dividido em duas partes. Suas figuras, comprimidas e separadas entre dois painéis, tornam-se o recheio de um sanduíche de vidros, criando um isolamento delas com o espectador. Paralelamente a esta condição, a obra foi construída e calcada pela transparência. Além da relação do vidro com o translúcido, a proposta de



Duchamp foi a de construir uma obra de respiro, e a idéia de utilizar o vidro possibilitou também esta sensação. A outra utilidade do vidro mantida por Duchamp em todas as entrevistas, era a de manter a tinta no tom original, já que em contato direto com a atmosfera ela envelhece precocemente.

O recurso de pintar entre vidros criou uma condição para os elementos pintados, comprimidos entre si. As figuras estão espremidas, compactadas entre as placas, o “respiro” aqui se perde, não há “liberdade” propriamente dita. Elas foram desenhadas, pintadas e recortadas. Nelas há espessura, e o único intervalo existente entre as placas é o intervalo que o pequeno relevo (feito também de chumbo) permite. Em conversa com Alain Jouffroy, Duchamp deu uma pista de como seu pensamento evoluiu para a construção da obra:

Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si. O fato de que chamem literária a esta classe de pintura não me inquieta; a palavra literatura tem um sentido muito vago e não me parece adequada. Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai mais além da impressão retiniana – uma pintura que serve do tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe. É isto o que ocorre com os religiosos do renascimento. O tubo de cores não os interessava. O que os interessava era expressar sua idéia de divindade desta ou daquela maneira. Sem pretender o mesmo e com outros fins, tive a mesma concepção: a pintura pura não me interessa em si nem como finalidade. Para mim a finalidade é outra, é uma combinação ou, ao menos, uma expressão que só a matéria pode produzir. (Paz, 1977: 45).



Com *O Grande Vidro*, Duchamp respondeu a duas ansiedades que vinham desde a Renascença, a primeira: a *cosa mentale*; e a segunda: a busca do translúcido, de ver e poder ver do outro lado. Duas buscas de Leonardo da Vinci que estavam agora no pensamento de Duchamp. Duchamp mostrou com *O Grande Vidro* que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. À lucidez do instinto opõe-se o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente. (Paz, 1977: 9).

Leonardo da Vinci dizia que as pinturas deveriam ser paredes de vidro ou janelas, por onde a visão não poderia ser bloqueada. A obra de Duchamp encerra esta busca. A perspectiva, método desenvolvido por Brunelleschi e levado à exaustão pela Renascença, tem como etimologia “ver através”, assim o processo de projeção dos objetos no espaço reafirma a idéia de transparência, de janela. Apesar de *O Grande Vidro* não ter o fundo pintado, ilusório, as figuras executadas por Duchamp estão todas em perspectiva e a “ilusão”, o pano de fundo da obra, é a própria realidade.

Em 1913, após completar o curso de biblioteconomia, Duchamp trabalhou na Biblioteca de Saint-Geneviève, de Chartres, que lhe possibilitava horas de leitura e de pesquisas. Aproveitou essas horas para pesquisar a perspectiva, tema com material farto na biblioteca, desde a formulação no século XV até então. A perspectiva tinha sido abandonada pelos cubistas, mas era do interesse de Duchamp, que aproveitou a pesquisa para a elaboração de algumas obras que ocupariam lugar em *O Grande Vidro*, e na obra posterior, *Étant Donnés*.

É instigante a idéia de Duchamp de criar uma obra em vidro quase como uma vitrine ou janela. Talvez seja uma alusão ou confronto com o desejo de Leonardo de pintar a transparência. Mas a realização da obra, utilizando a transparência como suporte e conceito, é quase uma crítica ou justificativa para a produção renascentista. Como se a



“frustração” de Leonardo na busca pela transparência tivesse o apogeu e encerramento na obra *O Grande Vidro*.

Duchamp, como bom *flâneur*, tinha fascínio por janelas. *O Grande Vidro* é na realidade uma janela, ou uma grande porta para uma varanda ou vitrine. Numa das primeiras notas para a elaboração de *O Grande Vidro* há a frase: “... a interrogação das vitrines das lojas”. Frase ambígua, dúbia, que nos deixa sem resposta diante da interrogação. Em outro momento da nota, Duchamp colocou: “coito através de uma vidraça com muitos objetos da vitrine”. (Tomkins, 2005: 265). É este o tema central da obra.

Hoje *O Grande Vidro* está no Philadelphia Museum of Art, localizado na sala onde, ao fundo, em frente à obra, foi colocada uma porta/janela a pedido de Duchamp.

No momento de sua instalação, Duchamp esteve presente e muito o admirou ver que, atrás da parede da sala, havia um pátio interno com jardim. Nele se encontrava à época uma escultura de Maria Martins, um bronze que havia sido adquirido pelo museu na exposição dela em 1942. Uma *Yara*, encantadora de homens, divindade entre os mitos brasileiros que habitam os rios.

Duchamp pediu para que o museu providenciasse uma possível abertura para o jardim. Assim, a sala de *O Grande Vidro* tinha a própria janela. Através dela, sua grande obra podia ver a obra da amada, e o espectador, ao contemplar *O Grande Vidro*, poderia, em um jogo de transparência, ver as duas noivas se projetarem nos vidros. A transparência que custou tão caro a Duchamp, possibilitou, diante do acaso ou do destino, ter sua *Iara* como elemento mítico das rachaduras.





Figura 23 - Maria Martins, *Yara*, 1941, Bronze, Philadelphia Museum of Art

Duchamp em 1914 realizou um *ready-made* intitulado *Pharmacie*. Na ocasião, ele viajava de Paris a Rouen, quando avistou à distância algumas janelas iluminadas. “Isso me fez pensar em adicionar um pouco de cor àquelas luzes para dar a idéia de uma farmácia”. (Tomkins, 2005: 155).

Logo depois comprou três cópias da litografia de uma paisagem, que consistia da cena de um rio e árvores. Ele colocou em cada cópia dois pontos de aquarela, um vermelho e o outro verde, exatamente como os líquidos coloridos de vidros nas vitrines das farmácias. Na obra, um rio se faz presente como uma fenda, uma rachadura na floresta. Na

verdade, *Pharmacie* está vinculada a *O Grande Vidro*, é um desdobramento do desejo dos celibatários pela noiva.

A noiva de *O Grande Vidro* tinha, de início, a possibilidade de ser Suzanne, irmã de Duchamp. O vínculo que se pode estabelecer entre o *ready-made* e a noiva está na possível relação com o marido de Suzanne, ela era casada com um farmacêutico. Assim, as obras criavam vínculos, da mesma maneira que a palavra *même* no final do título de *O Grande Vidro*.

A palavra *même* pode ser traduzida por “mesmo”, mas nela está embutida uma brincadeira fonética de Duchamp, pois *m'aime* (“me ame”) pode ser pronunciado da mesma forma, principalmente por pessoas que não falam a língua francesa. A noiva, portanto, diria a seus celibatários: “me ame”.

Passados os anos, Duchamp encontrou sua noiva, e esta, como a primeira, tem o rio como caminho a ser percorrido. De frente a *O Grande Vidro*, a *Yara* de Maria Martins se sobrepõe à noiva de Marcel Duchamp. Uma assemblage do acaso.

AS JÓIAS

Em foto de John Rawlings para a revista *Vogue* de julho de 1944, o rosto de Maria Martins foi usado como base para o registro de algumas jóias que ela havia criado, inspiradas na flora e fauna tropical⁶⁸. O galerista Jean Boghici acredita que a concepção da foto seja idéia de Marcel Duchamp, o que o leva à hipótese são as semelhanças da foto com sua produção de chapas de vidro. Se considerarmos que existe um vidro entre a foto de

⁶⁸ Hoje, o paradeiro dessas jóias está perdido. Só sabemos da localização de duas, uma comprada por Nelson Rockefeller, que a adquiriu na exposição na Vallentine Gallery para dar de presente à esposa, e outra em poder de Jean Boghici, que comprou-a em um leilão para presentear também a esposa.



rosto e as jóias, o procedimento de elaboração da montagem nos remete de imediato a *O Grande Vidro*.

O que instiga na foto é que parece que entre seu rosto e a sobreposição das jóias, há um vidro. É como se as jóias estivessem suspensas no espaço, em atitude semelhante às figuras de *O Grande Vidro*, em particular, os celibatários.⁶⁹

Na foto do rosto de Maria, seu olhar é distante. Ele atravessa o vidro e se direciona para o alto. O olhar de Maria é de contemplação. Se admitirmos a relação com a obra de Duchamp, seu olhar é talvez para *O Grande Vidro*. Se assim for, ela estaria olhando para a parte superior do painel, na região noroeste, a região de domínio da noiva, afirmando pelo olhar que ela *é a noiva*.



Figura 24 - Maria Martins em foto de John Rawlings, Vogue, julho de 1944

⁶⁹ Duchamp tinha certo fascínio com números e suas simbologias. Deste modo, utilizou em diversas obras o número 3 e seus múltiplos. Assim, quando executou os celibatários, que de início eram oito, logo alterou, “moldando” o nono. São seis as jóias que Maria apresenta na capa da revista, uma provável hipótese de Duchamp na confecção da foto.

Do outro lado, os celibatários estão à sua espera. A luz a ilumina pelo lado esquerdo, criando uma área de luz que divide seu rosto ao meio, na posição vertical, garantindo uma possível leitura de dualidade, camuflagem, inconsciente e consciente (processo semelhante ao que foi usado pelo cineasta sueco Ingmar Bergman na construção de suas personagens femininas no filme *Persona* de 1966, no qual as personagens trocam de identidade).

As jóias também apresentam esta posição de branco e preto, de luz e não-luz, só que na própria construção, elas são um misto de abstração com figuração, de raízes com aranhas, de flores ou estrelas, de serpentes ou cipós, ou tudo isso. É como se Maria fosse a noiva, o motor do desejo, e suas jóias, os elementos de sedução, apreensão, ou também os próprios celibatários.

Exatamente no ano seguinte, julho de 1945, *O Grande Vidro* seria capa da revista Vogue, mas agora apresenta-se em primeiro plano e invertido, sem a presença da noiva. A obra foi apresentada com alguns cortes pela própria borda da fotografia, eliminando a noiva, evidenciando os celibatários e principalmente a presença das rachaduras. Atrás do vidro, uma modelo fez o papel da noiva, como Maria atrás do vidro com os celibatários-jóias.

A modelo na capa tem o olhar para baixo, mais exatamente na região sudeste da obra, exatamente onde se localizam os celibatários. Seu olhar é tão distante quanto o de Maria. Ao compararmos as duas fotos da Vogue, encontramos uma diagonal entre os olhares das duas “noivas”, que nos confirma a hipótese de Boghici sobre a autoria de Duchamp.





Figura 25 - Capa da revista Vogue, julho de 1945, por Erwin Blumenfeld

Há outras possibilidades para que isso possa ter ocorrido, em razão da própria amizade entre Duchamp e a organização da revista Vogue, pelo seu engajamento e elaborações de exposições e catálogos, vendas de obras de arte de amigos e por manter concentrada toda sua produção artística. Ele nunca esteve desligado totalmente do campo da arte, portanto a elaboração da foto era algo muito viável.

Duchamp teria realmente adorado desmembrar sua obra em outra versão, até pela própria atitude de gostar de um “joguinho” de idéias (como afirmou em entrevista).

Não é impossível que tudo isso tenha sido elaborado por sua mente, colocando Maria Martins a contemplar suas jóias através de uma janela e reconstruir de outra maneira um ano depois com outros elementos. Outro fator é o próprio ano de 1944, quando a foto de Maria tinha sido lançada, já fazia pouco mais de um ano que o romance de ambos já era fato consumado e a frequência dele ao ateliê de Maria era constante, como confirmou a filha dela, Nora Lobo. Este é também o ano em que ele e Maria começaram a desenvolver outro desdobramento de *O Grande Vidro*, a obra *Étant Donnés*.

Para reafirmar e concluir essas suposições, Octavio Paz diz sobre *O Grande Vidro*: “A divindade em cuja honra, Duchamp levantou este ambíguo monumento não é a noiva, nem a virgem, nem o Deus cristão, mas um ser invisível e talvez inexistente: a idéia”. (Paz, 1977: 46).

AS CAIXAS

Para melhor compreender *O Grande Vidro* geralmente se recorre à *Caixa-Verde*, obra criada e desenvolvida pelo próprio Duchamp de 1934 a 1940. Os 93 documentos, entre fotos, desenhos, cálculos e notas desenvolvidas de 1911 a 1915 ajudam a trilhar o mecanismo de *O Grande Vidro*. Duchamp, em entrevista, disse a respeito da obra: “*Quis fazer um livro, ou melhor, um catálogo, que explicasse cada detalhe de meu quadro*”.

Em 1941, Duchamp criou outra caixa, intitulada *Boîte-Valise* (“caixa-maleta”), com reproduções em miniaturas de quase todas suas obras em ligação a *O Grande Vidro*. “Um museu portátil”, como costumava dizer. Um mundo em miniatura de sua produção artística.



Essas caixas foram executadas para serem vendidas, porém algumas delas foram dadas de presente, sendo que essas dadas eram consideradas “de luxo”, continham algum objeto original e vinham com uma nova “pista” para a compreensão de *O Grande Vidro* e de sua obra como um todo. O gosto de Duchamp por miniaturas⁷⁰ nos remete novamente à questão da Renascença, tão estudada por ele.

Por volta da segunda metade do século XVII, um movimento de transição se sucedeu ao Renascimento na Itália, o *Maneirismo*, no qual se encontra o capricho das “normas” renascentistas. Pelo capricho e domínio técnico, foi um período em que o gosto por miniatura teve seu apogeu. Os artistas do Maneirismo tinham excelente habilidade técnica, execução precisa de detalhes e de transposições de escala, sem dificuldades. Na realidade, conseguiam desenvolver e executar tudo o que planejavam, muitas vezes exagerando e dificultando a forma e a estrutura para poder evidenciar o apogeu da habilidade técnica alcançada até então.

Seriam as miniaturas de Duchamp uma referência à sua produção e ao mesmo tempo um olhar diante desta habilidade suprema. Seria talvez uma crítica maneirista, para evidenciar sua crítica plástica? Uma maneira de desenvolver um trabalho “mentale” e bem-humorado, como resposta ao domínio técnico renascentista?

Duchamp em 1912 criou duas miniaturas de janelas, que intitulou *A Briga de Austerlitz* e *Viúva Impudente*. Aqui aparecem tanto seu gosto pelas miniaturas como o fascínio por janelas, vitrines e portas. Seu “museu portátil”, em si, não deixa de ser uma caixa que se abre através da tampa, uma “porta” em miniatura. Ao abrirmos, a surpresa, o

⁷⁰ Para Janis Mink, a criação da Caixa-Verde pode ter sido influência de Gertrude Stein, que tinha regressado aos Estados Unidos após anos em Paris, e que declara no ensaio *Pictures* de 1934: “Houve, porém, um momento em que me interroguei se os Courbet não seriam uma pintura, mas sim um bocado do país em miniatura visto de um vidro repetitivo. Sempre se gosta de coisas pequenas. Gosta-se dos modelos de peças de mobiliário, de pequenas jarras de flores, de pequenos jardins, de *penny-peep* shows, de lanternas mágicas, de fotografias, de cinema, dos retrovisores dos automóveis porque eles reproduzem as imagens em pequeno e ainda por cima nas cores naturais como a objetiva de uma máquina fotográfica. Como eu já disse, gosta-se naturalmente das coisas em miniatura. É simples, tem-se tudo de uma vez...” Mas não podemos deixar de pensar que o gosto pela miniatura já aparece em Duchamp na primeira década do século XX; assim, o encontro com Gertrude Stein pode ter reafirmado esse gosto.



encontro, a emoção. Ao abrímos o pequeno “baú” misterioso de Duchamp, nos é revelada uma janela: a miniatura de *O Grande Vidro*.

Em 1946, no próprio estúdio de Maria, Duchamp trabalhou e supervisionou algumas dessas caixas, uma das quais lhe presenteou. A ligação dos dois ainda se mantinha em certo sigilo, mas no ano seguinte tornou-se pública. Hoje, a *Caixa-Valise* que pertenceu a Maria está em poder de sua filha Nora Lobo. Na tampa da caixa foi incluída uma obra pertinente ao relacionamento que ambos estavam vivendo, a imagem abstrata em forma orgânica de um material viscoso sobre celulóide, com fundo de cetim preto.

A obra foi vista pela primeira vez na exposição “Fountain”, homenagem ao *ready-made* urinol. Na tentativa de descobrir qual o material empregado, a curadoria da exposição levou-a para análise no laboratório do *FBI* (“Federal Bureau of Investigation”) em Houston. Constatou-se o veículo empregado: fluido seminal.

Além do material tão particular, o título também não é nada convencional: *Paysage Fautif* (“paisagem faltosa” ou “culpada”). Obra abstrata, cujo título sugere uma paisagem (inversão talvez de *Farmácia*), que de fato parece se tratar de uma paisagem, mas, na realidade, se apresenta como material orgânico. Seria por este motivo que Duchamp intitula a obra de “paisagem”, por se tratar de imagem desenvolvida com material natural, não artificial como as tintas?

A palavra *Fautif* está vinculada à ação e execução da obra. Ao associarmos a palavra com o material empregado compreendemos que se trata de uma obra onanista em memória da amada. A masturbação sempre esteve vinculada ao prazer solitário, à “culpa”, à “falta” que proporciona a seus adeptos. É o que se encontra marcado no título. Duchamp em *O Grande Vidro* de certa maneira afirma a condição de masturbação dos celibatários. Com este presente para Maria Martins, ele confirmou sua condição de amante, mas também de solteiro.



Esta obra, dentro do contexto plástico, responde diretamente à produção do artista norte-americano Jackson Pollock⁷¹, principalmente se focarmos sua última fase, em que o acaso se fez presente como ação pictórica.

Ao compararmos *Paysage Fautif* de 1946 e as obras de Pollock desenvolvidas também em meados da década de 1940 e 1950, descobriremos uma semelhança assustadora. Mesmo admitindo que o resultado seja diferente, o processo de ambos os artistas é muito próximo. As obras de Pollock foram compostas pelo jorro das tintas sobre a tela, um gozo simbólico. Obras que lidam com o erotismo dentro de seu conceito, referência direta à produção surrealista da escrita automática ou, como admite o teórico Argan, “com a estrutura musical do jazz, uma música sem projeto”. (Argan 1993, 532).

Na obra de Duchamp não há mais uma relação simbólica ou erótica, é o próprio gozo explícito sobre a tela preta, masturbação para Maria Martins, sua noiva.

A resposta dos celibatários para a noiva encontra-se em *Paysage Fautif*. A busca de Duchamp por uma produção onanista ganhou seu ápice. Quando Duchamp precisou de transparência, utilizou vidro, quando precisou de tinta, usou o pó de Nova York como pigmento. No momento em que precisou de um gozo, lançou mão do próprio esperma como aglutinante.

É totalmente provável que Pollock não tenha tido conhecimento de *Paysage Fautif*, pois não remetia a uma obra desvinculada de sua caixa, sendo entregue particularmente para Maria Martins. A humanidade só teve conhecimento da existência dessa “pintura” recentemente.

⁷¹ Duchamp, ao ser entrevistado por Pierre Cabanne, é perguntado sobre seu interesse pela pintura dos expressionistas abstratos, a resposta é negativa, pois considera uma obra retiniana. E Cabanne pergunta se ele é um artista abstrato, ele responde: “No sentido real da palavra, não. Um quadro como *A Noiva* é abstrato, pois não tem figuração. Mas não é abstrato no sentido restrito da palavra. É visceral, se você quiser. Quando se vê o que os abstracionistas fizeram depois de 40, é a pior coisa, eles são ópticos, estão realmente na retina até o pescoço!” (Carbane, 2002: 74).



O jornalista americano M. Naumann, em texto sobre o romance de Marcel Duchamp e Maria Martins para a revista *Art In América*, apontou que Maria também possuía uma caixa-verde, além da valise, também em poder de sua filha. Naumann veio ao Brasil pelo fato de Nora Lobo não saber afirmar se a caixa-verde que pertencia a Maria era de luxo ou não, já que continha peças impecavelmente bem acabadas, que para o olhar de um leigo, pareciam originais, não réplicas.

Ao manusear a tal caixa-verde, Naumann encontrou entre a pilha de papéis, fotos e notas, dois papéis inexistentes nas outras caixas analisadas por ele. O primeiro papel era o da imagem da segunda edição da revista Dadá de 1917: *O Homem Cego*, que para Naumann, poderia ter relação com o marido de Maria, Carlos Martins, “cego” diante do romance de ambos, ou então com o próprio Duchamp, cego diante do amor de Maria. O segundo papel encontrado na caixa-verde foi um pedaço de papel branco, grande e grosso, dobrado ao meio, e em cujo um dos lados trazia a inscrição escrita à mão, em caneta preta:

Pour Maria, enfin arrivée.

Marcel Duchamp

Paris 1946

“Para Maria, enfim chegada”. Nora Lobo, fluente em francês, alerta Naumann para tomar cuidado com a palavra *arrivée*, que, da maneira colocada por Duchamp, indica que é a *Maria*, não à *caixa* que ele está se referindo. Portanto, quem chegou não é a caixa para Maria, mas Maria para a caixa. Mais uma pista da tentativa de Duchamp de esclarecer *O Grande Vidro*.

Ao abrir o papel dobrado ao meio, Naumann viu um desenho preliminar e grande de *O Grande Vidro* como ilustração da dedicatória. E assim o comentário da



tradução de Nora Lobo fazia sentido, Maria era a *Mariée*. Além da semelhança das palavras, Maria era a noiva que durante 59 anos (considerando a data de 1946), Duchamp aguardava, solteiro.

Em entrevista, Duchamp diz que “os celibatários respondem a todas as questões de amor com uma brutalidade faiscante”. Parece que ele sabia que nunca teria vínculo mais profundo com Maria, que nunca seria capaz de possuí-la emocionalmente, que estava portanto destinado a ser um celibatário.

Duchamp sempre afirmou que *O Grande Vidro* não era autobiográfico, mas é quase impossível não fazer tais relações, principalmente partindo dessas obras e pistas com ligações tão estreitas.

Acredito que Duchamp considerasse todas essas relações, só que mantinha uma opinião alheia a tudo isso, na tentativa de manter o “jogo” estabelecido por ele, de pistas e adivinhações.

Além da semelhança da palavra *mariée* (“noiva”) com o nome de sua amada Maria ou Marie (em francês), Duchamp deve ter considerado muito pertinente essa relação. Anos antes da elaboração das caixas, em um papel pequeno escreveu as letras M, A e R, as três primeiras letras da palavra MARIÉE (*sempre o número três...*), as outras letras não cabiam no papel, que estava cortado. Em outro papel, também danificado, havia as três letras iniciais da palavra CELIBATAIRE, as letras C, E e L. Ao se juntar as seis letras, tem-se seu nome, MARCEL.

Pelas informações de Naumann, Maria havia deixado claro que nunca se casaria com Duchamp. E que ele não seria o único a fazer parte de sua vida. Portanto, Maria para Duchamp era a correspondência para a noiva de sua obra, uma noiva que seduz, se despe, mas que mantém a separação entre si e os solteiros. E Duchamp em relação a Maria seria apenas mais um deles.



Maria Martins teve em Nova York, com os amigos artistas, um envolvimento bastante estreito. Parece que a cidade tornou-se para ela a teia onde ela imperou sobre seus homens. Duchamp caiu em sua armadilha da mesma maneira que ele havia colocado seus celibatários na teia de sua obra.

A idéia e simbologia da teia também foi usada por ele na montagem tipicamente surrealista de uma exposição que Breton organizou em Nova York, em 1942. Com barbantes, criou uma enorme teia, que vinha do teto da galeria e interagia com todas as telas e cavaletes. A foto da exposição, além da imagem da teia, possibilitou uma associação com ranhuras, com as rachaduras de *O Grande Vidro*.

A criação da teia, elemento do feminino por excelência, sempre fascinou Duchamp. Em 1920, Duchamp criou a personagem Rose Selavy, seu alter-ego. A dualidade permitiu a Duchamp trânsito livre entre os gêneros e suas respectivas tarefas. Assim, o ato de tecer, de colocar bigode na Mona Lisa, travestir manequins etc. esteve correntemente em sua produção.

ÉTANT DONNÉS

Ao conhecer Maria, Duchamp freqüentou seu ateliê. Nele continuou a produzir as tais valises e passou a executar mais uma obra, desdobramento de *O Grande Vidro*. A concepção, elaboração e alguns esboços de *Étant Donnés* surgiram neste espaço compartilhado por ambos.

Naumann acredita que algumas obras de Maria tenham influenciado a última produção de Marcel Duchamp. Em algumas cartas de Duchamp a Maria (total de trinta



cartas apresentadas por Nora Lobo), ele referiu-se à produção do *Étant Donnés* como “nossa escultura”, afirmação da obra como colaboração artística.

Nas cartas, muitas vezes ele a chama (ou se refere ao *Étant Donnés*) de *Ma femme au chat ouvert* ou *N.D. des Désires*, as letras N e D referem-se especificamente à palavra *Notre Dame*, uma referência talvez à própria noiva de *O Grande Vidro*. Sendo obra conjunta ou não, a observação de Naumann é pertinente, já que ele freqüentava realmente seu ateliê.

As obras de Maria Martins que Naumann considera fontes de inspiração para Duchamp são: *Não Te Esqueça Nunca que Eu Venho dos Trópicos*, de 1942 (figura 4, p. 36), e *Glebe-Ailes* (“asas terrenas”), de 1944, expostas em 1946 na quarta exposição na Valentine Gallery. Tanto Naumann quanto Calvin Tomkins acreditam que essas duas esculturas tenham despertado em Duchamp nova vontade de criar. E sua última criação levou vinte anos de elaboração e construção...

Considero relevante apontar a capa do catálogo da exposição de 1946, pois trata-se de uma foto do ateliê de Maria Martins. Ela está rodeada de suas obras: serpentes, braços, mãos, tentáculos, galhos e cipós em harmonia com as grandes mãos da pintura de Fernando Léger. E bem atrás da cabeça de Maria, coroando-a, a foto de Duchamp!

A obra de Léger é muito peculiar na foto. Ela torna-se parte integrante do ateliê de Maria, as mãos com os dedos estilizados, longos e gordos nos remetem de imediato às suas esculturas. Um diálogo muito pertinente, já que Léger foi simpatizante e participou com Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) e Amédée Ozefant do movimento Purismo em Paris, por volta dos anos de 1918 e 1925.





Figura 26 - Capa do catálogo da exposição Surrealist Sculpture of Maria Martins, na André Emmerich Gallery, em 1998, Nova York.

A radicalidade que Maria encontrou no retorno ao Brasil por volta da década de 1950 com a arte construtivista, ela não vivenciou em sua estada nos Estados Unidos. A partir da foto do ateliê, se constata três grandes artistas, três tendências em um único ambiente, em harmonia e em perfeita analogia. Nova York foi a cidade que possibilitou este encontro na primeira metade do século XX.

Há, a propósito, uma particularidade muito interessante sobre Peggy Guggenheim. Para Calvin Tomkins, Peggy tinha ouvidos mais apurados que os olhos, desta forma, ao ouvir e vivenciar a cidade de Nova York, ela constatou a neutralidade das artes.

Em uma vernissage em sua galeria, Peggy apresentou-se em vestido branco, usando dois brincos diferentes, um era uma obra de Yves Tanguy, o outro, um móbile de Alexandre Calder. Uma homenagem sua à imparcialidade entre as artes surrealistas e abstratas.

As duas obras de Maria que os críticos de Duchamp têm como fontes de inspiração para o *Étant Donnés* são representações do corpo humano feminino. Ambas se apresentam de costas e ligeiramente arqueadas, em expressão de incômodo. Os corpos deitados e arqueados não têm cabeças, estão com os braços levantados, as mãos em gesto de “busca” na tentativa de agarrar algo, os dedos dramaticamente tensos. As esculturas apresentam um par de pernas mal desenvolvidas, meio atrofiadas, e algo similar a um rabo de peixe. Seriam essas mulheres, Iaras?

Nas esculturas, a presença de asas tem simbologia particular em cada uma. Em *Glebe-Ailes*, duas asas saem do ventre, junto com uma cabeça. Maria, ao conceber este corpo sem cabeça, sugere que ele esteja justamente em gestação dentro do ventre. Ao sair, ele sai alado, livre do corpo que o aprisionou.

Em *Não Te Esqueças que Eu Venho dos Trópicos*, cinco asas ou cinco labaredas saem do ventre. Elemento fálico por excelência, assim como a cabeça de *Glebe-Ailes*. Em análise feita em um catálogo, o organizador esclarece que as cinco chamas/asas podem simbolizar os cinco filhos de Maria, como também seus amores ou a própria vontade de liberdade. Maria construiu sua obra numa possível multiplicidade da verdade, como se a verdade tivesse duas lógicas, dois caminhos, duas possibilidades, um contraponto ao racionalismo e sua lógica. As obras sempre se apresentam com variantes, desdobramentos do conhecimento, da razão, como nas obras de Duchamp.





Figura 27 - Maria Martins, *Glebe-Ailes*, 1944, bronze, coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro

O universo de jogo entre verdade e mentira, em que a mentira torna-se uma verdade, e vice-versa, foi fonte fértil para a criação de Duchamp. Ele explorou esse paradoxo, essas dualidades em diversas obras. Em determinado momento da carreira artística, criou a personagem feminina, Rose Sélavy, um alter-ego. Com a personagem dúbia, Duchamp assinou obras, ou melhor, Rose Sélavy assinou-as, assim como desenvolveu títulos ambíguos para cada uma delas⁷².

Em entrevista ao então teórico Pierre Cabanne em 1966, Duchamp ao ser interrogado por que não produziu mais, afirmou simplesmente que não tinha mais idéias. Esta foi a mesma resposta que ele deu para o amigo e artista Naum Gabo. Na verdade, à

⁷² Lembro-me de uma poesia de Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego* do heterônimo Bernardo Soares em que diz:

“Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de porque se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Ambos tinham toda a razão. Não era que um via uma coisa e o outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão.

Fiquei confuso desta dupla existência da verdade”. (Pessoa, 1997: 74).

época da entrevista, Duchamp estava na construção do *Étant Donnés* e como queria que a obra só fosse vista após sua morte, omitiu tal informação. Durante os vinte anos que afirmou não ter produzido mais nada, ele estava, na verdade, há vinte anos construindo uma obra. Duchamp nunca quis que ninguém soubesse de sua existência. Após a separação de Maria e agora casado com Tenny, Duchamp continuou a construção de sua instalação, a “grande caixa”, com a ajuda da esposa.

Quando foi perguntado sobre o paradeiro de suas obras, incrivelmente Duchamp sabia exatamente onde estavam todas as suas obras. Este é o único momento do livro em que cita Maria Martins como uma das pessoas que possuíam obras suas. Mas não diz quais.

No mesmo ano, o artista britânico David Hamilton organizou na Tate Gallery, em Londres, uma retrospectiva sobre Duchamp. No evento ocorreu um incidente que deixou Duchamp completamente irritado. Maria, sabendo da retrospectiva, mandou para a organização uma obra que estava sob seu poder desde a década de 1940. Era uma peça feita de couro representando o corpo de uma mulher com as pernas abertas. Atrás da obra, a dedicatória:

Esta senhora pertence a Maria Martins

Com todo meu afeto

Marcel Duchamp

1948-1949

Era uma pista sobre a produção do *Étant Donnés* que, com toda certeza, não queria que fosse revelada. O objetivo de Duchamp era que o conhecimento da obra apenas ocorresse após sua morte. Ao receber a obra, a organização não soube como lidar com a peça, ela não fazia sentido, pois o *Étant Donnés* só seria visto e conhecido depois de alguns



anos. Na ocasião da exposição, decidiram expô-la como mais um “objeto” de Duchamp.

Hoje é peça fundamental da concepção e compreensão de *Étant Donnés*.

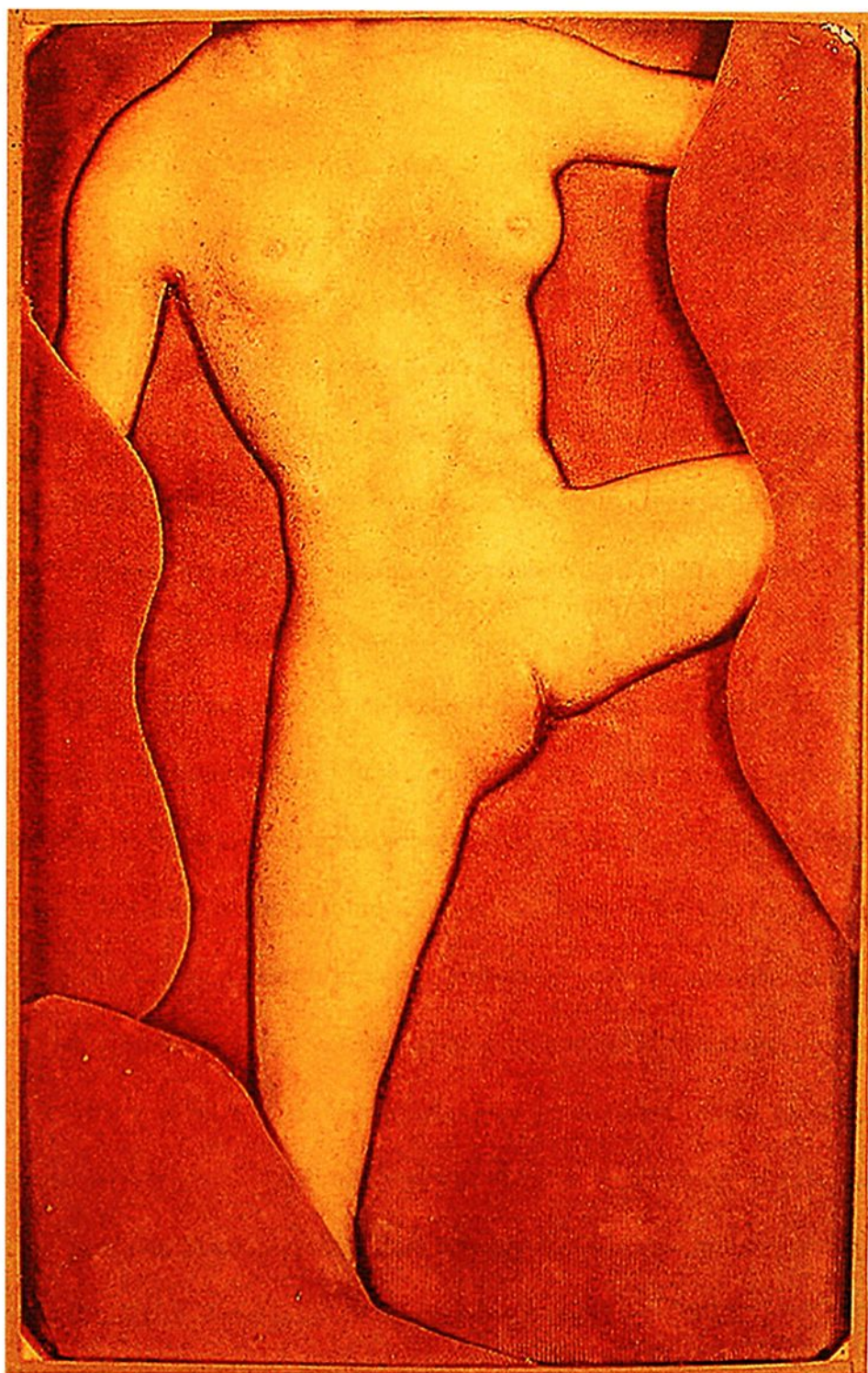


Figura 28 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés*: 1. *La Chute d'Eau*, 2. *Le Gaz d'Éclairage*, 1946-66, Moderna Museet, Estocolmo

Étant Donnés é um desdobramento de *O Grande Vidro*, em versão invertida.

Deste modo, nada era novo, ele não estaria mentindo ao dizer que realmente mais nada havia feito, pois estava apenas continuando a mesma obra que nunca acabou. E durante os anos de 1946 até sua morte em 1968, elaborou e produziu esta que seria a segunda parte do *O Grande Vidro*.

A obra *Étant Donnés: 1. La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d'Éclairages* (Dados: 1. A Queda d'Água, 2. O Gás de Iluminação) tinha inicialmente, na década de 1940, o título *Étant Donnés: Maria, la Chute d'Eau et le Gaz d'Éclairage* (Dados: Maria, a Queda d'água e o Gás de Iluminação). A mudança do título deu-se pelo rompimento da relação, quando Maria, em 1949, decidiu acompanhar o marido em retorno ao Brasil, ao invés de ficar com ele. Após algumas tentativas de retorno, Duchamp desistiu do romance. E talvez como forma de demonstrar a Maria seu intuito, casou-se com Alexia Matisse (Teeny)⁷³ em 1954, e o casamento durou até o final de sua vida.

Apesar do casamento, da mudança de título e alterações da obra, a correspondência de Duchamp com Maria continuou até o final de sua vida. Os tons das cartas finais foram formais e desprendidos, mudaram de conteúdo, passaram da troca amorosa a uma troca de amizade sobre a atividade artística. Calvin Tomkins relatou na biografia que essas cartas mostram uma profundidade de sentimentos que Duchamp jamais expressou. Talvez fosse a primeira vez que amou uma mulher abertamente, sem reservas. E Tomkins concluiu que talvez ele não conseguisse se expressar desta maneira caso ela tivesse sido mais acessível. Mas concordando com a ordem estabelecida por Maria, Duchamp em uma das cartas diz: “Aceito a situação do jeito como está” e “e não espero mais por um milagre. Sinto-me feliz quando penso em você”. (Tomkins, 2005: 243).

⁷³Tenny era casada com Pierre Matisse (sócio da Valentiny Gallery). Separaram-se em 1949 quando Pierre se apaixonou por Patrícia, esposa do artista Matta. No outono de 1951, Tenny conheceu Duchamp, quando ele foi passear em sua casa de campo em Nova Jersey, levado pelo casal Marx Ernst e Dorothea Tanning.

⁷⁴O último encontro de Maria com Duchamp ocorreu em 10 de março de 1966, ele estava com setenta e sete anos e Maria com setenta e dois anos.



Étant Donnés é uma obra em que os elementos água e gás se fazem presentes como em *O Grande Vidro*. O mesmo ocorre em outro trabalho: *Água e Gás por Todos os Andares* (*Eau & Gaz à Tous les Étages*), caixa com uma placa de ferro esmaltado de azul, com letras brancas (como uma placa de endereço), fixada na tampa, e dentro dela, *O Grande Vidro* em miniatura. Mais um desdobramento sobre o mesmo tema, afirmando os elementos presentes em sua obra máxima.

Duchamp, durante a elaboração e execução de *Étant Donnés*, desenvolveu alguns pequenos trabalhos paralelos, alguns desdobramentos e estudos, como o que Maria mandou para a exposição da Tate Gallery. Ela ainda tinha um desenho deste período, um nu realizado em 1947. E todos esses trabalhos partiam do mesmo modelo: Maria.

Com a ida de Maria para Paris, antes de voltar ao Brasil definitivamente, Duchamp continuou seu trabalho sobre gesso e pele de porco. Em uma carta do período, maio de 1949, ele diz: “realmente, nós dois temos necessidade do amor físico e esse longo intervalo de castidade só serve para afiar um novo gume na navalha...”.

Duchamp havia alugado um ateliê próximo ao de Maria. Quando vagou um quarto vizinho ao seu, escreveu a Maria propondo-lhe que o quarto poderia ser um “esconderijo perfeito” para os dois. “Você poderia isolar-se comigo ali e ninguém saberia sobre essa gaiola fora do mundo”. (Callado, 2004: 75). Maria não aceitou, mas Duchamp ficou com o quarto e montou ali a extensão de seu estúdio. Foi neste quarto, durante vinte anos, que ele construiu o *Étant Donnés*.

No início da elaboração da obra, os cabelos da mulher eram pretos como os de Maria. Uma das alterações mais radicais foi a troca dessas mechas. Agora, a mulher do *Étant Donnés* teria cabelos louros, como os de Tenny. A mudança dos cabelos e do título alterou também o conceito da obra. Ao voltarmos ao título original, temos a afirmação de



que no primeiro dado, Maria é a queda d'água. Assim, a imagem do rio reaparece vinculada na nomenclatura da obra e associada a Maria, a noiva de *O Grande Vidro*.

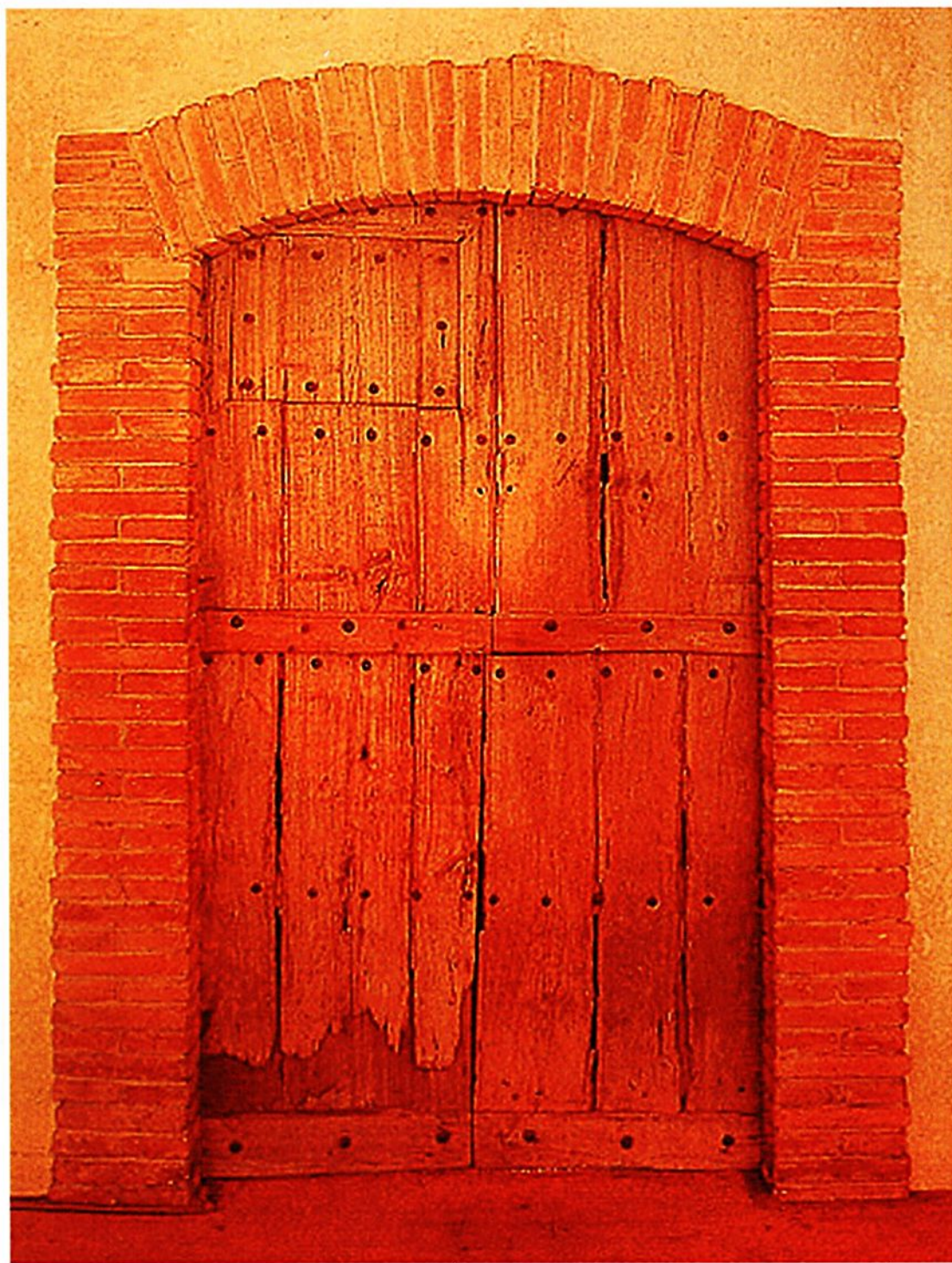


Figura 29 - Marcel Duchamp. Vista frontal da instalação - *Étant Donnés*: 1. *La Chute d'Eau*, 2. *Le Gaz d'Éclairage*, 1946-66, Philadelphia Museum of Art



Figura 30 - Marcel Duchamp. Vista através da porta da instalação – *Étant Donnés*

Após a morte de Duchamp, em 1968⁷⁵, a obra *Étant Donnés* foi instalada no Philadelphia Museum of Art, nos Estados Unidos. O visitante desavisado pode passar adiante sem contemplar a obra. Na sala, apenas uma grande porta de madeira. Aparentemente não se trata de uma obra de arte, mas em se tratando de Duchamp... A obra

só se realiza com a participação do visitante. Se o expectador for curioso e se dirigir até a porta, ele poderá contemplar uma das imagens mais instigantes da produção artística do século XX. Através de um dos orifícios existentes na porta é possível ver, espiar uma cena muito particular. Uma cena que os surrealistas adorariam presenciar.

Em um ato de voyeurismo, desengatilhamos nossos desejos diante da cena espiada. Um corpo de mulher branca, nua, deitada de costas e de pernas abertas, revela, em primeiro plano, a vulva, sem pêlos (*Duchamp tinha horror a eles*).

A imagem da vulva, explícita e em primeiro plano, deixa subentendido a que os biógrafos de Duchamp se referiam com relação à influência de Duchamp pelas duas obras de Maria, no caso, *Não Te Esqueças Nunca que Eu Venho dos Trópicos* e *Glebe-Ailes*, as duas esculturas que trazem dentro de si a ansiedade e o desejo que afloram do sexo.

A obra de Duchamp traz na construção e concepção algumas relações com diversas obras da história da arte, como o Cristo morto de Mantegna ou o desenho da mulher inclinada de Dürer, mas talvez a relação mais próxima seja com a obra de Gustave Courbet: *A Origem do Mundo* (figura 5, p. 48). Esta obra, *close-up* de uma vulva, foi encomenda feita pelo diplomata turco Khalil Bey em 1866, e por muitos anos esteve perdida, ou escondida, talvez pela imagem explícita da vagina.

Da mesma maneira que Freud colecionou obras e objetos, como uma réplica em gesso da *Gradiva*, o psicanalista Lacan construiu uma coleção com “objetos de desejos”. A obra de Courbet fazia parte dela. Lacan, diferentemente de Freud, esteve envolvido com o grupo surrealista, principalmente por volta de 1930, publicando artigos sobre paranóia para a revista *Minotaure*. Com este contato, pediu ao artista Masson para construir uma caixa um esconderijo para guardar a obra de Courbet. Masson elaborou uma



caixa cuja abertura só poderia ser realizada através da combinação correta, como um jogo de quebra-cabeça.

O espectador para poder contemplar *A Origem do Mundo* precisa, antes, decifrá-lo por um mecanismo, um código de abertura. Assim, a construção da caixa como acessório surrealista tornou-se possível, um pequeno *Étant Donnés*.

Tanto Lacan como o grupo de surrealistas consideravam o objeto *caixa* elemento simbólico do inconsciente/consciente, como a caixa de Pandora e todas suas referências. A caixa como objeto feito para guardar, para esconder, era perfeita para “guardar” o quadro de Courbet. O mecanismo da abertura se referia diretamente ao papel da psicanálise, que, através de procedimentos corretos, revela o que está guardado. A vagina também traz relações com a caixa. Na obra de Lacan e de Masson, ela guarda a “origem da vida”, através de sua abertura, revela-se o segredo.

Duchamp também adorava a estrutura e a simbologia das caixas. Não à toa construiu e organizou algumas delas. Nelas, colocou todas as possíveis revelações de suas obras. Os segredos e seus desdobramentos. As caixas, para Duchamp, também tinham relação com a vagina, elemento primordial do esconder, guardar, a primeira caixa por excelência.

Duchamp iniciou seu projeto para *O Grande Vidro* em Munique, em 1912, e ao se lembrar da cidade, ele relatou a idéia que foi a base da construção da obra, a condição feminina de prender, agarrar, que o excitava e que tinha como vontade em sua ação.

Queria agarrar as coisas com a mente da mesma
maneira que o pênis é agarrado pela vagina.(Tomkins, 2005: 101).

Pela proximidade que o grupo surrealista manteve com Lacan, torna-se provável o conhecimento de Duchamp da pintura de Courbet e da própria caixa de Masson. A obra *Étant Donnés* de Duchamp é, na realidade, uma grande caixa que



contém a sua “origem do mundo”, ou como ele mesmo gostava de dizer a Maria: *La femme au chat ouvert*. Nas duas obras, a curiosidade leva o espectador a descobrir a “chave” de abertura da caixa e da porta, em um encontro único.

Outra relação pertinente com o *Étant Donnés* pode ser feita com a obra de Maria Martins, o *Oitavo Veu* (figura 6, p.48). Ela data de 1949, porém Maria trabalhava no tema desde o início da década de 40, através de várias vertentes de esculturas de Salomé. Francis Naumann também faz esta correlação, mas diz que a obra foi moldada em 1948 e aponta semelhanças entre a pose da escultura com a obra de Duchamp. O importante é que durante todo o envolvimento de Maria com Duchamp este tema foi sendo elaborado e moldado por ela e vivenciado por ele.

Maria usou como modelo para *O Oitavo Veu*⁷⁶ a filha Anna Maria, que no momento tinha 18 anos. A filha como modelo tornou-se a extensão para que ela fosse a modelo do *Étant Donnés*. Com as pernas abertas e expondo a vulva em primeiro plano, a obra de Maria também traz na construção semelhanças com *A Origem do Mundo*.

A artista francesa Niki de Saint Phalle também sofreu influência dessas obras. Na década de 40 ela residia também nos Estados Unidos, conhecendo Duchamp e alguns surrealistas, assim, é provável que ela tenha conhecido Maria e seu trabalho. De qualquer modo, a referência à obra de Duchamp e de Courbet bastaram para que ela construísse uma instalação em que uma escultura gigante, um corpo feminino com as pernas abertas, oferece a vagina como porta⁷⁷. O corpo como uma grande caixa e uma

⁷⁶ A obra *O Oitavo Veu* foi leiloadada em maio de 2002 na Sotheby's, na cidade de Nova York. No catálogo do leilão um texto de Francis Naumann esclarece que a obra pode ser o resultado poético do romance entre Maria e Duchamp, apontando semelhanças entre a pose da escultura de Maria com a figura nua da assemblage do *Étant Donnés*, que teve como modelo a própria escultura.

⁷⁷ No filme *Fale com Ela*, o diretor espanhol Pedro Almodóvar insere dentro da trama outro filme, curta-metragem. Na realidade, Almodóvar constrói um pequeno filme expressionista, filmado em preto e branco, em que realiza uma cena semelhante à obra de Niki e de todas essas referências que foram citadas: o amante, por acidente, se transforma em um ser pequenino, escala o corpo de sua amada, ao chegar ao seu sexo, a vontade e o desejo chamam-no para dentro, ele se desnuda e entra em sua “porta” para nunca mais sair.



porta convidativa para entrar⁷⁸. Assim como na obra de Maria, o sexo exposto, revelado, tem suas conseqüências. Maria a respeito do *O Oitavo Vêu*, dizia que o véu não poderia ser retirado, senão...

Se na obra de Niki a porta é a vagina, em *O Oitavo Vêu*, a vagina é a própria boca, uma grande vagina aberta nas extremidades laterais, duas “línguas” como serpentes ou plantas carnívoras, prontas para agarrar quem deseja penetrar. Das extremidades de seus membros saem, em plena transformação, dedos em raízes e folhas. Esta escultura de Maria pode ser relacionada a uma possível leitura do mito de Apolo e de Dafne.

A imagem de Apolo é a de um homem bonito e majestoso, deus da música e poesia. Um deus que adorava fazer-se mostrar pelas mechas negras, com reflexos azulados “como pétalas de pensamento” (*um Duchamp?*). Na *Iliada*, Apolo é descrito como um ser da noite, deus do arco de prata, que brilha como a lua. O professor Junito de Souza Brandão, na análise deste mito, diz que é preciso compreender a evolução da cultura do espírito grego, pois, após várias gerações, Apolo tornou-se o deus do sol, da luz. Foram precisos alguns anos para a transformação de um deus da luz da noite para um deus da luz do dia, assim como seu arco passa a ser associado ao sol e a seus raios. De qualquer maneira, a dualidade nos interessa, a lua com toda a magia que traz ao ciclo feminino, e o sol, necessário para o crescimento do mundo vegetal.

Em uma de suas paixões, Apolo se encantou com Dafne, atingido por uma das flechas de Eros. Mas mesmo com toda sua beleza, Dafne não lhe correspondeu os desejos e fugiu para as montanhas. Apolo seguiu-a e quando Dafne percebeu que seria alcançada, pediu a seu pai Peneu (um deus-rio) que a metamorfoseasse. Com o pedido atendido, Dafne transformou-se em loureiro.

⁷⁸ Lygia Clark, nos anos 1970, também construiu uma instalação em que o ato de penetrar um útero era a essência da obra. A artista, através de seus *Objetos Relacionais* (sensoriais) e *Nostalgia do Corpo*, desenvolveu a instalação em busca da memória do corpo, pois sempre queremos retornar a de onde viemos.



O escultor italiano barroco Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) tem uma bela representação deste mito. Ele colocou Dafne em plena transformação em loureiro, os dedos dos pés fincam o chão se transformando em raízes, os dedos das mãos, em galhos. Ela também se apresenta com a boca aberta, em atitude de fuga e medo diante de um amor que não desejava.

A obra de Maria Martins, apesar de longe desta representação, com toda a estrutura “primitiva” que ela carrega, traz algumas semelhanças tanto com a representação de Bernini como com o mito.

A produção de Maria foi alvo de críticas de que estava mais para Barroco do que para Modernismo. De fato, há algo de barroco nas obras de Maria, mas trata-se de uma leitura muito particular do nosso Barroco. É pertinente o comentário, pois, de alguma maneira, foram os modernistas brasileiros que o resgataram em sua viagem a Minas Gerais.

Assim como os mitos revelam ânsias, angústias, desejos da humanidade, Maria também partiu deles e, em especial, dos mitos amazônicos, para elaborar suas aflições e paixões. O crítico Jayme Maurício, a propósito de uma de suas exposições, fez a seguinte observação a respeito desta obra.

Maria criou uma bela forma de mulher em posição de nudez total até em sua intimidade genital, tida como o sétimo véu, e figurou a cabeça virada enigmática: sabe-se tudo da mulher como prazer e reprodução, menos o que elazinha pensa. Talvez tenha sido isso o que seduziu tantos homens de qualidade como Duchamp, Mondrian, Brancusi, Breton, Péret etc. e tais. (Callado, 2004: 37).

Não foi sem fundamento que Duchamp a chamou de *Nossa Senhora dos Desejos...*



Étant Donnés não se trata de uma obra surrealista, mas talvez seja uma das obras da História da Arte que melhor representa nossos sonhos e pesadelos. A imagem da mulher que espiamos através do orifício da porta, é a de uma mulher supostamente morta, ou estuprada, violada. Seu sexo não está apenas exposto, ele está aberto, deflorado, nos remetendo aos nossos desejos, sonhos e, ao mesmo tempo, a um incômodo. Num segundo olhar, ao vermos novamente a figura, percebemos seu braço ligeiramente erguido e segurando uma lanterna, uma lamparina a gás.

Com esta observação, há a garantia da não-morte, um alívio ao nosso pesadelo. Mas a posição como Duchamp aloja o corpo, entre gravetos, quase que jogada, caída num terreno, nos cria sensações múltiplas de desconforto e repulsa, vontade de olhar, mas também de se afastar, às vezes de tocar, mas a possibilidade da frieza do corpo nos inibe.

A elaboração de Duchamp nesta construção realista pode realmente ter vínculos com o Surrealismo. Os surrealistas adoravam o manequim. O próprio Duchamp, em uma exposição, vestiu um dos manequins com chapéu de homem, camisa, paletó e gravata e bigode postiço. O manequim tinha toda a parte de baixo exposta, nua, revelando a ambigüidade do sexo. Uma paródia, talvez a ele mesmo, com sua personagem Rose Sélavy. Em outro momento, na montagem de uma vitrine para Breton na livraria Gotham Book Mart, usou a imagem de um manequim vestido apenas de avental, sem cabeça, lendo um livro; ao lado do manequim, diversos livros de arte, de Picasso, Seurat, Calder, um exemplar da revista *Minotaure* de Breton e outros. É bem provável, por identificação estética, que os livros fossem seleção do próprio Duchamp, já que havia afinidade entre eles. (Tomkins, 2005: 388).

Por volta de 1927, Duchamp desenvolveu amizade com um rapaz chamado Julien Levy que conheceu em uma exposição de Brancusi, que acabou sendo um dos



principais marchands dos surrealistas em Nova York. Ele conta uma história sobre um projeto de Duchamp que confirma a vontade de conceber, criar “bonecos”, manequins. Não se tem certeza da elaboração dessas idéias, mas o *Étant Donnés* é uma prova da intenção.

Ele estava inventando um aparelho feminino mecânico. Disse por brincadeira que pensava em fazer um manequim em tamanho natural e articulado, uma mulher mecânica cuja vagina manobrada com molas entrelaçadas e rolamentos de esfera seria contraível, possivelmente autolubrificante e ativada por controle remoto, talvez localizado na cabeça e ligado pelo sistema de alavancas dos dois arames que ele estava modelando. O aparelho poderia ser usado como uma espécie de ‘máquina onanista’, sem mãos. Eu concordei com sua fantasia e sugeri que ela poderia ser equipada com um mecanismo por meio do qual a parte inferior do corpo seria ativada pela língua de alguém, introduzida através de um beijo. Foi aí que Marcel se soltou, riu pela primeira vez e admitiu-me no círculo de seus amigos íntimos. (Tomkins, 2005: 305).

O LÍQUIDO E O GÁS

Étant Donnés foi executado para despertar sensações. Partindo de nossas particularidades, Duchamp construiu uma obra onde o desejo universal nos uniu, nos transformando a todos em *voyeurs*. Faz referência direta a *O Grande Vidro*, mas enquanto este lidou com elementos simbólicos dentro de uma transparência, a obra *Étant Donnés* é camuflada, embora explícita e realista em seus elementos.



A noiva de *O Grande Vidro* nem parece uma noiva, tampouco o líquido seminal, em estado entre o líquido e o gasoso. Em *Étant Donnés*, a mulher é uma escultura, um molde fiel do corpo feminino, estão presentes o gás, na lamparina, assim como o líquido seminal (*Paysage Fautif*), afinal a defloramos através do olhar. Em *O Grande Vidro*, os celibatários não são homens, são moldes de roupas que, para Duchamp, serviam para moldar o gás e a água. O masculino em *Étant Donnés* encontra-se do lado de fora, é o espectador.

Em *O Grande Vidro*, a transparência possibilita que o local em torno seja a própria paisagem, a própria perspectiva. Já em *Étant Donnés*, a paisagem é uma citação ao fundo da *Mona Lisa*⁷⁹ de Leonardo da Vinci. Tanto em Duchamp como em Leonardo, ela é feita de montanhas, um percurso de água com queda d'água e tudo em perspectiva atmosférica.

Algumas leituras sugerem que na *Mona Lisa* a água é apresentada em seus estados líquido (o rio), sólido (o gelo nas montanhas) e gasoso (a névoa que permeia a paisagem). Duchamp partiu desses três estados para elaborar sua obra. Em *Étant Donnés*, dois estados são claros: a lamparina representa o estado gasoso e o rio, o líquido, e vejo a possibilidade da própria mulher supostamente “morta”, fria, representar o estado sólido da água. “A sua aparência é completamente gélida, em contraposição da chama da lamparina. A cascata e o gás de iluminação produzem literalmente a noiva. Água e gás são elementos humanos e cósmicos, físicos e psíquicos”. (Paz, 1977: 75).

O rio de Maria no lugar das rachaduras, a água do Amazonas como fluido erótico para os celibatários. Um rio que desce das geleiras dos Andes cortando e penetrando a selva, uma região quente onde o estado gasoso é processado dia a dia.

⁷⁹ Além desta relação com a obra *Étant Donnés*, a imagem da *Mona Lisa* serviu para Duchamp na elaboração de outro *ready-made*. Com um lápis, desenhou um bigode e uma barba em seu rosto (novamente a dualidade entre o masculino e o feminino, outra *Rrose Selavy?*). Talvez o primeiro grafite da história da arte registrado, seu título, uma frase peculiar, L H O O Q.



Calvin Tomkins, na abordagem sobre Leonardo da Vinci, diz que os críticos levaram certo tempo para perceber as afinidades entre os dois artistas. Leonardo havia virado moda em 1919, quando se celebrou quatrocentos anos da morte do pintor, evidenciando sua produção artística, científica e de engenharia. Pode ser que o interesse de Duchamp tenha se intensificado com tal acontecimento. Em primeira instância, parece paradoxal a relação dos dois artistas, porém muitos já disseram que Marcel Duchamp seria o Leonardo do século XX.

As preocupações de Duchamp e Leonardo nos permitem estabelecer muitos paralelos flagrantes entre eles. Eram ambos interessados em sistemas matemáticos, em fenômenos ópticos e na ciência da perspectiva, nos mecanismos rotativos e no uso do acaso como forma de despertar o processo imaginativo, além de acreditarem que a arte não deveria ser uma experiência meramente visual ou 'retiniana'. (Tomkins, 2005: 246).

Da mesma maneira que não vejo muita discrepância entre a produção de Maria e a de Mondrian, tampouco vejo na produção dela com a de Duchamp. O teórico italiano Giulio Carlo Argan, ao analisar *O Grande Vidro*, desenvolveu um texto em que se trocamos a obra de Duchamp por qualquer uma de Maria Martins, a análise se faz correta, como se a estrutura do trabalho dela fosse coerente com a produção dele. É claro que o suporte técnico de Duchamp é muito mais arrojado do que o de Maria, mas o material empregado na produção dela, assim como a técnica de cera perdida, é coerente com a construção de seus "monstros".

A obra (*O Grande Vidro*) estuda o ciclo contínuo de funções biológicas e tecnológicas, com ampla intervenção de simbologias inconscientes e alusões humorísticas; já pode ser considerada como uma contestação total da existência humana.



Segundo, a tecnologia industrial, apesar de seu aparente racionalismo, realiza de fato os impulsos inconscientes, os desejos inexpressos da sociedade. Por isso, o quadro se preenche de implicações simbólicas, tanto mais evidentes quanto mais desaparece a figuração. É, pois, uma espécie de magia que envolve todas as técnicas com que o homem tem expressado sua existência profunda, desde a alquimia à linguagem e ao jogo. (Argan, 1993: 438).

Um dos motivos de citar o texto do Argan é fortalecer o vínculo existente entre as produções de ambos. Da mesma maneira que acredito que a exposição de Mondrian com Maria Martins não foi realizada apenas pelo envolvimento amoroso de ambos, o envolvimento amoroso de Marcel Duchamp com Maria Martins, em seu longo trajeto, só foi possível graças às afinidades que ambos tiveram, além da sexual. Existe em ambos um diálogo estético, uma aproximação teórica e conceitual até então pouco explorada. Principalmente a produção de Maria, ignorada e sempre colocada apenas como amante de Duchamp. Nas longas horas que ambos estiveram juntos no ateliê de Maria, Duchamp percorreu, tocou e admirou as obras de Maria.

TOQUE-ME

O toque era um dos sentidos que o movimento surrealista tinha como predileção. Não o fato de tocar apenas, mas muitas vezes apenas a intenção de tocar algo poderia criar no espectador sensações até então não demonstradas.



Em 1947, para a exposição *Le Surrealisme* na Galeria Maeght em Paris, Duchamp criou diversas salas específicas, entre elas havia a “Sala da Chuva”, que recebeu como revestimento grama artificial, do teto pendia uma garoa surrealista que caía ininterruptamente. Duchamp colocou sobre uma mesa de bilhar uma escultura de Maria Martins (*Duchamp, na entrevista com Cabanne, cita o evento, a mesa de bilhar e a chuva, mas não comenta nada sobre a obra de Maria Martins*). (Tomkins, 2005: 399).

O catálogo da exposição tornou-se objeto à parte, tendo se transformado em obra de arte surrealista feita em série. Foi um pedido de Breton a Duchamp. Novecentos e noventa e nove catálogos foram confeccionados, em cada um foi colocado um seio, e o mamilo de cada um, pintado por ele. Tomkins apenas diz que para a confecção do seio, Duchamp usou como molde um sutiã adquirido em uma loja. Em outra versão, o próprio Duchamp diz que os seios foram comprados e ele apenas pintou os mamilos. Outra versão é que o seio foi moldado a partir do seio de Maria Martins. Neste jogo de verdades e mentiras, Duchamp deixa a dúvida imperar, mas, de qualquer modo, o seio da capa do catálogo se tornou outro estudo para a produção do *Étant Donnés*.

Na contra-capas de cada catálogo, vinha a inscrição: *Prière de toucher*⁸⁰ (“Favor tocar”). Foi o que Duchamp fez no momento em que Carlos Martins foi mandado para a França. Maria ficou ainda alguns meses nos Estados Unidos servindo de modelo, ou, como diz Tomkins, uma presença física para seu trabalho.

Nesse período, com a necessidade de manter unida a produção artística, Duchamp pede a Maria Martins para adquirir da viúva de Raymond Duchamp sua obra *Moedor de Café*. Duchamp havia realizado esta pintura em 1911 e considerava-a obra definitiva do rompimento retiniano. Cabanne perguntou a Duchamp se a obra tinha algum significado simbólico, ele respondeu que se tratava apenas de uma pintura “um pouco

⁸⁰ O escritor e bibliotecário George Bataille, entusiasmado com a criação de Duchamp, escreve em seu exemplar abaixo da frase *Prière de toucher* (“Favor tocar”): *C’est fait* (“Foi o que fiz”), confirmando o que sua avó dizia, que a modelo do seio era realmente Maria Martins. (Callado, 2004: 169).



diferente. Era uma espécie de escapatória. Você sabe, sempre senti esse desejo de escapar...”.

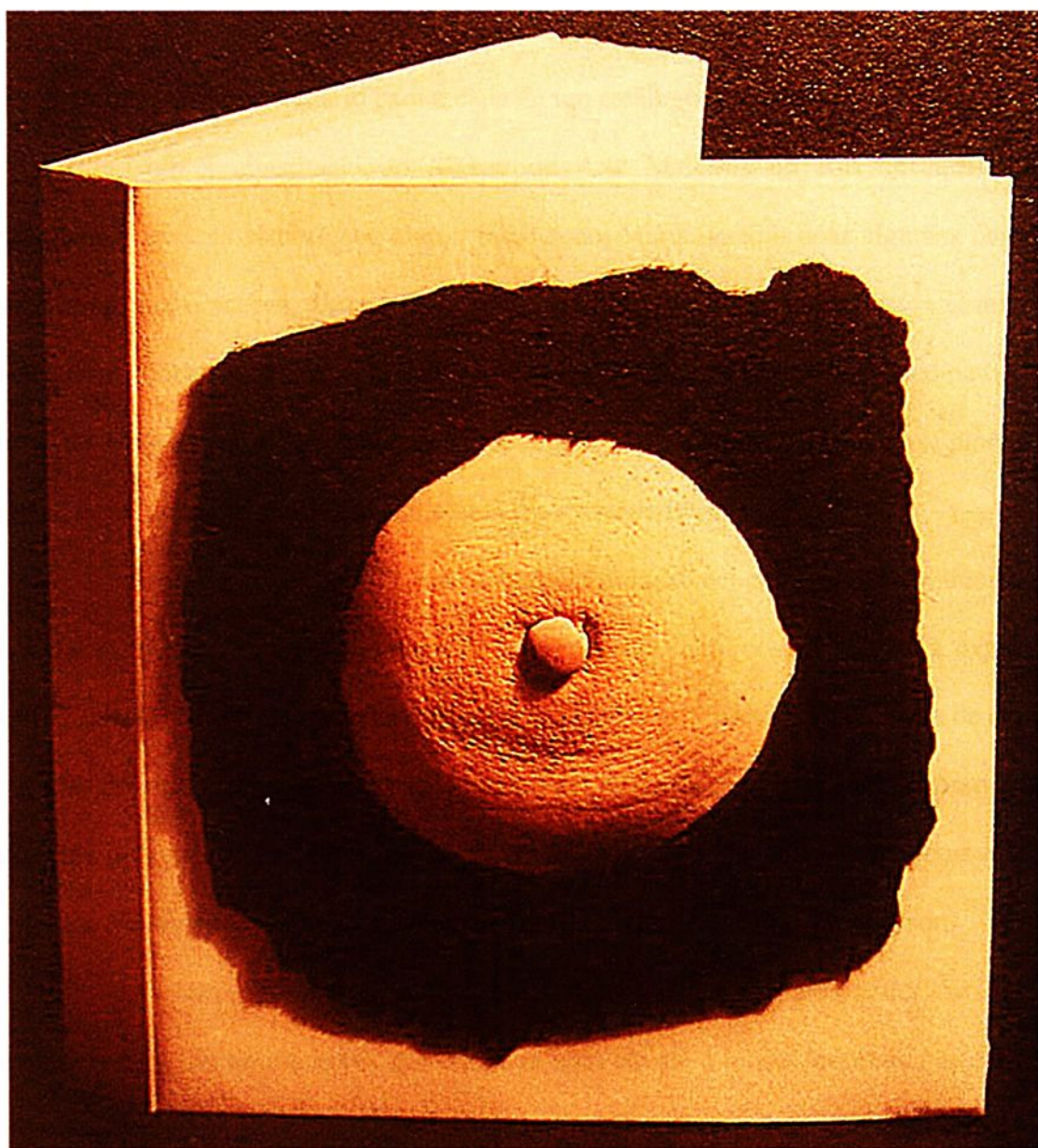


Figura 31 - Marcel Duchamp. *Prière de Toucher*, 1947, capa do catálogo da exposição *Surrealism*

Nas próprias palavras de Duchamp, o *Moedor de Café* era “uma janela para outra coisa”, e agora essa janela estava sob o poder de Maria Martins⁸¹.

⁸¹ Hoje o *Moedor de Café* de Marcel Duchamp se encontra na coleção particular de Mme. Robin Jones, na cidade do Rio de Janeiro.

Maria sempre preferiu que as galerias onde expunha, no momento que vendia alguma obra, a reembolsasse com outras obras de arte. Desta maneira, construiu um bom acervo. Muitos artistas e intelectuais visitavam-na na esperança de contemplar seu pequeno museu. Clarice Lispector tinha adoração pela tela de Léger, a tela pendurada no ateliê em Nova York que serviu de cenário para a capa de um catálogo de exposição.

Com a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o envolvimento que ela estabeleceu com a instituição, Maria decidiu doar algumas obras de sua coleção para o acervo. Talvez fosse o maior acervo de obras surrealistas existente no Brasil: trinta obras de Miró, um Dali, um Tanguy, um Magritte, um Giacometti, uma cabeça de Henry Moore, quarenta obras de Matta e Max Ernst, junto a uma pintura de Pollock, dois Gorgys, um Motherwell e uma escultura de Brancusi.

Em 8 de julho de 1978, um incêndio criminoso ocorrido no museu, iniciado na sala de som, destruiu 90% de um acervo de mil obras. Junto com o acervo, a exposição *América Latina: Geometria Sensível*, com oitenta obras de Torres Garcia, e mais de cento e vinte telas de vinte e sete outros artistas, como Paul Klee, Matisse, Max Bill, Picasso, foram totalmente queimadas. Restaram apenas a obra *Mademoiselle Pogany*, de Brancusi (doação de Maria), *Number 16*, de Pollock e *Opal, Magenta and Black*, de Ben Nicholson.

A outra parte de sua coleção Maria vendeu para poder se manter economicamente, as únicas obras que manteve com ela até a morte foram as que ela tinha de Marcel Duchamp, as quais ficaram ausentes na vinda de parte da produção artística de Duchamp na XIX Bienal Internacional de São Paulo.

Francis Naumann, no artigo sobre Marcel e Maria, publicou um poema de autoria da artista. Não se tem certeza da data do poema, apenas que foi escrito em meados da década de 1940. É possível que seja para Duchamp ou, como diz Naumann, para qualquer outro com quem ela tenha se envolvido:



Mesmo muito depois de minha morte

Muito depois de sua morte

Eu quero te torturar.

*Eu quero o pensamento de mim encaracolado em volta de seu
corpo*

Como uma serpente de fogo, sem queimá-lo.

Eu quero te ver perdido, asfixiado, perambulando,

Na névoa sombria

Entrelaçado pelos meus desejos.

Para você, eu quero longas noites de insônia,

Preenchidas pelos troares do tom-tom das tempestades

Bem distante, invisível, desconhecido.

Eu quero que a saudade da minha presença,

Então te paralise.⁸²

⁸² Even long after my death/ long after your death/ I want to torture you./ I want the thought of me to coil around your body like a serpent of fire/ without burning you./ I want to see you lost, asphyxiated, wander/ in the murky haze/ woven by my desires./ For you, I want long sleepless nights/ filled by the roaring tom-tom of storms/ far away, invisible, unknown./ Then, I want the nostalgia of my presence/ to paralyze you.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julga-se bom aquilo de que se gosta.

Jules Lemaître⁸³

Na abertura do filme *Un Chien Andalou* de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, realizado em 1929, o próprio Buñuel, em participação no filme não como qualquer personagem, mas em seu papel real, de diretor do filme, aparece numa atitude qualquer, tragando um cigarro. Ele então se aproxima por trás da mulher que se encontra sentada numa cadeira. Em pé, com uma das mãos mantém o olho dela bem aberto, e com a outra mão, segurando uma navalha, o corta. A cena causa um choque traumático.

O que Buñuel e Dalí quiseram passar com a cena é simples: para poder assistir ao filme, devemos antes cortar nossos olhos, e ao cortá-los, adquirir outra maneira de olhar, e assim enxergar o outro lado daquilo que vemos. O olho cortado torna-se metáfora da possibilidade de ver nosso inconsciente e um “outro” mundo, o interior, o ulterior. Desta forma também seria possível olhar de outra maneira a obra surrealista.

No momento do corte do olho, o estranhamento da cena nos ingressa na suprarealidade e a primeira idéia que nos vem é a da própria existência do nosso olho. Geralmente, a visão nos faz esquecer do olho, ele está sempre ausente do que vemos e quando se faz sentir, é uma outra ordem de coisas que intervém. Desta maneira, com a cena, Buñuel e Dalí estariam elucidando também a questão da ausência do olho no ato da visão.

⁸³ *Les Contemporains* (1093-1918).



Provocar uma outra maneira de olhar, consciente e inconscientemente, foi uma das propostas tanto do Cubismo como do Surrealismo. Surrealistas e simbolistas trabalharam na transformação do olho em tema e objeto da cultura, com isso possibilitaram que o mundo e a crítica pudessem desenvolver outro olhar e outro gosto.

A racionalidade do período entre-guerras levou a que se desenvolvesse a crítica do “bom gosto”. Os valores que estabeleciam o que é de “bom gosto” tinha origem dentro da lógica do racionalismo e daquilo que era clássico. O “bom gosto” estava vinculado, portanto, ao bom senso, à clareza, ao equilíbrio, à lógica. O Surrealismo, como oposição a esses valores, foi recebido pela crítica como algo de “mau gosto”, grosseiro, barroco, romântico, primitivo.

A crítica do gosto sempre se encontrou em harmonia com a sociedade. Não foi à toa que Buñuel, na primeira exibição do filme, escondeu-se atrás das cortinas da sala com um balde ou uma sacola cheia de pedras, caso viesse a precisar...

O gosto sempre foi visto como manifestação do “bom gosto” absoluto. O surgimento do Surrealismo trouxe um conflito. O que era “bom”? O que era “belo” e “verdade”? Os valores da estética, ética e lógica foram questionados de diversas maneiras. A cena do olho seccionado de Buñuel foi uma crítica à estética vigente da sociedade ocidental, que projetava a condição de modernidade à visão racionalista.

Maria foi inserida na estética do “mau gosto”, o que a crítica do “bom gosto” preferiu chamar de “bom selvagem”. Sua obra, esteticamente vinculada a temas da barbárie, de mitos, do rudimentar, revelava um país cuja sociedade e crítica locais não queriam ver. Não queriam que a imagem de “país da Cobra Grande” ainda persistisse como alegoria da nação, como explicita a crítica de Mário Pedrosa, ligado aos movimentos Concreto e Neoconcreto:

Os volumes na sua escultura, em bronze, metal
polido ou madeira, não têm consistência, articulação ou hierarquia



de planos. Tendem a igualar-se uns aos outros, tratados como se fossem apenas uma superfície escorrida ou uma superfície porosa. (...) Em fases posteriores, os volumes maciços esvaziam-se, abrem-se brechas e o espaço circundante tende a penetrá-los. É quando a escultura melhor se realiza. Dá-nos, então, uma trama feita de galhos, de lianas, de troncos onde a sensualidade do material escolhido poroso, verdoengo, numa consistência de pau podre, exprime, com menos derrames sentimentais e mais plasticamente, o seu espírito torturado (Callado, 2004: 181).

Um crítico com gosto voltado aos valores da racionalidade não pode realmente encontrar valor racional em algo que se assemelha a um pau podre. Mário Pedrosa, por sinal, foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte. Necessitava, como tantos outros, cortar os olhos...

Dentro da mutilação simbólica contida no filme de Buñuel e Dali, podemos apreciar também as obras de Maria Martins sem temer ser inferior, irracional ou menor. É como geralmente nos sentimos diante de obras que lidam com o imaginário, com o sonho, com o surreal. Muitas vezes consideramos que são obras menores, kitsch, de mau gosto, pastiche absoluto e de excesso. Muitas vezes, não estamos enxergando...



BIBLIOGRAFIA

- ADES**, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo, Cosac & Naify Editores, 1997.
- ALMEIDA**, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- AMARAL**, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro e São Paulo, MEC – FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura São Paulo e Pinacoteca de São Paulo, 1977.
- _____. *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leiner*. São Paulo, Lloyds TSB, 1998.
- _____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- _____. *Tarsila, sua Obra e seu Tempo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- ANDRADE**, Mário. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins, 1965.
- ARNHEIM**, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. Tradução Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Ed. Pioneira, 1997.
- BATISTA**, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade*. São Paulo, Eduso, 2004.
- BAUDELAIRE**, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN**, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- _____. *Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.



_____ *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985

_____ *Surrealism and Painting*. Boston, MFA Publications, 2002.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, Uma Biografia*. Rio de Janeiro, Griphus, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro, Cattleya Alba, 1945.

CAWS, Mary Ann. *Surrealism*. London, Phaidon, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Editora Ática, 2000.

_____ *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras e Funart, 1997.

CHEVALIER, Denys. *Nouveau Dictionnaire de la Sculpture Moderne*. Paris, Hazan Editeur, 1970.

COCCHIAROLE, Fernando e **GEIGGER**, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CORBUSIER, Le. *A Arte Decorativa*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

COUTO, José Geraldo. *André Breton, A Transparência do Sonho*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

CRICI-PELLICER, A. *El Surrealismo*. Barcelona, Ediciones Omega, 1949.

CROS, Caroline. *L'ABC Daire de La Sculpture du XX siècle*. Paris, Flammarion, 2003.

CURY, Constantino. *Dicionário de Artistas Plásticos Brasileiros*. São Paulo, Cury Arte Brasil, 2005.



- ECO**, Humberto, org. *História da Beleza*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2004.
- ELIEL**, Carol S. *L'Esprit Nouveau, Purism 1918-1925*. New York, Abrams, 2001.
- FER**, Briony, **BATCHELOR**, David, **WOOD**, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.
- FIGUEIREDO**, Luciano, org. *Cartas, 1964 -1974, Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1996.
- FRASCINA**, Francis, **BLAKE**, Nigel, **FER**, Briony, **GARB**, Tamar, **HARRISON**, Charles. *Modernidade e Modernismo*. São Paulo, Cosac Naif, 1998.
- GOMBRICH**, E H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- GROSENICK**, Uta. *Mujers Artistas de los Siglos XX y XXI*. Colonia, Taschen, 2001.
- HAMMACHER**, A M. *Phantoms Of The Imagination*. New York, Harry N. Abrans Publishers, 1981.
- HARRISON**, Charles, **FRASCINA**, Francis, **PERRY**, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do Século XX*. São Paulo, Cosac Naif, 1998.
- JANSON**, H W. *História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- KRAUSS**, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- LOURENÇO**, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo, Edusp, 1999.
- MAHON**, Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*. London, Thames & Hudson, 2005.
- MAILLARD**, Robert. *Nouveau Dictionnaire de la Sculpture Moderne*. Paris, Fernand Hazan Éditeur, 1970.
- MARTINS**, Maria. *Ásia Maior, Brama, Grandi e Nehru*. Rio de Janeiro, Editora Civilização, 1960.
- _____ *Ásia Maior, O Planeta China*. Rio de Janeiro, Editora Civilização, 1968.



Civilização, 1965.

MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

_____*Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

MILLIET, Sérgio. *Artistas Brasileiros Contemporâneos – Tarsila do Amaral*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1953.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp – a Arte como Contra-Arte*. Koln, Taschen, 2000.

MOISÉS, Líela Perrone. *Falência da Crítica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico Y Arte Plastico Puro*. Buenos Aires, Editora Victor Leru, 1961.

MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. New York, Rizzoli, 1988.

NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2000.

OZEFANT, Amadée, **JEANNERET**, Charles Édouard (Le Corbusier). *Depois do Cubismo*. São Paulo, Cosac Naif, 2005.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

PERLINGEIRO, Max. *Escultores/Esculturas*. São Paulo, Edições Pinakothke, 2003.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética Completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguillar, 1986.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização, 1969.

RABUSKE, Edvino. *Epistemologia das Ciências Humanas*. Universidade Caxias do Sul.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia Científica*. São Paulo: Ed. Loyola, 2003



READ, Herbert. *Modern Sculpture: A Concise History*. London, Thames and Hudson, 1987.

_____. *As Origens da Forma Na Arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário de Folcloristas Brasileiros*. Recife, Comunicação e Editora, 1999.

SULLIVAN, Edited Edward. *Brazil Body & Soul*. New York, Guggenheim Museum Publications, 2001.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Editora Vozes, 1982.

TIRAPELI, Percival, org. *Barroco Memória Viva - Arte Sacra Colonial*. São Paulo, Editora da Unesp, 2001.

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. São Paulo, Cosac & Naif, 2005.

VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. Lisboa, Edições 70, 1980.

XISTO, Pedro. *Caminhos*. Rio de Janeiro, Berlinds & Vertecchia Editores, 1979.

WOOD, Paul, **FRASCINA**, Francis, **HARRIS**, Jonathan, **Harrison**, Charles. *Modernismo em Disputa – A Arte desde os Anos Quarenta*. São Paulo, Cosac Naif, 1998.

ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em Arte: um Paralelo entre Arte e Ciência*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2002.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983.



CATÁLOGOS

AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento - Arte Moderna*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AMARAI, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil* – Coleção Adolpho Leirner. Lloyds TSB, São Paulo, 1998.

ARAÚJO, Emanuel org. *Escultura Brasileira, Perfil de uma Identidade*. Projeto Cultural Banco Safra, 1997.

BARROS, Stella Teixeira. *Perfil da Coleção Itaú*. São Paulo, 1998.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, Catálogos I, II, III, XII, XXIV, Fundação Bienal de São Paulo.

BOGHICI, Jean. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, 1997.

CHATEAUBRIAND, Gilberto col. *A Aventura Modernista*. Galeria do SESI, São Paulo, 1994.

CLARK, Lygia e **OITICICA**, Hélio. Sala Especial do 9º. Salão de Artes Plásticas, São Paulo, FUNART, 1987.

EMMERICH, André. *The Surrealist Sculpture of Maria Martins*, André Emmerich Gallery, New York, 1998.

ESCULTURA BRASILEIRA – Pinacoteca – Jardim da Luz, Edições Pinacoteca, São Paulo, 2000.

FEMINI MASCULIN, LE SEXE DE L'ART, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

LEHNI, Nadile, **CHOUGNET**, Jean François, **ANANTH**, Deepack, **MATTAR**, Denise. *Surrealismo*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2001.

MARTINS, Maria. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1956



MONUMENTOS URBANOS – *Obras de Arte na Cidade do Rio de Janeiro*. Banco Sudameris, 1999,

PARENTE, Janice. *Niki de Saint Phalle*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

SALZTEIN, Sônia. *Tarsila– Anos Vinte*. Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 1997.

SCHWARZ, Arturo e Vera col. *Dadá e Surrealismo – Sonhando de Olhos Abertos*. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2004.

PERIÓDICOS

BARATA, Mário. *Maria Martins*. O Jornal do Comércio, Rio de Janeiro 30 março 1973.
Reportagem local. *Escultura perde uma de suas expressões: Maria Martins*. O Globo, Rio de Janeiro 27 março 1973.

BARROS, André Luiz. *Maria Martins*. Bravo, São Paulo, Dezembro, 1997.

COLI, Jorge. *O fascínio de Frankenstein*. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 de junho de 2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *Duchamp*. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de maio de 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Diálogos possíveis: Maria Martins*. Revista Manchete n. 870 Rio de Janeiro, 21 dezembro 1968.

LLOSA, Mario Vargas. *Os Homens-mulheres do Pacífico*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 10 de fevereiro 2002.

MCC. *Maria foi do ápice ao ostracismo em 20 anos*. Folha de São Paulo, São Paulo 5 janeiro 1994.

MASSI, Augusto. *As imagens de Luis Buñuel*. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 de setembro 1987.



MAURÍCIO, Jayme. *Maria Martins: literatura, escultura e museu*. Correio da Manhã, Estado da Guanabara, 6 junho 1961.

MORENO, Leila Kiyomura. *Maria lapida a vida. Com força e poesia* Jornal da Usp, São Paulo, 20 a 26 outubro 1997.

_____ *Esculturas com força e encanto feminino*. Jornal da Usp, São Paulo, 19 a 25 outubro 1998.

NAME, Daniela. *Nossa filha única: Maria Martins*. O Globo, Rio de Janeiro 7 agosto 2001.

NAUMANN, Francis M. *Marcel & Maria*, Art in América, New York, April 2001

_____ *The bachelor's quest*. Art in América, New York, 1993.

Reportagem local. *Maria Martins: o Brasil visto de longe*. O Jornal, Rio de Janeiro de 29 março 1973.

Reportagem local. *Maria Martins, livre e liberta*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro de 29 março 1973.

Reportagem local. *De Maria Martins agora só resta a herança de sua arte*. O Jornal, Rio de Janeiro, 28 de março 1973.

Da sucursal do Rio. *Morre Maria Martins*. O Estado de São Paulo, São Paulo de 28 março 1973.

FERRAZ, Geraldo. *Maria Martins, apenas uma escultura*. A Tribuna de Santos, Santos 8 abril 1973.

PEDROSA, Mário. *Maria a escultora*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1957.

SCARNECCHIA, Paulo. *Schwarz vem para explicar Duchamp*. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de setembro 1987.



SILVA, Beatriz Coelho. *Biografia decifra arte e mistérios de Maria Martins*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 dezembro 2004.

VIANNA, Luiz Fernando. *Biografia recupera personalidade “do contra” de Maria Martins*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 novembro 2004.

VÍDEOS

GRANLUND, Chris. *The Secret of Marcel Duchamp*. BBC Television Post Production Resources, Londres, 1997.

ZULANSKI, Andrzej. *Possessão*. Polônia/França, 1983.



ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Maria Martins. <i>La Femme A Perdu Son Ombre</i> , bronze, 1946, coleção Genevière e Jean Boghici, Rio de Janeiro.....	30
Figura 2 - Maria Martins. <i>Le Chemin, l'Ombre, Trop Long, Trop Étroit</i> , 1946, Bronze, Coleção Palácio Itamaraty, Brasília.....	32
Figura 3 - Gustave Courbet. <i>A Origem do Mundo</i> , óleo sobre tela, 1866, Musée d'Orsey, Paris.....	44
Figura 4 - Maria Martins. <i>O Oitavo Veu</i> , Bronze, 1949, Col. Ana Maria Martins Turner, Philadelphia, EUA.....	45
Figura 5 - Cartaz da exposição de Maria na galeria René Drouin, Paris, 1948.....	74
Figura 6 - Maria Martins. <i>Cobra Grande</i> , 1942, Bronze, Coleção Dalal Achacar, Rio de Janeiro.....	84
Figura 7 - Tarsila do Amaral. <i>Abaporu</i> , 1928, óleo s/ tela, coleção Eduardo Constantini, Buenos Aires.....	86
Figura 8 - Tarsila do Amaral. <i>A Negra</i> , 1923, óleo sobre tela, Museu de Arte Contemporânea da USP.....	87
Figura 9 - Tarsila do Amaral. <i>Antropofagia</i> , 1929, óleo s/ tela, Coleção Paulina Nemirovsky, São Paulo.....	95
Figura 10 - Maria Martins. <i>Impossível</i> (sem braços), 1945, Gesso, coleção Joaquim Millan, São Paulo.....	95
Figura 11 - Maria Martins. <i>Impossível</i> , 1944, Bronze, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.....	103



Figura 12 - Lygia Clark. <i>O Eu e o Tu</i> , Série: <i>Roupa-Corpo-Roupa</i> , 1967, foto arquivo Museu de Arte Contemporânea da USP.....	103
Figura 13 - Lygia Clark. <i>Objetos Relacionais</i> , 1986, Foto de Sérgio Zalis.....	105
Figura 14 - Lygia Clark. <i>Diálogos: Óculos</i> , 1973, Foto de Fátima Pombo.....	105
Figura 15 - Lygia Clark. <i>Luvas Sensoriais</i> , 1958, Borracha, Foto: arquivo Museu de Arte Contemporânea da USP.....	107
Figura 16 - Lygia Clark. <i>Nostalgia do Corpo</i> , 1958, plástico, Foto: arquivo Museu de Arte Contemporânea da USP.....	108
Figura 17 - Maria Martins. <i>Macumba</i> , 1942, Bronze, San Francisco Museum of Art.....	113
Figura 18 - Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie Woogie</i> , 1942-43, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna, Nova York.....	116
Figura 19 - Da esquerda para direita: Kay Sage, Yves Tanguy, Maria Martins e Marcel Duchamp; embaixo: Lillian e Frederick Kiesler, em frente a casa de Kay Sage em Woodbury. Foto: Philadelphia Museum of Art.....	145
Figura 20 - Capa do catálogo da exposição de Maria Martins na Valentine Gallery, 1943, Nova York.....	148
Figura 21 - Marcel Duchamp. <i>A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo ou O Grande Vidro</i> , 1915-23 óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo, sobre vidros, Philadelphia Museum of Art.....	151
Figura 22 - Pedro Xisto, <i>O Encontro das Águas</i> , 1979, Rio de Janeiro.....	155



Figura 23 - Maria Martins, <i>Yara</i>, 1941, Bronze, Philadelphia Museum of Art.....	166
Figura 24 - Maria Martins em foto de John Rawlings, Vogue, julho de 1944.....	168
Figura 25 - Capa da revista Vogue, julho de 1945, por Erwin Blumenfeld.....	170
Figura 26 - Capa do catálogo da exposição <i>Surrealist Sculpture</i> of Maria Martins, na André Emmerich Gallery, em 1998, Nova York.....	179
Figura 27 - Maria Martins. <i>Glebe-Ailes</i>, 1944, bronze, coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.....	181
Figura 28 - Marcel Duchamp. <i>Étant Donnés: 1. La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d'Éclairage</i>, 1946-66, Moderna Museet, Estocolmo.....	183
Figura 29 - Marcel Duchamp. Vista frontal da instalação - <i>Étant Donnés: 1. La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d'Éclairage</i>, 1946-66, Philadelphia Museum of Art	186
Figura 30 - Marcel Duchamp. Vista através da porta da instalação - <i>Étant Donnés</i>.....	187
Figura 31 - Marcel Duchamp. <i>Prière de Toucher</i>, 1947, capa do catálogo da exposição <i>Surrealism</i>.....	199
Transparência – Manoel José Canada, <i>Mariée</i>, 2005, coleção Manoel José Canada, São Paulo.....	142



