

RENATA SILVA REIS

***AMAZONIA BY MARIA: UMA ANÁLISE DA SÉRIE DE ESCULTURAS DE MARIA
MARTINS***

BRASÍLIA
2023

RENATA SILVA REIS

AMAZONIA BY MARIA: UMA ANÁLISE DA SÉRIE DE ESCULTURAS DE MARIA MARTINS

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais - Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Couto da Silva

BRASÍLIA
2023

RESUMO

Buscando entender melhor a obra de Maria Martins e as contribuições para a cena artística brasileira, esta monografia tem por objetivo analisar a sua famosa série de esculturas *Amazonia by Maria*, apresentada pela primeira vez na exposição *Maria: New Sculptures* em março de 1943, na Valentine Gallery, nos Estados Unidos. Para o desenvolvimento desta pesquisa foram reunidos dados biográficos que se relacionam diretamente com sua produção das esculturas, buscando entender o contexto histórico no qual as obras foram produzidas, possíveis diálogos e relações com outras obras nacionais e internacionais presentes na obra da artista, e principalmente como a temática representada na série de esculturas dialoga com o movimento modernista brasileiro do início do século XX. Outro objetivo de nosso trabalho foi o de ressaltar a importância da escultora na história da arte brasileira.

Palavras-chave: Escultura; Maria Martins; Arte Moderna Brasileira; Mulheres artistas.

ABSTRACT

In attempt to better understand the work of Maria Martins and the contributions to the Brazilian art scene, this monograph aims to analyze her famous series of sculptures Amazonia by Maria, presented for the first time in the exhibition Maria: New Sculptures in March 1943, at Valentine Gallery, in the United States. For the development of this research, biographical data were gathered that are directly related to her production of sculptures, seeking to understand the historical context in which the works were produced, possible dialogues and relationships with other national and international works present in the artist's work, and mainly as the theme represented in the series of sculptures dialogues with the Brazilian modernist movement of the early 20th century. Another objective of our work was to emphasize the importance of the sculptor in the history of Brazilian art.

Keywords: Sculpture; Maria Martins; Brazilian Modern Art; Women artists.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1	10
1.1 - Formação Artística.....	10
1.2 - O grupo Surrealista	13
1.3 - De volta ao Brasil	17
SEGUNDO CAPÍTULO.....	20
2.1 - Cera perdida.....	20
2.2 - <i>Amazonia by Maria</i>	21
2.3 Relação com o Modernismo	30
ANEXOS	38
Série Amazonia [Amazônia] – 1943.....	38

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	8
FIGURA 2	11
FIGURA 3	12
FIGURA 4	13
FIGURA 5	15
FIGURA 6	18
FIGURA 7	19
FIGURA 8	22
FIGURA 9	22
FIGURA 10	23
FIGURA 11	24
FIGURA 12	25
FIGURA 13	25
FIGURA 14	25
FIGURA 15	26
FIGURA 16	26
FIGURA 17	26
FIGURA 18	28
FIGURA 19	29

INTRODUÇÃO

Até pouco tempo atrás era difícil traçar com detalhes a biografia de Maria Martins. Conhecida principalmente pelo contato e envolvimento com artistas participantes do Surrealismo, era muito comum encontrar boa parte de sua história sendo contada a partir da relação que ela mantinha com grandes nomes da cena artística de meados do século XX. A importância de sua obra era comumente atribuída à sua participação no movimento surrealista, tendo na figura da artista uma correspondente brasileira do famoso grupo liderado por André Breton (1896 - 1966).

O interesse em pesquisar a artista e escritora Maria Martins, a meu ver, decorre do trabalho recente de pesquisadoras de recuperação da imagem da artista, colocando-a como uma importante figura da história da arte brasileira. Podemos citar os livros das pesquisadoras Ana Arruda Callado e Graça Ramos como as primeiras tentativas de reunir informações biográficas acerca da artista. *Maria Martins, uma biografia* (2004), de Ana Arruda, conta, de forma não-linear, os principais eventos da vida de Maria, intercalando ainda com relatos sobre a vida política do pai de seu pai, João Luiz Alves, como também aspectos da atuação de seu segundo marido, o embaixador Carlos Martins. Já o livro *Maria Martins: escultora dos trópicos* (2009), de Graças Ramos, traz um trabalho historiográfico apresentando diferentes fontes primárias, como fotografias e documentos, coletadas em diferentes países. Além da contribuição representada pela própria pesquisa, o texto também oferece indicações e fundamentos para futuras interpretações da obra e trajetória da artista.

Já as teses e dissertações que datam do início dos anos 2000 também trazem uma abordagem mais biográfica do trabalho de Maria Martins, destacando sempre sua atuação nos Estados Unidos e como os anos que passou fora do Brasil foram fundamentais para promover a presença de artistas estrangeiros nas primeiras edições da Bienal de São Paulo e na ampliação do acervo do MAM Rio, desempenhando um papel crucial na internacionalização da arte brasileira ao promover o trabalho de artistas nacionais no exterior.

É importante destacar também os trabalhos de pesquisadoras tanto da história da arte, como também da área de letras e literatura, em analisar a produção de Maria Martins em diálogo com outras artistas brasileiras do século XX. Um exemplo, bastante utilizado como fonte para esta monografia, é a tese de 2008 da pesquisadora Larissa da Mata, realizada sob orientação de Raúl Antelo no curso de pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Com o título de *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins*

na vanguarda brasileira, a pesquisa tem como base analisar os livros *A imaginária* (1959), romance autobiográfico de Adalgisa Nery, e a biografia de Nietzsche escrita por Maria Martins *Deuses Malditos I* (1965), destacando a ausência de citações sobre a escrita de ambas na crítica literária modernista.

Em 2020, outra importante pesquisa, desta vez realizada no programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, de Marina Cerchiaro tem como foco refletir sobre como as dinâmicas de gênero incidiram no processo de reconhecimento artístico de algumas escultoras atuantes no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. O destaque é direcionado para as trajetórias de Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark – escultoras brasileiras premiadas nas Bienais de São Paulo que tiveram maior reconhecimento e circulação internacional. A pesquisa de Cerchiaro se mostra indispensável também ao agrupar e questionar o teor das críticas de arte feitas à produção de Maria Martins ao longo de sua trajetória, principalmente no que diz respeito à crítica brasileira bastante negativa que é feita sobre a artista quando ela retorna ao Brasil nos anos 1950.

A fortuna crítica a respeito da obra da artista Maria Martins atingiu seu ápice atual em decorrência da exposição de 2021 chamada *Maria Martins: desejo imaginante* com curadoria de Isabella Rjeille. A exposição ficou em cartaz no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) de agosto de 2021 a fevereiro de 2022, e depois também fez parte da programação do Instituto Casa Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, dos dias 12 de março a 12 de abril. A mostra de Maria Martins integrou o biênio da programação do MASP dedicado às histórias brasileiras, e contou com 45 trabalhos, entre esculturas e gravuras, produzidos nas décadas de 1940 e 1950, além de 41 publicações e fotografias que narram a história da artista. Também foi publicado um catálogo que inclui 10 textos comissionados para a ocasião, escritos por críticas, curadoras e historiadoras da arte de diferentes gerações no Brasil, nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra. Nos textos, são explorados diversos elementos da obra, como a interligação de diferentes perspectivas sobre o Brasil e os trópicos presentes em suas criações. São também examinadas a recepção e as interações estabelecidas por sua produção em distintos contextos em que foi divulgada, ao mesmo tempo em que certos eventos importantes de sua biografia são mais detalhados. Ademais, é apresentada uma proposta de análise crítica das narrativas tradicionais do modernismo internacional, propondo uma revisão crítica desses discursos.

Em um gráfico elaborado pela pesquisadora Marina Cerchiaro (2020) é possível comparar o número de exposições de obras de Maria Martins separadas por décadas (fig. 1). É

possível notar que o número de exposições diminuiu significativamente nas décadas de 1960 e 1970, período logo após o retorno da artista ao Brasil. Cerchiaro destaca que, das sete exposições das quais Maria participou na década de 1960, cinco são mostras coletivas de artistas brasileiros na Europa realizadas no ano de 1960. Pode-se observar também um trabalho de recuperação e reposição da memória da artista a partir dos anos 2000, com o aumento no número de exposições, mas igualmente pelas publicações lançadas na mesma época, como já dito anteriormente.

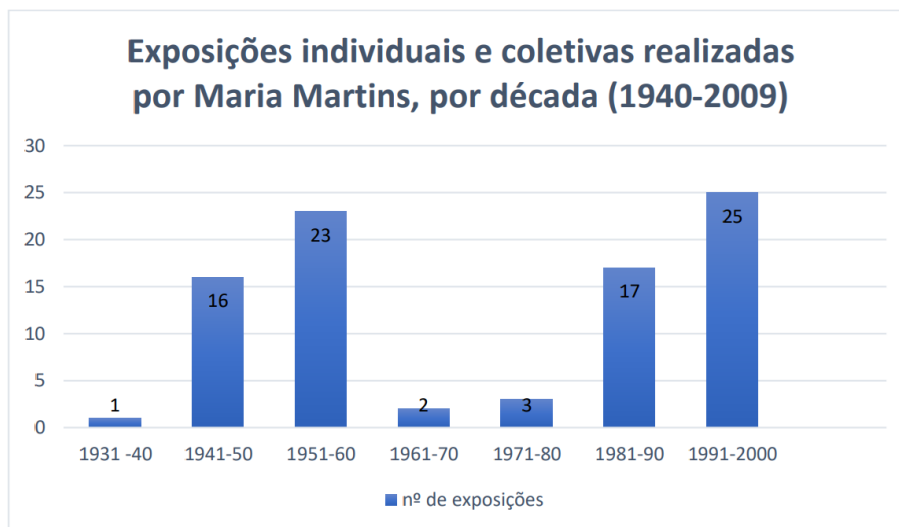


Figura 1: O gráfico demonstra o número de exposições de obras de Maria Martins dividido por décadas. Fonte: CERCHIARO, M. M. Esculturas e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra (2020).

O meu interesse em pesquisar o trabalho de Maria Martins decorre também de sua habilidade técnica ao representar escultoricamente, prática mais comum entre homens – especialmente em começos do século passado, temas tão intimistas. Buscando entender melhor sua obra e suas contribuições para a cena artística brasileira, esta monografia tem por objetivo apresentar a artista e reunir dados biográficos que se relacionam diretamente com sua produção escultórica, buscando entender o contexto histórico no qual as obras foram produzidas. E, além disso, analisar as possíveis influências temáticas dos trabalhos realizados durante a década de 1940, quando muitas de suas esculturas buscavam representar um ideal sobre a cultura brasileira.

Importante notar como a produção de Maria Martins vem sendo recuperada nos últimos anos. A conjunção entre uma revisão crítica do modernismo e a crescente influência do movimento feminista permitiu a redescoberta e reavaliação da obra de Maria Martins, destacando sua relevância como uma artista pioneira que trouxe à tona questões da sexualidade feminina expressas em suas obras. Sua produção escultórica, que antes fora ignorada justamente por apresentar questões que envolvem erotismo e desejo em uma época

ainda tão conservadora, hoje é reconhecida como pioneira ao tratar desses temas, tornando a artista uma referência importante no cenário da arte brasileira e internacional.

CAPÍTULO 1

1.1 - Formação Artística

Nascida em 7 de agosto de 1894, Maria de Lourdes Faria Alves, passou os seis primeiros anos de sua infância na cidade de Campanha, no interior do estado de Minas Gerais. Filha de Fernandina de Faria Alves e João Luís Alves, sendo este uma figura importante no cenário político brasileiro, fazendo também parte da Academia Brasileira de Letras de novembro de 1923 até 1925, ano de sua morte. Por conta de demandas do cargo, João Alves e a família se mudam para o Rio de Janeiro em 1903. Na nova cidade, Maria Martins e as irmãs Maria Evangelina e Maria Victoria passam a ser educadas no internato do Colégio Notre Dame de Sion, instituição referência entre as famílias mais abastadas do país na época, onde as alunas falavam apenas em francês e eram educadas para conviver na alta sociedade (CALLADO, 2004).

A vida política do pai faz com que Maria Martins esteja sempre em contato próximo com políticos e intelectuais influentes, e é a partir dessas relações que ela conhece o historiador Octávio Tarquínio de Sousa, com quem se casa em 1915. É também neste ambiente político que, poucos anos mais tarde, Maria conhece o diplomata Carlos Martins com quem desenvolve um novo relacionamento. Não havendo a possibilidade de divórcio no Brasil à época, Maria e Carlos Martins se casam em Paris, oficialmente, poucos meses após a morte de Octávio Tarquínio, em 1926 (CALLADO, 2004). Como consequência de seu segundo casamento, Maria ganha o título de embaixatriz, e, assim, os encargos e as várias mudanças diplomáticas de Carlos Martins acabam por influenciar também sua formação artística, que se dá principalmente fora do Brasil.

Ao ser nomeado embaixador na Bélgica, Carlos e a família se mudam para o país em 1935, após viverem brevemente no Equador, Holanda, Dinamarca e Tóquio. No mesmo ano, Maria opta por estudar escultura, mesmo já tendo uma formação inicial em música, e passa a cursar a Academia de Belas Artes de Bruxelas, frequentando as aulas de Oscar Jespers, artista com grandes influências cubistas (CANADA, 2006). Assim, Maria aperfeiçoa-se na técnica de esculpir madeira e passa a desenvolver trabalhos majoritariamente figurativos, a exemplo de Cristo, de 1941 (fig. 2).



Figura 2 : Maria Martins, Cristo, 1941;
 Madeira de Jacarandá,
 240 x 48.2 x 49.5 cm.
 Fonte: The Museum of Modern Art

Em 1939, a família se muda para Washington D.C., nos Estados Unidos, fator determinante na carreira de Maria. Ali mesmo, no último andar da Embaixada do Brasil, a artista monta seu ateliê e, já no ano seguinte, começa a participar de mostras coletivas de arte Latino-Americana. A primeira na *International Philadelphia*, na Filadélfia, em 1940, e no ano seguinte, na *Latin America Exhibition of Fine Arts*, no Riverside Museum, em New York (fig. 2) (CANADA, 2006).

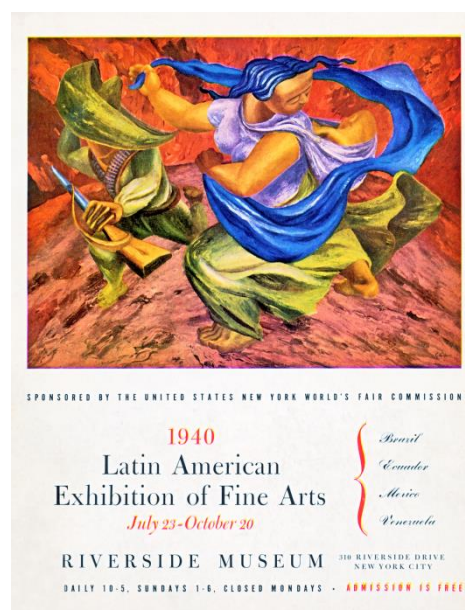


Figura 3 : Catálogo da exposição Latin American Exhibition of Fine Arts (Exposição latino-americana de belas-artes), Riverside Museum, Nova York, 1940.

Fonte: Acervo International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston, Documents of Latin America and Latino Art, Estados Unidos

Durante a crise política e econômica da Segunda Guerra Mundial, o governo dos Estados Unidos adotou estratégias para se aproximar dos países latino-americanos por meio de iniciativas culturais. Nesse contexto, Maria Martins, que ocupava uma dupla posição como artista e embaixatriz, tinha um papel importante em meio às discussões que envolviam interesses políticos e imaginários sobre o Brasil e a América Latina.

A exposição no Riverside Museum, organizada pela Pan-american Union com fundos fornecidos pelo governo de Franklin D. Roosevelt (1882-1945), foi a segunda grande iniciativa de exibição de arte latino-americana preparada por estadunidenses. Na lista de países participantes constavam o Brasil, a República Dominicana, o Equador, o México e a Venezuela, que juntos eram representados por mais de 250 pinturas e esculturas em uma clara mistura entre arte e diplomacia, em que cada artista era escolhido para representar a cultura de seu país. A mostra estava alinhada com os objetivos do governo dos Estados Unidos de estreitar as relações políticas, culturais e comerciais com os países latino-americanos em meio às crises econômicas e políticas deflagradas no período da segunda guerra mundial. Os artistas escolhidos em 1940 para representar o Brasil foram Candido Portinari (1903-1962) e Maria Martins (RJEILLE, 2021, p. 28).

Já a primeira exposição individual de Maria Martins acontece na galeria de arte Cocoran, em Washington, em outubro de 1941, apenas dois anos após Carlos Martins ser nomeado embaixador do Estados Unidos e a família fixar residência no novo país. Na exposição, cujo título é apenas “Maria”, foram apresentadas 18 obras esculpidas em diferentes materiais, entre eles gesso, terracota e bronze, além de madeiras típicas tropicais como jacarandá, imbuia e peroba (FARINA, 2008). Acompanhadas por um simples catálogo, de apenas quatro páginas, indicando as esculturas expostas e os materiais utilizados, a capa deste trazia o desenho de uma mulher de perfil, a própria Maria, assinado por Cândido Portinari (fig. 4).

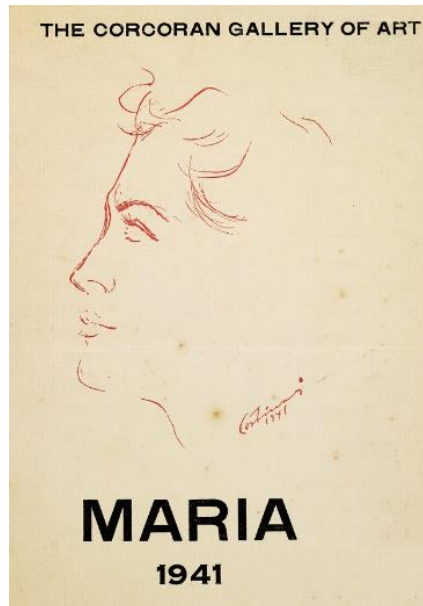


Figura 4: Candido Portinari, Retrato de Maria Martins, 1941;

Sem técnica,
Sem dimensões.

Fonte: Projeto Portinari

Na mostra foram exibidos tanto trabalhos que tinham como cerne representar a cultura brasileira, como também esculturas de grande dimensão e temática bíblica, como Salomé, Eva, São Francisco e Cristo. Esta última (Figura 2), medindo dois metros e meio de altura e esculpida em jacarandá, atualmente faz parte do acervo permanente do Museum of Modern Art (MoMA, Nova York), sendo uma doação de Nelson Rockefeller que a comprou durante a exposição. Com os braços apoiados na cabeça, observamos as mãos cerradas e desproporcionais da figura, que chama atenção também pela dureza de suas formas sem movimento, e também o acabamento rústico, onde é possível observar as texturas e marcas deixadas pela goiva. Com repercussão positiva, a exposição rendeu uma matéria na edição de dezembro de 1941 da revista *Life*, com o título de "Maria wife of Brazilian envoy, two lives for art and diplomacy", era dado destaque para os papéis que Maria exercia como artista e também embaixatriz (COUTO, DINIZ, 2020).

1.2 - O grupo Surrealista

Em 1943, também nos Estados Unidos, acontece a exposição de maior repercussão na carreira de Maria Martins, a *Maria: New Sculptures e Mondrian: New Paintings*. Apresentada em maio daquele ano, na Valentine Gallery, em Nova York, trata-se de uma exposição dupla, enquanto Petit Mondrian apresenta suas últimas pinturas a óleo *New York City I e Broadway*

Boogie-Woogie, vistos como “trabalhos que representavam Nova York, invocando a cultura da cidade, principalmente sua arquitetura e sua música, o jazz” (CANADA, p. 112, 2006), Nesse momento Maria Martins expõe pela primeira vez sua célebre série de esculturas *Amazonia by Maria*, a ser analisada com mais detalhes no próximo capítulo. A série de esculturas traz a representação de oito mitos indígenas e de religiões afro-brasileiras: Amazonia, Yara, Boiuna, Cobra Grande, Aiokâ, Boto, Iacy e Yemanjá. No catálogo, além de representações das obras, constavam também oito poemas escritos pela própria artista tendo como base os mitos originais.

As esculturas de bronze que dão forma às lendas e mitos das “exóticas” florestas sul-americanas logo chamam a atenção do artista André Breton. O círculo de intelectuais surrealistas, liderados por Breton, que se encontravam exilados nos EUA em consequência da Segunda Guerra Mundial, recebem positivamente o trabalho da artista. Tendo em vista que as propostas do movimento Surrealista se baseavam em conceitos como alteridade e representação do inconsciente, o trabalho de Maria seria também um exemplo da ideia defendida pelo grupo de que a mulher ou povos tidos como “primitivos” podiam acessar mais facilmente o inconsciente humano, pois estariam distantes de uma racionalidade opressora decorrente da modernidade ocidental (FERR, 1998). Assim, os mitos retratados, estranhos ao público norte-americano, em formas orgânicas e sinuosas desfaziam as concepções temáticas da arte ocidental da época.

Durante a década de 1940, a recepção crítica dos trabalhos de Maria Martins se dá em grande parte dentro do círculo de escritores e intelectuais surrealistas residentes em Nova York. Maria é então convidada a participar de exposições internacionais ligadas ao movimento, como, a grande mostra *Le Surréalisme na Galerie Maeght* (1947), em Paris, organizada por André Breton (fig. 5). Um ano depois, em 1948, é organizada uma individual da artista na Galerie René Drouin, *Les Statues Magiques de Maria*, também em Paris, com textos de Breton e Michel Tapié escritos para o catálogo (CERCHIARO, 2020).



Figura 5: Maria Martins, O Impossível, 1945;

Bronze,

79,5 x 80 x 43,5 cm.

Fonte: Don't Forget I Come From the Tropics. Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins, TAYLOR, M. R.

É importante notar que as críticas elogiosas de Breton ao trabalho de Maria por vezes ditam o tom dos demais textos escritos sobre a artista no círculo surrealista (CERCHIARO, 2020). Mas, embora esse elogio às esculturas e o destaque para as temáticas exóticas trabalhadas pela artista sejam comuns por parte dos surrealistas, outros críticos que não eram ligados ao movimento são mais reticentes em relação à sua produção. Clement Greenberg, por exemplo, aponta, em uma resenha publicada em 1944, que as soluções formais escolhidas pela artista são previsíveis. No texto original, o crítico discorre a respeito de uma exposição coletiva de artistas surrealistas e abstracionistas ocorrida na galeria Art of this Century (MATA, 2008).

A série de cera-perdida, em bronze, da escultora brasileira Maria Martins (na Valentine Gallery), é talvez a mais viva manifestação de escultura acadêmica. A natureza do metal é quase negada nessa proliferação monstruosa e contida de formas de plantas e animais. O impulso é barroco, não moderno, atingido pelo arranjo colonial latino e pela opulência tropical. Essa escultura expressa certas concepções da indústria da Europa ocidental sobre o metal, na excitação inicial provocada pela descoberta de que este poderia servir-se das formas mais flexíveis e complicadas. **O tema de Maria Martins - a fertilidade exposta das figuras femininas de ventre aberto, as diferentes formas de vida crescendo dentro e fora de cada um no caos de uma criação não bíblica – anima a forma, mas não é sentida com força suficiente para produzir mais do que efeitos decorativos.** O design é simétrico; as relações formais são transparentes e previsíveis. Eis o xis do problema da escultora. Mas nada disso contradiz o fato de que ela possui muito talento. Observe cuidadosamente a peça em folha metálica chamada Le Couple, e a série Macumba; também as jóias esculpidas, que são os

melhores exemplos contemporâneos que já vi (GREENBERG, 1944 *apud* MATA, 2008, p. 77. Grifo meu).

A mesma falta de entusiasmo que se lê na crítica de Greenberg pode ser notada também na crítica nacional quando a artista volta ao Brasil e passa a expor seus trabalhos por aqui. Os Martins voltam ao país em 1950 e se mudam para o Rio de Janeiro, e é só a partir deste período que o trabalho de Maria passa a ser discutido na crítica de arte brasileira. Suas primeiras exposições individuais no Brasil acontecem ainda em 1950, a primeira realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a segunda na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, apresentando esculturas produzidas entre 1934 e 1950. E, mesmo contendo em seus catálogos comentários elogiosos de Tapié, Breton e Duchamp, os trabalhos não são bem aceitos (MATA, 2008). Essa má recepção é por vezes associada ao fato de que na década em que Maria volta ao país, as discussões plásticas giravam em torno da abstração geométrica e do concretismo. Portanto, eram discussões que não favoreciam - ou não pareciam interessadas - à linguagem surrealista de Maria.

Ela tem da escultura uma concepção literária e, por isso mesmo, romântica. Iniciou-se no mundo das artes sob o lema de Breton *'La beauté sera convulsive, ou ne sera pas'*. Foi então a época em que se entregou aos ventos fustigadores do inconsciente, já literariamente explorado. **O diabo é que jamais alcançou o automatismo precisamente porque nunca deixou de colocar-se à frente do processo criador. Mesclando exibicionismo e sinceridade, sua arte permanece na zona das primeiras reações sensoriais, não atingindo a zona mais interior e mais alta onde o sensível e inteligente se confundem.** Eis por que sua personalidade é sempre excessiva, é, digamos, para-artística. O artista, e só o artista, já pertence a outra região mais longínqua, mais solitária, mais inimiga da própria vida, onde a sensibilidade é pensamento e a inteligência sensibilidade. A obra, então, monumental, vive por si mesma, nessa terrível capacidade de isolar-se, de virar as costas ao próprio criador que tem as verdadeiras obras primas (PEDROSA, 1957 *apud* CERCHIARO, 2020, p. 43. Grifo meu).

A partir do comentário de Pedrosa é possível abordar a forma curiosa que a obra de Maria Martins foi recebida no Brasil. As formas orgânicas, a representação de lendas brasileiras - já discutidas incessantemente nas primeiras décadas do século XX - e o fundo surrealista das esculturas não estavam em consonância com as novas questões abordadas no campo das artes visuais brasileira, que via no concretismo e na abstração geométrica uma plasticidade capaz de refletir mais fielmente o momento de modernização e maior industrialização do país. Assim, seguindo um tom parecido do texto de Greenberg onde o crítico defende uma arte autenticamente americana alcançada através da inovação do

expressionismo abstrato, ao mesmo tempo que rechaça o exotismo e o irracionalismo surrealistas (MATA, 2008), Mário Pedrosa defendia as ideias vinculadas ao movimento concretista de uma autonomia da arte adquirida por meio da sistematização dos processos de criação, em que estes deveriam se basear em conceitos matemáticos. Para Cerchiaro, o incômodo de Pedrosa em relação às esculturas de Maria Martins “provém do fato de a escultora enfatizar a própria subjetividade sem um projeto racional (ou irracional) que diferencie obra e criador” (CERCHIARO, 2020, p. 44).

1.3 - De volta ao Brasil

Apesar das críticas negativas e da pouca repercussão que o trabalho da artista tem na historiografia da arte brasileira, sendo recuperada mais recentemente a partir dos anos 1990, a contribuição de Maria Martins e seu papel na arte brasileira não se restringe à poética visual, mas também se estende à promoção da produção artística. Maria Martins foi uma das principais organizadoras da I Bienal Internacional de São Paulo, o contato que mantinha com os artistas fora do país facilitou a participação de grandes nomes na exposição internacional (CANADA, 2006). Além de atuar como colecionista, e promover eventos culturais, Maria também foi parte do conselho administrativo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e colaborou com a construção do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Seu status de embaixatriz e contatos com uma rede de nomes conhecidos que, além dos artistas surrealistas, contava também com Constantin Brancusi e Pablo Picasso, e mecenas de grande importância na França e nos Estados Unidos, como Marie Cuttoli e Nelson Rockefeller, Maria Martins foi capaz de auxiliar as instituições e atores brasileiros a se projetarem internacionalmente (CERCHIARO, 2020).

A única artista mulher a integrar, como convidada, o pavilhão brasileiro da I Bienal de São Paulo, juntamente com Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo e, na ocasião, apresenta 17 esculturas realizadas no exterior entre 1943 e 1951, incluindo duas maquetes de obras públicas (COUTO, DINIZ, 2020). Em 1953, Maria integra a sala geral da II Bienal de São Paulo com cinco obras e ganha um prêmio aquisição, juntamente com outras três artistas mulheres (Elisa Martins da Silveira, Hilde Weber e Mary Vieira). Em 1955, participa da III Bienal de São Paulo e leva o Prêmio de Escultura Nacional com "A Soma de Nossos Dias" (1953 - 1954) (Figuras 6 e 7). Em 1956, a artista ainda expõe no Museu de Arte Moderna do

Rio de Janeiro, onde realiza sua única retrospectiva em vida, e também sua última exposição. Para o catálogo desta, o poeta surrealista Murilo Mendes escreve um texto apontando o conflito dialético que existe na obra de Maria, quando a artista se utiliza da escultura, que precede uma longa preparação e a utilização de materiais tão pouco flexíveis, para tratar de temáticas tão dinâmicas e de alusões mágicas.



Figura 6: Maria Martins, *A Soma de Nossos Dias*, 1954-1955;
Concreto Sermalite sobre estrutura de metal,
Dimensões: 340 cm x 181 cm x 83 cm.
Fonte: Acervo MAC USP



Figura 7: Vista da obra A Soma de Nossos Dias durante a montagem da 3ª Bienal de São Paulo, 1955.

Fonte: Arquivo Bienal

Antecedendo seu trabalho como colunista do jornal carioca *Correio da Manhã*, com o qual Maria colaborou com seis textos durante os anos de 1967 e 1968 - onde narrava principalmente alguns acontecimentos de sua vida como embaixatriz -, dois anos depois de sua individual, publica seu primeiro livro de sua série intitulada *Ásia Maior*, constituída pelos livros *O Planeta China e Brama, Gandhi e Nehru* (Civilização Brasileira, 1958 e 1961), onde a artista narra memórias de uma viagem que fez entre novembro e dezembro de 1956 quando ela visitou a Índia como um dos representantes da delegação brasileira à IV Conferência Geral da Unesco, que ocorreu em Nova Délhi, e de lá, partiu para uma visita à China (STIGGER, 2013). Seu último livro, inicialmente também pensado para fazer parte de uma série, trata-se de uma biografia, e ao mesmo tempo ensaio, sobre a vida do filósofo Nietzsche, de quem Maria era grande admiradora.

Durante a década de 1960, enquanto voltava-se muito mais para a escrita de seus livros, Maria também produzia suas últimas esculturas. A artista cria um novo trabalho para a nova capital a ser inaugurada, Brasília. O *Rito dos Ritmos* (1959) está localizado nos jardins do Palácio da Alvorada. Além desta, outras duas esculturas de sua autoria podem ser vistas em Brasília: *O canto da Noite* (1968), *A Mulher e Sua Sombra* (1950), ambas pertencentes ao acervo do Palácio do Itamaraty. Pode-se dizer que a produção plástica de Maria Martins se encerra em um momento histórico do Brasil, mas ainda assim, dando continuidade à sua prática de contribuir com a produção e promoção das artes visuais no país. Maria de Lourdes Alves Martins falece no dia 27 de março de 1973, aos 78 anos, no Rio de Janeiro, e seu enterro acontece no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) (CALLADO, 2004).

Importante notar que a influência internacional de Maria Martins foi fundamental para promover a presença de artistas estrangeiros nas primeiras edições da Bienal de São Paulo e na ampliação do acervo do MAM Rio, desempenhando um papel crucial na internacionalização da arte brasileira ao promover o trabalho de artistas nacionais no exterior. Também sua abordagem de temas como erotismo e desejo, que desafiavam as posições conservadoras de sua época, são aspectos essenciais de sua atuação multifacetada.

SEGUNDO CAPÍTULO

2.1 - Cera perdida

Como se pôde notar, a formação artística de Maria Martins acontece principalmente fora do Brasil durante os anos 1930. Seu aprendizado acontece informalmente através de aulas com escultores já conhecidos nos diferentes países em que a artista morou. Durante seu tempo em Bruxelas, Maria começa a ter aulas com Oscar Jaspers na Academia de Belas Artes de Bruxelas. Com esculturas que dialogam com o Cubismo parisiense do começo do século XX, o trabalho de Jaspers é pautado em dar mais destaque para o material, usualmente a pedra, e a forma em si, e não tanto para o tema (HAMMACHER, 1969). Sua influência nas esculturas de Maria pode ser vista, portanto, nas formas mais geométricas e sólidas esculpadas nas madeiras de origem brasileira dos primeiros trabalhos da artista.

Porém, a maior influência a ser observada na série *Amazonia by Maria*, analisada neste capítulo, vem do artista lituano Jacques Lipchitz, com quem Maria teve aulas de escultura enquanto morava em Nova York. Assim como muitos artistas de sua época, Lipchitz passou a viver nos Estados Unidos fugindo da Segunda Guerra Mundial que assolava a Europa. Estudando inicialmente na École des Beaux-Arts, em Paris, alguns de seus trabalhos também dialogam com o cubismo com linhas mais retas e formas geométricas, mas logo depois o artista buscou novas formas de expressar suas ideias, se aproximando mais do abstracionismo. Henry R. Hope citando Lipchitz em seu livro *The Sculpture of Jacques Lipchitz* (1954), destaca uma fala em que o artista afirma que todas as suas esculturas derivam de um processo contínuo, não havendo mudanças abruptas ao longo de sua produção. Em questão de técnica, Hope descreve o artista como um modelador, em que quase todas as suas esculturas partiam de um protótipo feito primeiramente em argila, o que conferia uma maior fluidez aos seus trabalhos. Assim, ao contrário do primeiro professor de Maria, Lipschitz não se atrai pelo entalhe direto na pedra, muito por conta da lentidão do método (HOPE, 1954).

Lipsitz certamente exerce influência nas mudanças que a produção de Maria Martins sofre a partir de 1942, e foi a partir de suas aulas que a artista aperfeiçoou a técnica da cera perdida (FARINA, 2008). Essa técnica consiste na fabricação de uma peça primeira feita em cera, o que permite a modelagem de pequenos detalhes. A peça é então revestida com um material cerâmico e, no processo de aquecimento, derrete-se a cera deixando no lugar um molde oco para ser preenchido com algum metal líquido, no caso de Maria Martins, o bronze. Assim, a técnica permite que a produção plástica de Maria deixe de ser sobre um entalhe direto no material, e dá lugar à uma matéria moldável com as mãos, em um processo menos

rígido em relação à matéria. É a partir das experimentações com a cera perdida que a artista consegue moldar o bronze em formas tão sinuosas.

2.2 - *Amazonia by Maria*

Como resultado dessas experimentações tem-se origem a série *Amazonia*, apresentada pela primeira vez na exposição *Maria: New Sculptures* em março de 1943, a segunda individual da artista. Composta por oito peças em bronze, a série traz a representação de oito mitos diferentes de origem afro-brasileira e indígena de povos da região da bacia do rio Amazonas, são elas: *Amazonia*, *Yara*, *Boiuna*, *Cobra Grande*, *Aiokâ*, *Boto*, *Iacy* e *Yemenjá*. As esculturas, embora ainda figurativas, retratam seres antropomorfos que se confundem com os elementos naturais que os cercam, dando origem à figuras mais fluídas que já não se inspiram tanto na rigidez geométrica do Cubismo, como nos primeiros trabalhos de Maria Martins.

Em um vídeo gravado na abertura, a artista explica de onde veio a inspiração para criar a série:

Foi ao atravessar a Amazônia de avião, na minha última viagem ao Brasil, que a beleza da terra, do rio, da floresta, me impulsionou de tal forma, que eu me vi obrigada a procurar conhecer as lendas e exprimi-las como pude e espero que agrade ao povo do meu país (COUTO; DINIZ, 2020, p. 52).

Em *Amazônia* (Figura 8), podemos observar uma mulher com os seios à mostra, as mãos posicionadas na cintura, e duas longas tranças que se estendem por suas costas. Colares, pulseiras e grandes cílios também adornam seu corpo. A sua frente encontra-se uma cobra com presas compridas, e com uma calda que se divide em duas, formando uma espécie de garras com as pontas compridas e finas. A textura da pele da cobra é feita apenas com simples riscos em xadrez desenhados sobre a matéria. Já *Yara* (Figura 9) traz uma figura feminina nua representada de forma simples, ela tem os braços voltados para cima e cabelos curtos, diferenciando-se da maioria das representações que tem o mito de *Yara* como base, onde a personagem se encontra constantemente penteando seus longos cabelos.

O destaque para a representação de *Yara* feita por Maria Martins encontra-se nas pernas da figura. Dos joelhos para baixo, os membros vão se transformando em caudas meio disformes. Ao invés de se juntarem e formarem uma calda única, como, novamente, são

comumente representadas as sereias, cada uma de suas pernas se transforma em uma cauda de peixe separadamente.



Figura 8: Maria Martins, Amazônia, 1942;

Bronze,

53cm x 51cm x 40cm.

Fonte: Catálogo da exposição Maria Martins: metamorfoses



Figura 9: Maria Martins, Yara, 1941-43;

Bronze,

81,3 cm x 69,9 cm x 62,3 cm.

Fonte: A Amazônia nos Estados Unidos: O projeto
Amazonia de Maria Martins exibido na mostra
Maria: New Sculptures (Valentine Gallery, 1943), COUTO, M. F. M., DINIZ, E.

Já Boiuna e Cobra-Grande (Figuras 10 e 11) podem ser interpretadas como nomes diferentes para um mesmo mito que narra a origem do rio Amazonas, criado por uma cobra de proporções gigantescas. A Boiuna de Maria Martins toma formas que lembram um corpo de mulher representado nu. A boca desta figura, porém, é formada apenas por um pequeno corte e não possui olhos ou nariz, ou invés disso, toma lugar em seu rosto, acima da boca, uma espécie de coroa. A extremidade dos braços e pernas são formados também por pequenos cortes, formando uma pequena sequência de pétalas, e encontram-se apontando para cima. Cobra-grande, por sua vez, é formada pela representação de uma densa vegetação que se entende subindo pelas laterais da escultura, e uma longa figura fálica é posicionada no centro.



Figura 10: Maria Martins, Boiuna, 1942;

Bronze,

72,5 cm x 68,5 cm x 47 cm.

Fonte: Catálogo da exposição Maria Martins: metamorfoses.



Figura 11: Maria Martins, Cobra grande, 1943;

Bronze,

42 cm x 52 cm x 30 cm.

Fonte: Catálogo da exposição Maria Martins: metamorfoses.

Iacy (fig. 12 e 13) é a deusa da lua na mitologia Tupi. Na obra, a pequena figura feminina está sobre uma grande base coberta de vegetação, e as raízes que se entrelaçam por este pedestal seguram a pequena figura pelos braços enquanto essa movimentava os braços tentando se libertar. Na escultura intitulada Boto (fig.14), que representa a lenda tal, um emaranhado de raízes se eleva à esquerda do personagem principal que aparece tocando um violão que se encaixa em seu corpo. Suas feições não são totalmente humanas, a figura não possui nariz, por exemplo, e suas mãos aparecem contorcidas segurando o instrumento. Iemanjá, a deusa tal na religião tal, a figura feminina de seios fartos aparece segurando seus longos cabelos que se confundem com ramos de folhas que se estendem de sua cabeça cobrindo toda a extensão da base onde está a escultura. Aiokâ (fig. 15), um epíteto para Iemanjá (figs. 16 e 17), traz uma figura na mesma posição de seu par, mas a figura tem traços mais simples, e não é possível reconhecer em suas formas a representação de uma mulher. Seus cabelos também formados por longos ramos, não aparecem na mesma profusão que é encontrada na primeira.



Figura 12 e Figura 13 : Maria Martins, lacy, 1943;

Bronze,

75 cm x 32,5 cm x 20 cm.

Fonte: Catálogo da exposição Maria Martins: metamorfoses.



Figura 14: Maria Martins, Boto, 1942;

Bronze,

70,5 cm x 52 cm x 27 cm

Fonte: Catálogo da exposição Maria Martins: metamorfoses.



Figura 15: Maria Martins, Aiokã, 1942;

Bronze,
60 cm x 53,5 cm.

Fonte: Don't Forget I Come From the Tropics. Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins, TAYLOR, M. R.



Figura 16 e Figura 17: Maria Martins, Yemanjá, 1943;

Bronze,
69 cm x 72 cm x 56,5 cm.

Fonte: Catálogo da exposição Maria Martins: metamorfoses

Além das esculturas da série *Amazonia*, na exposição Maria: New Sculptures foi apresentado também o baixo relevo Babassú (fig. 18). O baixo relevo, também em bronze, mostra homens e mulheres reunidos em alguma celebração enquanto dançam e tocam instrumentos. Ao fundo, é possível ver o topo de palmeiras, ou babaçus, que cobrem toda a parte superior da composição. Embora o relevo tenha sido apresentado junto com a série de esculturas e seja feito do mesmo material, não existe um poema correspondente no catálogo da exposição.

As obras foram dispostas em uma sala da na Valentine Gallery, em New York, decorada com algumas plantas para trazer o ar das terras tropicais berço dos mitos retratados. O catálogo da exposição (fig. 19), intitulado *Amazonia by Maria*, trazia, além de reproduções das obras, uma introdução escrita por Jorge Zarur e poemas da própria artista contando, em inglês, a lenda por trás de cada uma das esculturas da série principal. No texto de abertura do catálogo, intitulado "The Legend of the Origin", Zarur escreve sobre o processo de formação do Rio Amazonas e da Bacia Amazônica. E descreve o Rio Amazonas como: "Este grande rio forma um vínculo entre o Brasil e as outras nações da América do Sul e transporta o solo brasileiro do coração caloroso do Brasil para países distantes" (ZARUR, 1943, *apud* COUTO, Maria de Fátima Morethy; DINIZ, Eduarda, 2020, p. 61). Composto por aproximadamente 30 folhas soltas sem numeração e fechado com amarrações de fitilhos, traz em seu conteúdo uma folha de rosto, uma página informando que se trata de uma edição limitada de 500 cópias. (COUTO; DINIZ, 2020).



Figura 18 : Maria Martins, Babassú, 1943;

Bronze,

76,2 cm × 226,1 cm.

Fonte: Art Institute of Chicago

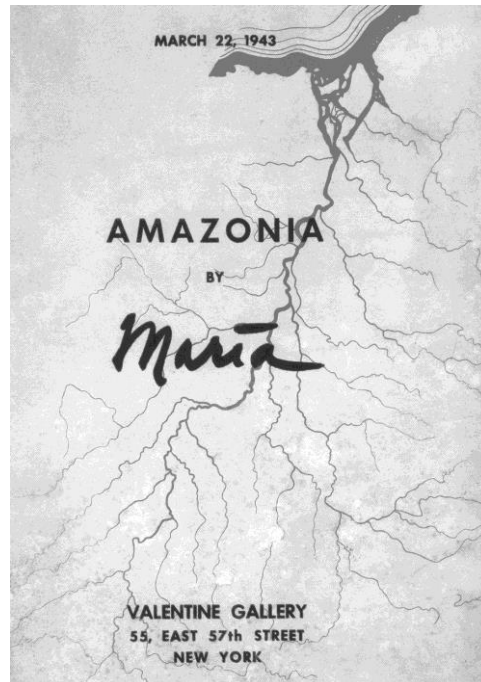


Figura 19: Capa do catálogo da exposição *Maria: New Sculptures*, de 1943

Fonte: Da Amazônia, de Maria Martins, MATA, L. C. *Sibila*, Revista de poesia e cultura.

As esculturas de bronze retratam a vegetação exuberante da floresta amazônica, com suas formas sinuosas, textura rugosa que deixa ver as marcas de digitais da artista e tonalidade oxidada. Elas destacam as personagens principais de cada mito, com expressões corporais e interações específicas, como se fossem momentos congelados de uma peça teatral criada na imaginação da artista (COUTO; DINIZ, 2020). Os trabalhos revelam seres híbridos e fantásticos, onde o humano se funde com o vegetal e/ou o animal. A pesquisadora Verônica Stigger (2013) destaca que a figura humana passa a se integrar cada vez mais com a natureza, se confundindo e se transformando nela. O conceito central que permeia a poética de Maria Martins seria, então, justamente o da metamorfose.

As novas criaturas e seres que mesclam elementos naturais e animais a corpos humanos, vão aparecer novamente nas esculturas da artista a partir de 1950, mesmo quando os temas já não são originados em mitos da cultura brasileira e passam a retratar temas mais íntimos da artista. Portanto, é importante notar que o contexto político e de trocas culturais entre o Brasil e os Estados Unidos, o convívio com artistas de diferentes partes do mundo que se refugiavam em Nova York durante a década de 1940, e a experimentação da técnica da cera perdida marcam uma diferença na produção de Maria em relação às obras puramente figurativas obtidas através da talha na madeira. Como lembram as pesquisadoras Maria de Fátima Morethy e Eduarda Diniz (2020) “As obras da mostra, que marcam um ponto de

mudança significativa na produção plástica de Maria, não foram feitas ao acaso, muito menos foram motivadas exclusivamente por paixões e questões emocionais introspectivas, como alguns estudos fazem parecer.” (COUTO; DINIZ, 2020, p. 50). Para Stigger, a série *Amazonia* exige uma nova forma de expressão por parte de Maria: a mudança formal coincide com a mudança de material e técnicas empregadas, já que em suas primeiras exposições, as esculturas eram predominantemente feitas de terracota e madeiras brasileiras, como jacarandá, imbuia e mogno.

2.3 - Relação com o Modernismo

Na série *Amazonia*, escultura e texto não são apresentados lado a lado, mas estão unidos pelo título em comum e pela referência a uma mesma narrativa mítica, assumindo o sentido de complemento (MATA, 2008). Essa relação intrínseca entre as histórias e mitos que servem como inspiração e as esculturas em si - visto como um ponto negativo pelo crítico Mário Pedrosa, que diz que a artista tem uma concepção literária da escultura - é o que torna evidente o caráter narrativo que permeia as obras. A série serve, portanto, como uma apresentação, tanto literária quanto visual, de uma cultura ainda pouco conhecida do público norte americano.

Os poemas em prosa de Maria Martins “repetem” ao referirem-se às esculturas que os acompanham não mostrando necessariamente a superioridade ou a inferioridade da escultura ou do poema correspondente, mas a insuficiência de cada uma dessas formas como discurso. esculturas ou para ser uma simples apresentação da exposição e sim para servir como complementação à interpretação das obras por meio dos poemas em prosa escritos por Maria. Dessa forma, a leitura dos mitos presentes no catálogo leva-nos a entender com mais clareza o imaginário que Maria constrói em suas representações e permite-nos estabelecer algumas relações com obras de outros artistas (MATA, 2008, p. 87).

Já em suas mostras individuais anteriores, em 1941 e 1942, Maria trouxe algumas temáticas brasileiras um tanto estereotipadas, como o samba e a mulher negra, temas representados em madeiras típicas da fauna nacional. O tratamento desses temas mantinha certa proximidade com a proposta de artistas que participaram do movimento Modernista brasileiro do início do século XX, como, por exemplo, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral. Veronica Stigger lembra ainda que obras literárias do mesmo período, como *Um Paraíso Perdido*, de Euclides da Cunha e *Cobra Norato*, de Raul Bopp e *Macunaíma*, de Mário de

Andrade, uma das obras centrais do modernismo brasileiro, também usam como cenário a floresta Amazônica.

Entende-se aqui por Modernismo brasileiro o movimento cultural que influenciou as diversas linguagens artísticas no Brasil no início do século XX buscando criar uma identidade estética que fosse exclusivamente brasileira e que exaltasse a cultura nativa do país. Promovido inicialmente por intelectuais e artistas na cidade de São Paulo, as origens do que seria o modernismo no Brasil estão em constante discussão. No entanto, a visão mais difundida considera como marco fundador do movimento a chamada Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 15, 17 e 19 de fevereiro em São Paulo, organizada no Teatro Municipal da cidade.

Tendo como principais influências os movimentos de vanguarda europeias, o modernismo buscava superar tudo aquilo que viam como retrógrado na cultura brasileira, como a tradição agrária, regional e popular, além da acadêmica e parnasiana e, então, ressaltar as particularidades da cultura brasileira na busca por uma formação do que seria uma identidade brasileira autêntica e única. Assim, através de textos veiculados em jornais, livros, pinturas, etc, foram implementadas uma série de políticas culturais que buscavam promover uma integração nacional construindo uma identidade nacional que se baseava em aspectos culturais como o samba e a capoeira, e consagrando a “mestiçagem” como um símbolo de brasilidade (SIMIONI, 2013).

Os modernistas apropriaram-se de estruturas formais tidas como primitivas, deslocando a "outridade" para o centro do discurso das vanguardas, contribuindo para um discurso universalizante da modernidade (SIMIONI, 2013). A década de 1930, sob o governo de Getúlio Vargas, marcou a consolidação do modernismo no Brasil, com uma política centralizadora. É durante a década de 1930, portanto, que o movimento se torna o discurso oficial à medida que as temáticas destacadas passavam a figurar também nas obras de arte também vinculadas aos espaços públicos. O caso mais emblemático é o da sede do Ministério da Educação e Saúde, cuja construção deveria materializar os discursos sobre a nação.

Nesse ponto, cabe ressaltar que as escolhas temáticas e literárias de Maria Martins em sua série *Amazonia by Maria* se aproximam das temáticas abordadas durante o movimento modernista brasileiro e sua corrente antropofágica. Tanto Maria quanto os artistas citados buscavam criar uma arte moderna nacional autêntica, escolhendo elementos da cultura popular brasileira em suas obras. A diferença está no fato de que a série *Amazonia by Maria* está mais ligada ao movimento internacional do surrealismo do que aos movimentos artísticos

brasileiros. Maria não buscava assimilar algo estrangeiro para criar uma identidade nacional, como proposto pelo movimento antropofágico nas décadas de 1920. O processo de escolha das temáticas retratadas se relaciona mais com uma reprodução do discurso vigente a respeito dos elementos que seriam representantes da cultura brasileira.

Embora o projeto *Amazonia* seja perpassado pelo resgate da cultura do país natal da artista, "como se sublinhasse o fato de que não queria que ninguém esquecesse sua origem tropical", é inegável que a motivação de Maria não deriva de um impulso ingênuo nem essencialmente nacionalista, tendo surgido, mais possivelmente, devido ao momento que New York vivenciava e ao círculo social que ela passou a frequentar ao se mudar para lá no ano de 1942. Maria, como citado anteriormente, passou a ter amplo contato com artistas das vanguardas europeias que se encontravam refugiados nos Estados Unidos. É em um contexto de intensa valorização de obras com temáticas provenientes de mitologias de culturas consideradas exóticas, instintivas ou "primitivas" que se dá o trabalho da artista nesses anos e sobre o qual André Breton escreve, no texto de apresentação da exposição de Maria na Julien Levy Gallery em 1947 (COUTO, Maria de Fátima Morethy; DINIZ, Eduarda, 2020, p. 60).

Para Stigger (2013), Maria Martins se inscreve em uma tradição artística que compreende a selva amazônica como uma terra em perpétua transformação, um lugar metamórfico por excelência. A autora vê a série *Amazonia* como um marco importante na trajetória artística de Maria Martins, pois essa aponta para os rumos que seu trabalho tomaria dali em diante, as formas representadas em suas obras seguintes se tornam cada vez menos figurativas, mesmo quando os temas das esculturas passam a ser cada vez mais intimistas.

O contato com o universo amazônico e, por extensão, com uma imagem de natureza originária parece determinar não apenas uma temática associada à metamorfose, mas também – e talvez fundamentalmente – a transformação da própria forma artística e do material utilizado, como se a Amazônia exigisse, ao ser figurada, um modo novo de se expressar (STIGER, 2013, p. 21).

Portanto, além de representar um marco divisório na produção de Maria Martins, a série de esculturas *Amazonia by Maria* também levanta questões sobre identidade e nacionalidade à medida que dialoga com a vanguarda artística que buscava construir uma identidade nacional única em seu país natal. Maria Martins, mesmo vivendo fora do Brasil, explorou a cultura brasileira, sua mitologia e sua exuberante natureza como uma forma de reafirmar sua identidade tropical. Ao mesmo tempo, sua escolha por temas e elementos exóticos parece refletir o fascínio da época pelas culturas não europeias, uma tendência que permeou a arte moderna em escala global. Sua capacidade de unir elementos da cultura

nacional com referências internacionais, aliada à sua experimentação técnica, a tornam uma figura importante na história da arte brasileira do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi abordado até aqui, podemos dividir a produção de Maria Martins em três grandes momentos: seus trabalhos iniciais talhados em madeira, a série *Amazonia by Maria* e as esculturas em bronze feitas depois de 1943.

É possível notar as semelhanças das primeiras peças realizadas por Maria com o trabalho de Oscar Jaspers, apesar de tratar de temáticas da cultura brasileira, como o samba, as formas mais rígidas devem muito a influência cubista dos anos de formação da artista enquanto esteve na Bélgica. Já o período de experimentação com a técnica da cera perdida dá origem às formas mais orgânicas e fluidas observadas na série de 1943. Os seres híbridos feitos em bronze também representam aspectos da cultura brasileira, mas dessa vez, a inspiração parte dos mitos de origem afro-indígenas. É a partir desse momento que as esculturas deixam de ser figurativas, e a poética da metamorfose dá origem a trabalhos de maior escala em que as narrativas expressas já não são mais tão claras.

Ainda assim, sua produção é possível de ser analisada a partir de outros pontos de investigação para além daqueles abordados nesta pesquisa. Sua atuação como escritora já na década de 1960, suas influências filosóficas e literárias que aparecem nos títulos duas esculturas ou um estudo mais aprofundado dos desenhos que serviram de base para alguns dos trabalhos são apenas alguns exemplos da potência da obra de Maria Martins e que fogem do escopo desta pesquisa.

É possível que o caráter multifacetado de suas criações tenha como influência os diferentes papéis que Maria exercia em sua vida privada. Como esposa do embaixador brasileiro Carlos Martins, existiam obrigações diplomáticas que a escultora também precisava cumprir. Ao mesmo tempo, ela esteve profundamente envolvida na cena artística americana de seu tempo. Como modo de conciliar suas diferentes atuações, Maria preferia responder por seu nome completo “Maria Martins” quando estava envolvida em suas responsabilidades de embaixatriz. Quando exercia seu papel de artista, preferia assinar suas obras e ser chamada apenas pelo primeiro nome.

Apesar de sua relevância, a obra multifacetada de Maria Martins só recentemente vem recebendo maior atenção no Brasil. Isso pode ser atribuído em parte ao fato de que ela passou a maior parte de sua vida fora de seu país natal, retornando em um momento em que o debate artístico no Brasil estava focado na arte abstrata de caráter construtivo e sua potencialidade para a atualização e transformação social. A produção de cunho surrealista de Maria não foi

bem recebida no Brasil, pois remetia a uma imagem de Brasil "primitivo" que não mais interessava às vanguardas locais.

Outro motivo para o apagamento da artista deve-se também à marcante presença da representação do corpo feminino em suas esculturas em uma época em que a liberdade sexual da mulher não era geralmente permitida e estimulada. Em um contexto cultural dominado por visões patriarcais e normas rígidas sobre o papel da mulher, Maria abordou a sexualidade feminina, desafiando os tabus sociais, e desenvolvendo obras que adentraram o domínio do corpo feminino, retirando-o da posição de mero objeto observado e exposto.

Em conclusão, é preciso realinhar Maria Martins dentro da história da arte brasileira ao mesmo tempo em que se faz necessário rever os discursos canônicos da nossa historiografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLADO, A. A. *Maria Martins*, uma biografia. Rio de Janeiro: Grijalvo, 2004.
- CANADA, J. M. *Maria Martins*; um imaginário esquecido. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/artes/dissertacoes/teses/manoeljcanada.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- CERCHIARO, M. M. *Esculturas e Bienais*: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-17062021-114037/pt-br.php>. Acesso em: 15 de jun. 2023.
- _____. *Uma escultora de génie*? Variações na recepção crítica da obra de Maria Martins. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores. N. 17, segundo semestre de 2020, p. 33-48. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=385&vol=17. Acesso em: 09 jan. 2023.
- FARINA, M. S. *Identidade e a arte em Maria Martins*. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FER, B. Surrealismo, Mito e Psicanálise. In: FER, B., BATCHELOR, D. e WOOD, P. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entre-guerras (1914-1945). 1. ed. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998. p. 170-247.
- FERREIRA, J. J. *Arqueografias do impossível*: cera perdida e metamorfose em Maria Martins. tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/235612>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- HAMMACHER, A. B. *Evolution of Modern Sculpture*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 1969.
- HOPE, H. R. *The sculpture of Jacques Lipchitz*. Nova York: MOMA, 1954.
- MATA, L. C. *As máscaras modernistas*: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira. dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/91407>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- MORETHY, C. M. F.; Diniz, E. *A Amazônia nos Estados Unidos*: O projeto Amazonia de Maria Martins exibido na mostra Maria: New Sculptures (Vallentine Gallery, 1943). Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N. 17, segundo semestre de 2020, p. 49-64. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=390&vol=17. Acesso em: 20 nov. 2022.
- RJEILLE, I. C (org.). *Maria Martins*: desejo imaginante. São Paulo: MASP, 2021.

SIMIONI, A. P. C. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*. Perspective (online). 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 23 jun. 2023.

STIGGER, V (org). *Maria Martins: metamorfoses*. São Paulo: MAM, 2013.

TAYLOR, M. R. *Don't Forget I come from the Tropics – Reconsidering the Surrealist*

Sculpture of Maria Martins. *Journal of Surrealism and the Americas*, 8:1, 2014, p. 74-89. Disponível em: <https://keep.lib.asu.edu/items/127714>. Acesso em: 13 jun. 2023.

ANEXOS

Série Amazonia [Amazônia] – 1943

Breves recriações literárias e mitos da região amazônica, escritos em inglês por Maria Martins, para o catálogo da exposição: Amazônia, Yara, Aiokâ, Iacy, Boiúna, Cobra Grande, Boto e Yemenjá. Tradução realizada pela pesquisadora Larissa Mata da Costa.

Fonte: FERREIRA, J. J. *Arqueografias do impossível: cera perdida e metamorfose em Maria Martins*.

AMAZÔNIA

Todos os anos, para que a floresta possa prosperar com toda a sua força e exuberante beleza, o Rio deve se unir à Terra. Este casamento se realiza graças ao encontro de uma mulher com uma serpente.

A serpente parte das profundezas do riacho e segue à procura da sonhada mulher.

Dia e noite, ondulando-se através da selva, partindo as robustas cordas das trepadeiras, emaranhando-se nos seus laços tortuosos, derrotando os animais, enlouquecendo os pássaros, desliza pela floresta, até encontrar a mulher escolhida.

Ela sempre é a mais bela entre as belas morenas do crepúsculo dourado dessas matas. Cobra Norato a tornará a Rainha do Amazonas.

Ela se veste com os seus trajes mais finos, se enfeita com as suas joias mais raras e se entrega ao sacrifício, desvairada de amor e medo.

IARA

Iara está apaixonada pelo amor.

Ela é a sereia do Amazonas.

Não importa o quão distante o amor esteja, Iara canta o seu canto de sedução. Embora perdido de amor por uma mortal, o amante ouve a canção e escuta Iara. Ai dele se a escuta duas vezes! Ele é conduzido, então, a buscá-la.

Ele a procura. Lá está ela: em pé à frente do Rio imenso, sobre uma Vitória Régia, o lótus carmim do Amazonas. Ela é tão branca que reluz o reflexo verde das folhas. Os seus olhos de esmeralda carregam a transparência e a perfídia das águas. O seu cabelo loiro-esverdeado a envolve com uma sedução diferente.

Ele não pode resistir – escutou bem demais o canto de tentação de Iara.

Iara oferece-lhe uma flor e o beijo da morte. Ele desaparece com ela no riacho. Seguem juntos o curso das águas – um caminho ora calmo, ora tempestuoso – até o momento em que surge

um novo amor, não importa onde no mundo imenso, e Iara retorna e aniquila outro mortal que não consegue resistir à tentação da assassina – Iara.

AIOCÁ

Rainha da selva, que jaz logo abaixo do azul do horizonte – a própria Aiocá é a floresta, uma virgem intocada pelo homem. Condenado está o viajante que ousa penetrar o seu mistério. Ela o atrai, ela o intoxica, e ela o mata para criar vidas novas.

Pobre do inocente que vai à procura de Aiocá.

Ela veio ao Brasil de uma terra distante e encantou-se tanto com o país que fez da Amazônia o seu domínio. Lá Aiocá vive, onde reina e espera o mortal que deseja juntar-se a ela e então cumprir o seu destino.

Os outros deuses enviam também para Aiocá as almas daqueles que pereceram em ações nobres.

Ela os guarda ternamente e todos os dias se mostra com uma nova aparência, pois assim a nostalgia por outros países não irá tentá-los a embarcar em outra vida novamente.

Aiocá, filha do casamento de Macumba com o Índio, deusa selvagem e insaciável, boa e generosa, eu te imploro: continua a cuidar do meu país por mim.

IACI

Naquela época, somente o sol e a lua traçavam a passagem do dia para a noite. Naquela época, Iaci era a virgem mais fascinante das matas da Amazônia.

Filha de um poderoso Pajé, apaixonou-se loucamente por um mero guerreiro de sua tribo.

O Pajé vivia nas profundezas da floresta, em uma taba enfeitada com as flores mais raras e com as penas dos pássaros mais brilhantes da Amazônia. Nela, Iaci viveu os seus dias em sonhos, esperando pela noite generosa em que iria juntar-se ao seu índio novamente.

Em uma hamaca coberta e amarrada com o amor, ela se deitava ao lado dele através das profundas horas líquidas, até que o sol cruel se aproximasse para acordar a floresta. Então, ela fugia e nadava pelas águas perfumadas do Rio.

O índio, como um desvairado, passava cada momento do seu dia em busca do seu amor desconhecido.

Para ele, Iaci era o mistério que transcendia os muitos mistérios dessas noites escuras e úmidas dos trópicos, quando até mesmo o ar conserva o toque aveludado de uma longa carícia.

Um dia, consternado pelo enigma, com a perfídia natural aos homens, ele recorreu a uma estratégia: manchou os seus lábios e as suas mãos com o corante indelével que os índios utilizam para tatuarem-se. O artifício teve êxito.

Iaci veio.

E naquela noite a maravilhosa viagem foi ainda mais maravilhosa.

Muito em breve o sol ameaçou a floresta com o seu fogo.

Lentamente, Iaci desvencilhou-se dos braços do seu guerreiro e fugiu em direção ao Rio. As águas macias envolveram-na em tristes carícias. Descobriu, então, a façanha infame do índio.

Ela chorou e chamou por Tupã e por todos os Deuses, lhes implorou por vingança e que a salvassem.

Realizou-se um milagre. As próprias estrelas se comoveram em lágrimas, teceram com as suas lágrimas luminosas uma escadaria incandescente. Iaci escapa, e escala, escala até a abóbada negra do firmamento. Porém, ali o sol a descobre e, atraído por sua frágil beleza, recomeça a perseguição eterna.

Pobre estrela pálida e tatuada, Iaci está condenada a prosseguir com o seu vôo – a partir do amor que a torturou, da luz que a encontrou, do calor, que sendo vida, lhe trouxe a morte.

Alas! Iaci persegue o esquecimento em vão. A nostalgia da terra é demasiado forte, ela não pode resistir e regressa, através da luz de uma lua de amor. Regressa e contempla mais uma vez a sua floresta gloriosa, o fogo à margem do riacho, o índio tatuado que espera por ela, sonha com ela e vive somente para ela. E Iaci dança por longas horas sob as árvores opulentas, abraça o seu amante e faz com que ele vibre novamente de amor. E dança e dança até que o sol retorne em busca de sua estrela.

Então, Iaci parte mais uma vez em sua jornada eterna de libertação.

BOIÚNA

Quando, na noite escura tropical da Amazônia, o silêncio é partido por um uivo que faz com que o cabelo fique em pé e a carne se arrepie é a Boiúna que retorna – a serpente monstruosa, o espírito do mal. A voz aterrorizante domina a floresta, deixando os mortais cravados no mesmo lugar.

O guincho desolador chega cada vez mais perto. É a Boiúna em suas rondas proféticas, matando os homens – a Boiúna com suas incontáveis bocas sugando-lhes o sangue, esgotando-lhes as forças.

A Boiúna, o espectro de cada gozo proibido, de cada êxtase roubado. A vingança dos Deuses!

À meia noite ela vem silenciosamente em sua galé de prata. Esse barco é feito da pilhagem de milhares de funerais, dos farrapos e mortalhas de milhares de seres. A prata é somente a luz pálida das inúmeras velas funerárias que cercam o barco com uma auréola argente.

Ninguém jamais se aproximou da Boiúna. Nenhum barco, nem mesmo o mais rápido, jamais a alcançou.

Completada a sombria colheita, a Boiúna parte, deixando os povos ribeirinhos abatidos com o terror, trêmulos de febre e, em delírio, revivendo apaixonadamente os seus ritos voluptuosos, nos quais irão cair novamente e que os levarão, na próxima vez, à galé de prata.

COBRA GRANDE

A Cobra Grande, a Grande Serpente, é a deusa acima de todas as deidades da Amazônia.

O seu filho é o Rio Amazonas.

Ela vive no fundo do rio, em um palácio adornado com pedras preciosas e vigiado por flores raras.

Dali governa a floresta e domina os outros deuses.

Ela é a deusa que enviou a noite para o mundo, para que a luz do dia não ferisse os seus olhos quando visitasse o seu reino, o imenso e desconhecido mundo da Amazônia.

Ela tem a crueldade de um monstro e a doçura de uma fruta silvestre. Os deuses tremem diante dela e os mortais reverenciam-na. E a Cobra Grande continua a viver tranquilamente no leito do seu rio amado.

BOTO

O Boto é o Dom Juan da região amazônica.

Como todo Dom Juan, não é inteligente, nem forte, nem mesmo bonito. Porém, sabe como falar com cada mulher diferente.

O Dom Juan é a quintessência da astúcia e perfídia no homem, por isso engana com doçura. Ele a convence de que é o fim da solidão que a tortura, que é forte o bastante para ser seu mestre e escravo – de que, para ele, ela é o fim e o começo.

Todas as vezes que uma bela Cunhatã passeia ao longo das margens do Amazonas, lá está o Boto – o terror das mulheres do meu país. Lá está ele, descendo o majestoso riacho, flutuando em sua Jangada mágica. Lá está ele, cantando a sua canção de amor.

Para cada mulher o Boto se transforma. Ele se mostra exatamente como ela sonhou ser o dono de sua vida. Como ela pode resistir a essas murmurasas canções que derretem, enquanto o crepúsculo – como este pode ser apenas no Norte do Brasil – vem caindo lentamente, e as flores estão mais densas com o perfume, e os pássaros exasperados de desejo cantam mais alto, e o céu assume tais matizes estranhas e vívidas, e a água desaparece em uma névoa violeta.

Pobre Cunhatã. Como o Dom Juan, o Boto perde o seu interesse. Com uma risada vulgar, ele se torna o que era antes – um peixe banal e sem cor –, e desaparece dentro do Rio.

Onde está agora a mágica Jangada, onde estão as flores, onde as promessas? Onde está o amor? Cunhatã, Cunhatã! Cuidado.

IEMANJÁ

Ela governa os oceanos, todos os mares lhe pertencem.

Iemanjá poderia ter vivido no Mediterrâneo, no Oceano Índico, em qualquer lugar de que gostasse, mas escolheu o Brasil. Lá ela passa os seus dias oscilando da Bahia ao Amazonas.

Nas noites claras, ela surge das águas para examinar o seu reino, porque ela ama a lua e porque, sendo uma mulher, sabe que o seu cabelo lustroso, alga de todos os oceanos, é ainda mais belo sob o feitiço da lua, transformando as águas em prata e seduzindo o mais forte dos homens.

A sua história é longa.

Certa vez Iemanjá amou Aganju, o Deus da terra. Do amor deles nasceu Orungan, quem se tornou o rei de tudo que existe entre o céu e a terra.

Orungan parte para observar o mundo, viaja sobre a terra e conhece todas as mulheres – exceto uma. Ela é a única mulher proibida para ele e apenas ela atormenta os seus sonhos e assombra a sua imaginação. Ele retorna e quão mais bela a encontra do que havia sonhado. Ele já não pode mais resistir. Impotente, ela se rende.

Iemanjá escapa. Lacerada de volúpia e dor, os seus seios maravilhosos explodem até transbordarem.

E deles nasce o mar.

Nas profundezas mais distantes das águas, Iemanjá mergulha, para ali esconder o seu pesar, a sua vergonha, a sua beleza.

É assim que se tornou, eternamente, mãe e noiva em uma. Todos os homens do mar lhe pertencem e um dia para ela irão. Que importa o quanto espere? – ela sabe que no fim todos eles serão seus. Durante as suas vidas, os observa, protege-os, embala-os, canta-lhes canções de esquecimento. Porém, para cada um deles, na hora marcada, Iemanjá estará lá.

Então ela os traz para perto de si, para sempre seus – esses novos amores que renovam a sua vida e mais uma vez revivem o seu cruel destino de noiva e mãe.

O vagaroso subir e descer das ondas é a sutil cadência do corpo sensual de Iemanjá, a sua magia poderosa. O despertar prateado das águas sob os raios da lua é o cabelo brilhante de Iemanjá, a alga de todos os oceanos.

Para possuí-la, para chegar até ela mais rápido, para tocar os seus seios, pesados com o amor proibido, quantos pescadores, quantos marinheiros atiraram-se ao mar, excitados por um desejo inimaginável!

Deusa a quem apenas os mortos podem observar, Iemanjá é o desespero das mulheres, e o consolo e a luz dos homens que navegam nas águas equatoriais do Norte do Brasil.