

MARIA MARTINS, UMA POÉTICA DO DESEJO

Maria José Justino – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Resumo

Esse artigo se propõe analisar a obra escultórica de Maria Martins, condensando a sua poética em uma obra particular: O "Impossível". Permeável tanto às poéticas de Breton, Marcel Duchamp e Max Ernst quanto às formas brutas presentes na mitologia brasileira e afeita à filosofia de Nietzsche, surpreendemos em MM o surgimento de uma linguagem singular. É nossa intenção mostrar como o mergulho em todas essas águas não a impediu de tornar-se "maître" de suas intenções, fazendo com que da aventura audaciosa na experiência da arte e da liberdade por meio da escultura resultasse uma poética própria.

Palavras-chave: Maria Martins, Escultura Brasileira, Surrealismo.

Abstract

This article aims to analyze the sculptural work of Maria Martins, by condensing her poetic in one particular work: The "Impossible". Permeable to the poetic of Breton, Marcel Duchamp and Max Ernst as well as to the unwrought forms present in Brazilian mythology, and accustomed to the philosophy of Nietzsche, we discover in Maria Martins the emergence of a singular language. It is our intention to show how her diving in all these waters did not stop her from becoming "maître" (master) of her intentions, and from the audacious adventure in the experience of art and freedom through sculpture resulted her own poetic.

Key words: Maria Martins, Brazilian Sculpture, Surrealism.

Maria Martins é, seguramente, uma das mais instigantes linguagens modernas nas artes plásticas brasileiras. E não apenas no Brasil. O prestigiado crítico francês Michel Seuphor a reconhece como a grande escultora do surrealismo. A crítica brasileira o acompanha: *"No seu culto às formas brutas, por assim dizer inacabadas e ainda em plena elaboração da natureza virginal do Brasil, Maria criou um padrão de escultura antiacadêmica"* (BENTO: 145). Ser fortemente influenciada pelo surrealismo não a impediu de desenhar um caminho surpreendente, originando uma poética própria, uma arte singular.

Mulher profundamente culta, com formação musical (pianista), apaixonada pela filosofia (entre outros, publicou um livro sobre Nietzsche), pintora, escultora e designer. Queria ser concertista, mas os ventos a levaram à escultura, onde é maior. Estudou música e escultura em Petrópolis; fez pintura no Equador, iniciou-se na cerâmica no Japão, exercitou escultura com Catherine Barjanski em Paris e

aproximou-se da filosofia por conta própria. Na opção pela escultura, cursou a Academia de Belas Artes de Bruxelas, onde frequentou as aulas de Oscar Jespers, que tinha em alta conta Max Ernst, um dos ícones do surrealismo. Então começa cedo o interesse de Maria pelo surrealismo. Com esse professor, ela se inclina definitivamente para a escultura.

Mas o mundo ainda lhe reserva outros encontros. Em todas essas andanças, aprofunda-se na linguagem escolhida por meio de Jacques Lipchitz, Stanley Hayter, David Smith e Zadkine, suas influências, direta ou indiretamente, nos EUA, lugar em que Maria viveu entre 1939 e 1948. Com eles tem a sua alfabetização na escultura e na arte moderna. Maria também não ficou imune ao zen-budismo. Estudou com o monge Daiset Suzuki, em Kyoto, Japão. Mas creio que dessa filosofia o que lhe importa é o alargamento que ela proporciona à sua compreensão do Ocidente.

Em 1942 tem lugar a exposição *Artists in exile* (Galerie Matisse, em Nova York). Foi uma ocasião única para Maria aproximar-se do que havia de mais avançado nas experiências artísticas, a idade adulta das vanguardas históricas. No meio de uma geração de exilados, encontra em Zadkine o talento maior de professor. Vinha desse exercício na Europa, recomeçando suas atividades de mestre em Nova York. Maria chegou a frequentar seus cursos? Quero crer que o seu contato foi esporádico, pois naquela ocasião a artista residia em Washington. Mas a passagem desse mestre pelos EUA a alcançou.

Lipchitz e Zadkine emigraram para os EUA em 1941, mas tudo leva a crer que a aproximação de Maria à obra de Lipchitz ocorreu antes, no início dos anos trinta, quando residia em Paris, por ocasião de uma grande exposição do escultor na Galerie Jeanne. Naquele momento, as obras de Lipchitz já caminhavam do cubismo para o surrealismo.

A festa para Maria começa em Paris, quando as circunstâncias indicam que a artista teve acesso à obra de Lipchitz. Um belo artigo sobre Lipchitz de E. Tériade é publicado no *Cahiers D'Art* (5, année 1930), e Maria, embora uma artista bastante jovem, dando os primeiros passos na arte, curiosa e afeita às interrogações, certamente não ficou alheia ao artista, sobretudo porque sempre foi uma mulher

interessada na filosofia e nas artes. *Cahiers D'Art* era a grande publicação de arte do momento. Um artigo nele era uma consagração. Lipchitz já havia recebido outros ensaios nessa mesma revista (1926 e 1929). Creio que a empatia dela pelo escultor foi bastante profunda, pois, mais tarde, quando o artista se refugia em Nova York, Maria o procura para tomar aulas. Ela recebe do escultor francês o rigor do cubismo, mas igualmente a técnica libertária do surrealismo (automatismo psíquico), entradas que lhe permitem expandir seu imaginário, liberar a imaginação, provando a artista “*que pode haver compatibilidade entre o pensamento automático e o pensamento formal da escultura*” (REINEHR: 86), entre expressão e síntese.

Acredito que todos esses escultores deram a Maria a técnica e a entrada na modernidade, mas a alma da artista esteve permeável muito mais pelas poéticas de Breton, Duchamp e Max Ernst. E pela inquietação de Nietzsche. Mergulhar em todas essas águas não a impediu de tornar-se *maître* de suas intenções, de fazer emergir uma poética própria.

A experiência do clima surrealista é-lhe fatal, pois vem ao encontro de sua visão libertária da arte e celebra o seu espírito aberto, mesmo porque o surrealismo não é uma escola, mas uma aventura audaciosa na experiência da arte e da liberdade. Desse modo, não creio que o surrealismo de Maria seja circunstancial, como disse certa vez Murilo Mendes. A artista encontra no surrealismo um método que lhe permite ir à profundidade das coisas, alcançar a experiência do maravilhoso na contradição do real e expressar-se numa linguagem sem amarras. O surrealismo lhe proporciona as condições de afirmar as forças da vida, coincidindo com a filosofia de vida nietzschiana, uma de suas paixões.

Por outro lado, o entusiasmo dos franceses com a arte primitiva, especialmente a arte negra, também contamina Maria. O respeito das vanguardas artísticas pelas artes primeiras faz a artista voltar-se, com orgulho, aos trópicos brasileiros. É uma década muito rica, em que se aproxima da Escola de Paris, das experiências americanas e da alma de seu país. Um imaginário construído por meio de paradoxos. Mais tarde, Maria aporta em Washington, onde expõe na *Corcoran Gallery* (1941), e, no ano seguinte, na *Valentine Gallery*, em Nova York. Um ano depois, nesta mesma galeria, expõe junto com Mondrian, guardando cada um a sua linguagem, bem distinta uma da outra. É o momento em que consolida sua entrada

no surrealismo. Conhece Duchamp, André Masson, Yves Tanguy e Max Ernst, refugiados na América, todos fugindo da 2ª Guerra Mundial.

Maria começa a sua profissionalização junto aos maiores artistas da época. Participa da grande exposição *Le Surréalisme*, na *Galerie Maeght*, Paris, em 1947. Um ano depois, é merecedora de uma individual na *Galerie René Drouin (Les Statues Magiques de Maria)*, com dois belos textos assinados por Breton e Tapié. Sua escultura se entrega à imaginação. Breton não economiza elogios à artista:

“A preocupação de despojamento demonstrada pelas esculturas que Maria expõe em Nova York não deixa de situá-la nas antípodas de uma arte que – com exceção de Brancusi, Arp e Giacometti – não cessou de ressecar por intelectualismo nos últimos 30 anos” (BRETON, 1948).

Ser comparada a esses artistas certamente amplia seus horizontes. Desde então o surrealismo passa a ser a sua verdade, a sua profissão de fé: “*É-se surrealista; aderimos não a um movimento ou a um grupo, mas a uma ética, uma moral bem definidas*” (OLLINGER-ZINQUE). Filosofia e arte, os dois mundos de Maria.

Por que o surrealismo? Por que a escultura? Há uma sensualidade na escultura. Ela oferece uma carnalidade: “*Seja ela de ferro, de pedra ou de madeira, a escultura é um corpo nu*” (SEUPHOR: 13), que reclama o toque. Embora linguagem difícil, exigindo força, a escultura é erótica. O toque é preferencialmente feminino. Maria precisa do toque. Todas as suas obras revelam o trabalho das mãos. A inclinação para o surrealismo passa pela liberdade cultivada pelo movimento. A crítica ao racionalismo efetuada pelos surrealistas cai como luvas à leitora de Nietzsche, que repartia com o filósofo a crença de que o império da razão e da moralidade é nefasto à vida e à arte. O surrealismo favorece a insensatez, a exploração da realidade interior, o mergulho na subjetividade. Confessa Maria em entrevista:

“Para mim, a criação de uma obra de arte é o resultado de ato de magia, de uma afirmação de fé, que leva o artista com toda a lucidez numa vertigem maravilhosa até a criação, materializando o seu íntimo mais profundo, sem nenhuma consideração de estética, tão do gosto de certos críticos sensatos”, (in AQUINO: 49).

A dona dessa reflexão só poderia caminhar em direção à criação surrealista. Zervos reconhece:

“A legitimidade das preocupações de Maria e de suas derivações às regras da gramática artística estabelecida. (...) Quis-se integrá-la ao grupo surrealista. De fato, se ela enxerga alguns surrealistas como inventores de conjecturas de intensa irradiação lírica, ela os segue e os abandona conforme a impressão que suas mãos traduzem” (ZERVOS: 142).

Creio que Breton apanha a grandiosidade de suas esculturas quando alinha Maria ao lado de Brancusi, Arp e Giacometti, observando que a abordagem de Maria levou-a do macrocosmo ao microcosmo, o que lhe possibilitou desenvolver a flexibilidade no rígido. Maria consagra-se entre os grandes. E a ausência de monumentalidade em suas esculturas ou o acento no micro é qualidade, e não falta.

Foi o surrealismo que lhe permitiu desencadear sua carga erótica e imaginação visionária. Em toda a sua obra está presente uma natureza pulsante, a ambivalência dos seres, a hibridez de homem e monstro, resultado tanto da sua ligação ao surrealismo como também de uma vertente barroca que Maria compartilha com muitos brasileiros (Burle Marx, Niemeyer, Lygia Clark etc.). Esse barroquismo é visível nas formas orgânicas, de certo modo na redescoberta do primitivo dos trópicos que foi despertado na Europa, o que a fez voltar-se à pujante floresta amazônica. Nutre-se desse imaginário. Embora se inspire na Amazônia, Maria fala desse lugar muito mais como resquício alojado em seu imaginário do que como experiência direta. Toda a sua ligação com a criação em estado bruto é devaneio, o que a impulsionou a criar uma obra original. Com entusiasmo, Seuphor a coloca como a grande escultora do surrealismo:

“Uma poesia tropical, uma erótica alucinatória e majestosa nutrida por uma luxuriante imaginação, mas tudo isso dotado de um ritmo possante, um delírio que sabe o momento exato de se tornar canto, uma seiva que não transborda, porque ela ama a pulsação que ao mesmo tempo a projeta e a disciplina (...). É a brasileira ardente que será a grande escultora do surrealismo” (SEUPHOR: 201).

Embora parte de sua obra se inspire na Amazônia, Maria não viveu nessa região tropical. Ela visita virtualmente a Amazônia, por quem verte uma empatia espalhada na arte. A descoberta das artes primeiras presente em sua obra deve muito mais à Europa do que a seu país. Deve também às descobertas da arte africana e da peruana (Maria visitou Quito). Lembremos que o final do século XIX levou muitos artistas à descoberta de outras culturas, ao Oriente, à arte africana e primitiva. Inúmeros ensaios e exposições são dedicados a essas culturas em Paris. Além da reverência dos cubistas à arte negra, Breton é apaixonado pela

primitividade revelada, sobretudo, em *Prolegomènes à un troisième Manifeste*. Na série Amazônia, exposição *Amazonia by Maria* (1942), a artista reinterpreta o primitivo a partir da sensibilidade que é despertada nesses achados, lá (Europa) e cá (Brasil). É uma forma de permitir a entrada dos fantasmas. Mais tarde, com *However* (1947), a mulher ocupa a cena: o corpo feminino envolto em uma cobra. A cabeça é um corno gigantesco. Mas também pode ser a bacia feminina, como em *Très avide* (1948).

Elogiada pelos surrealistas, censurada pela racionalidade. Dois críticos foram reticentes à obra de Maria: Greenberg e Pedrosa. O brasileiro acusa a falta de monumentalidade, a presença da bidimensionalidade em sua escultura e um espírito torturado: “*Os volumes na sua escultura, em bronze, metal polido ou madeira, não têm consistência, articulação ou hierarquia de planos. (...) Falta ordem na imaginação desta mulher*” (PEDROSA: 89). Nessa negatividade apontada pelo crítico já não estaria o indicativo de que Maria ultrapassa a escultura tradicional? Expressar um espírito torturado por meio do bronze implica subverter as hierarquias dos planos. Arrisco a dizer que a crítica de Mário Pedrosa tem um ranço preconceituoso, por conta de Maria estar ligada à elite (embaixatriz, rica e ligada ao poder) e Mário, mesmo também oriundo da elite (pernambucana), ser dono de um feroz espírito revolucionário trotskista, opondo-se a esse poder e à burguesia. Teria o crítico se rendido ao engajamento político? Mesmo nessa aparente falta (ausência de monumentalidade, falta de articulação dos planos, uma escultura discursiva e não plástica), podemos ver a leitura indireta que dela resvala: uma escultura que combina abordagem feminina erótica com a conceitual. Por seu turno, o formalismo de Greenberg o leva a ser reticente quanto às esculturas de MM, acusando-a de um designer simétrico em que “*as relações formais são transparentes e previsíveis. Este é o ponto crucial dos problemas da escultora. Mas nenhum deles contradiz o fato de que ela tem um imenso talento*” (GREENBERG). Vejo a obra de Maria de outra perspectiva: a quase previsibilidade presente em parte dos corpos é estraçalhada pela ruptura de braços, línguas, tentáculos. A quase simetria convive com a flexibilidade. Nisso reside a sua genialidade.

Além dessa crítica que passou à margem de sua poética, os ventos que sopravam no Brasil não eram favoráveis à sua linguagem. Ela é vítima da disputa

presente na I Bienal de São Paulo entre expressionistas e abstratos. A escultura de Maria ficava fora das duas correntes. Acredito que enfrenta, sobretudo, a adversidade à linguagem surrealista numa década (anos 50) em que a arte brasileira privilegia a vertente concretista. A poética de Maria era de outra ordem. Mas o tempo vai lhe fazer justiça.

No meio de suas extraordinárias esculturas, duas se perfilam como raras: *Impossible* (1945) e *J'ai crus avoir longtemps rêvé que j'étais libre* (1946). Gostaria muito de analisar esta última, mas não consegui localizá-la. Espero poder fazê-lo em outra oportunidade.



Impossível, 1944, MAM-RJ

*Impossível*¹ é potente. Embora a crítica Dawn Ades seja reticente a uma leitura psicanalítica dessa obra ao discordar de parte da crítica que a relaciona ao *affaire* Martins–Duchamp, opto por pegar carona nas reflexões merleau-pontianas quanto ao papel da psicanálise na arte. Mesmo considerando as explicações arbitrárias de Freud quando analisa a Sant’Ana de Leonardo, afirma o filósofo que esses desvios não desautorizam a intuição psicanalítica.

“Se o objeto da psicanálise é descrever esta permuta entre futuro e passado e mostrar como cada vida voga sobre enigmas cujo sentido final não está a priori inscrito em parte alguma, não cabe exigir dela o rigor indutivo. (...) Não saímos nunca de nossa vida. Jamais vemos a ideia ou a liberdade face a face” (MERLEAU-PONTY: 44).

¹ Há duas versões de *Impossível*, que dialogam entre si. O *Impossível*, 1944 (bronze, 79 x 80 x 47 cm, que faz parte do acervo do MAM-RJ) e *Impossível*, 1945 (em gesso e em bronze, 180 x 170 x 110 cm, da coleção Joaquim Milan). Além das dimensões, o que diferencia uma da outra são os braços na figura feminina. Existem outras versões da obra, uma delas no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) e outras cópias pertencentes a colecionadores particulares. Nosso trabalho volta-se ao trabalho do MAM-RJ.

Sem dar conta de todo o movimento da arte, sem esgotar suas leis internas, sem decifrar o enigma, a psicanálise é uma arma poderosa na apreensão da arte, ela ilumina.

Trata-se de uma escultura em que nada sobra, nada falta; ela se basta a si mesma. Diferentemente de boa parte das obras de Maria, nessa ela abdica da narrativa – ou os sentidos se revelam exatamente na tensão entre as duas formas. Por isso mesmo, é uma escultura que nos convida a viagens profundas. Uma versão feminina do erótico. A aproximação a Duchamp, tanto da obra como do homem (o artista dedicou-lhe a instalação *Étant Donés* ou *Nôtre Dame du Désir*), empurrou Maria ao erotismo. *Eros c'est la vie*, disse certa vez Duchamp. Uma poesia escrita em francês por Maria pode realmente, como alude Naumann, referir-se a Duchamp. E certamente ela cai como luvas para a escultura *Impossível*:

Longtemps même après ma mort
 Longtemps après ta mort
 Je veux te torturer
 Je veux que ma pensée comme un serpent de feu
 S'enroule autour de ton corps sans te brûler
 (...) ² (In NAUMANN. *Étant*: 37)

Creio que *Impossível* traduz esse momento. Uma outra escultura de Maria, *Sem eco* (1943), já contém uma sintaxe escultural moderna e madura. Ali está presente a harmonia das figuras torturadas, cada elemento da composição remetendo a outro, dialogando quase num bailado. O mesmo pode ser dito da *Je creus avoir longuement rêvé que j'étais libre*, obra que antecipa as aranhas de Bourgeois. Como Moore, Maria sabe tirar partido dos vazios, do mesmo modo que faz o silêncio gritar. *Impossível* é a obra de uma escultora que desafia e domina a matéria. A escultura é um trabalho árduo, requer físico, mas também reclama sensualidade. *Impossível* permite leituras diversas, mas acredito que uma delas é óbvia e inegável: a impossibilidade. Não pelo título, que nos surrealistas faz parte da obra, mesmo porque neles o título nunca é inocente. A obra em si exala a impossibilidade, seja pela dureza do bronze, seja pelas garras que se atraem e se

² Tradução livre:

Muito tempo mesmo após a minha morte
 Muito tempo após a tua morte
 Quero te torturar
 Quero que meu pensamento como uma serpente de fogo
 Enrole-se em volta do teu corpo sem te queimar (...)

repelem. Corpos que se atraem em uma relação que não se exaure. Impossibilidade de uma paixão consumir-se? Impossibilidade da realização do desejo? Sublimação? Frustração? Medo? Vulnerabilidade? Sexualidade destruidora? Ou o contrário, o desejo realizado. Visualizar o desejo torna o desejo fracassado, visto que o *“desejo é uma defesa, defesa de ultrapassar um limite no gozo”* (Lacan: 308). Sem dúvida, *Impossível* é uma obra fortemente erótica. A interdição ao toque na frieza do bronze e as agressivas garras entrelaçam-se com a sensualidade das curvas o tornam o desejo mais intenso. *“A experiência interior do erotismo demanda de quem o experimenta uma sensibilidade menor à angústia fundante do proibido do que ao desejo de transgredi-lo”*, afirma Bataille (in BILLETTER: 34).

Nessa escultura, Maria constrói duas figuras soltas em um espaço que se abre ao infinito e, ao mesmo tempo, torna-se impeditivo. Embora seja um espaço aberto ao mundo, o excesso comprime as duas figuras. As garras soltas no espaço tornam o toque impossível. Possibilidade e impossibilidade, faces da mesma moeda. Uma poética do espaço, espaço aberto e espaço fechado. Maria se refugia no espaço noturno de que fala Bachelard. Devolvida à existência primitiva, a escultora *“em seu sono profundo reencontra o espaço carnal formador”* (BACHELARD: 162).

Maria cria uma circularidade entre as figuras: masculino e feminino são, aqui, imagens intercambiáveis. Embora a mulher tenha seios, o homem também tem formas femininas, arredondadas, barrocas. A artista não precisou recorrer à clássica oposição de trabalhar com as curvas (feminino) e as retas (masculino): a sexualidade foi expandida. O desejo se manifesta nas curvas. A artista tece uma rede com as garras ou tentáculos, braços-serpente. Fora de questão não remeter ao mito de Aracne. No mito grego, Atenas castiga a prodigiosa tecelã por ter bordado com exímio realismo e meticulosidade as relações sexuais entre os deuses. O castigo da irada Atenas foi transformá-la em aranha. Em *Impossível*, Maria castiga o homem e a mulher por infringirem o quê? Por haverem ambos transgredido as regras sociais? Por vivenciarem o erotismo? Infringindo as regras da sociedade, devem tornar-se monstros, ou porque o erótico por si só reclama a monstruosidade? A beleza clama pelo horror? Horror, violência e desejo se atraem e se repelem. Vida e morte, beleza e animalidade, toda a riqueza dos opostos presente nessa bela escultura. Eros e Dionísio? Em Nietzsche, Dionísio é a revelação da força da vida.

“A lei sem lei do desejo e a ordenação metódica de uma representação discursiva (...) antes do desejo sexual virar sexualidade, percorre toda a obra e toda a atividade de Maria”, disse Jayme Maurício (1998). A aranha é uma rede que captura a presa. Resta saber quem é a presa.

Permanecendo ainda no universo mítico, na tradição cristã, a aranha é má, adversária do bem, isto é, da abelha bondosa; a aranha é símbolo dos instintos, culpada por drenar o sangue dos homens (*Encyclopédie*: 41). Na psicanálise, a aranha é considerada símbolo da maternidade devorante, da mãe castradora, canibal. Zervos indica contrastes entre uma linha natural no corpo das figuras de Maria e as cabeças monstruosas, “é o casamento do céu e do inferno” (p. 143). As aranhas de Maria têm os dois sexos, homem e mulher, ambos devoradores, autodevoradores. A paixão consome a serenidade. Maria, leitora de Nietzsche, sabe que acima da racionalidade está a vida. E se nos deslocarmos da obra para a vida, a relação que Maria vive fora do casamento é com o artista nada ortodoxo do século XX, Marcel Duchamp, em confissão a Pierre Cabanne, dizia que o erotismo torna visível as coisas que estão escondidas. Duchamp referia-se a Maria como a *Notre Dame de Désirs*. Seria Maria um súcubo, demônio-mulher que visita o adormecido Duchamp, para esvaziar sua carne sugando sua alma? Que torna belo o repulsivo? Súcubos são mulheres-demônios que têm o poder de assumir a forma que desejarem: “Elas se transformam nos braços envoltos nelas mesmas, e sua vítima experimenta um prazer confuso de tal forma que ela não lamenta o horror de ter cedido à armadilha do demônio” (ARAGON: 10). Tanto o demônio da carne quanto o demônio da matéria atormentam a escultora. “Modelar é psicanalisar”, disse acertadamente Bachelard (p. 38). *Impossível* exala animalidade, energia, embate selvagem, viscosidade, loucura, erotismo, magia. Maria toca a beleza convulsiva de que fala Breton: “A beleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fixa, mágico-circunstancial ou não será” (BRETON, 1934: 16). A beleza não acalma, provoca, desperta, revolve a terra adubada.

Fernando Oliva comparou as aranhas de Maria à aranha de Louise Bourgeois (FSP. 21/11/97), mas creio que o correto seria inverter, comparar Bourgeois à Maria. Se prestarmos atenção à sua obra, toda a contemporaneidade da franco-americana já se encontra em Maria Martins na década de quarenta.

Certamente, tudo indica que essas duas artistas se cruzaram nos Estados Unidos. *Je creus avoir...* antecipa, de fato as aranhas de Bourgeois, incluindo *Mother* (NY, 1999). Falta ao trabalho de Maria a monumentalidade dos contemporâneos, o que não significa afirmar que não tenha força ou que seja um trabalho menor. Ao contrário, Maria condensa em pequenas esculturas um mundo imenso de significados.

Mas *Impossível* é o reverso da *Mother* de Bourgeois. Se há uma semelhança nas formas, ambas trabalham com tentáculos, essa identidade esfacela-se quando prestamos atenção à obra em sua estrutura. Embora monstruosa, a *Mother* de Bourgeois é protetora, agarra, aconchega os filhotes ou espectadores, “Eu venho de uma família de reparadores”, diz a artista, “A aranha é uma reparadora. Se alguém estraga sua teia, a aranha não se enerva. Ela a tece e a repara” (In BERNARDAC:47); em MM ocorre o contrário, seus bichos se distanciam da maternidade, são amantes devoradores, instintos eriçados. Mas amantes interditados, formas irreconciliáveis. Por isso mesmo tece uma relação mais intensa, que não se consuma. A impossibilidade seduz mais, a ‘falta’ cria espaço para o desejo. Ao mesmo tempo em que o desejo é oceânico (Nietzsche ou Bachelard?), sem fronteiras, não há possibilidade de realização, não há conexão, não há comunicação; por isso mesmo sobra desejo em *Impossível*. Nietzsche apontava o amor sexual como realização da unidade dos contraditórios: aniquilar-se para ressurgir, destruir para criar.

Em *Impossível* aflora o princípio do prazer, interditado pelo princípio da realidade. Maria nunca assumiu a relação com Duchamp (ou seja, embora vivencie o romance com Duchamp, manteve o casamento com Carlos Martins, seu segundo marido). Exteriorizar a paixão em uma obra é uma *técnica para afastar o sofrimento* (Freud), é uma forma de proteger-se dos perigos da própria paixão. Como conciliar a comodidade da vida burguesa com uma paixão marginal? A artista realiza o erótico no estético: “*Esse mundo irradiante de metal e de pedra / me deixa em êxtase*” (Baudelaire : 353). O que não significa que Maria não tenha ido, na vida real, às últimas consequências na relação com Duchamp. Para Jayme Maurício, MM, contrariando Freud, vê o sexo também como *cosa mentale*. Quem disse que a sexualidade reside apenas no físico?

Em *Impossível*, Maria trabalha a tensão entre homem e mulher, desejo animal e carnal, intervalo entre eu e outro, digressão, violação, todo o desejo retesado nas bocas antropofágicas, as bocas da *Crucificação* de Picasso ou dos papas baconianos. Ao mesmo tempo, a imagem do desejo cresce na medida em que aparece a impossibilidade de satisfação. Ou se revela na cena de “*um casal surpreendido nos enleios do amor, em plena cena de erotismo canibal que tem o gosto amargo de uma execução sumária*” (LE FOLLIC: 82). Creio que Benjamin Péret apanha bem essa dimensão da obra de Maria:

“Não conheço escultura alguma que dê uma tradução tão precisa deste eterno começo do mundo representando tão fielmente esta vida das grandes profundidades subitamente emersa, presidindo desde logo ao nascimento futuro de seres novos, dos quais não se sabe se serão ou não humanos” (PÉRET: 350).

Ou ainda Paulo Herkenhoff, ao ir direto na jugular: “*O que é o Impossível? É uma trepada. Representa um coito. O Impossível é o encontro absoluto, é algo em que se trabalha a separação entre o Eu e o Outro na vida, ou seja, a impossibilidade do encontro perfeito, permanente*” (HERKENHOFF: 38).

Aracne, Medusa, Cobra Grande da Amazônia ou a divindade asteca Chicomecoatl? *Impossível* condensa todas elas, sete serpentes, deusa da terra, víbora magnífica, animalidade sobrepujando a racionalidade. Agressividade e atração da aranha. Horror e sedução. Maria opta pela ausência da identidade. Os rostos sem expressão valorizam os corpos, seios, ventre; concentram um erotismo no sexo aludido. No *Impossível*, Maria traz à tona, dá forma aos interditos do inconsciente. Fala uma linguagem dos sentidos, além de bem e mal, existencial. Nosso imaginário sempre associa serpentes a perigo, mas também a desejo. Maria é a Medusa fatal.

Metamorfose de homens, animais, plantas, algo a ver com o mundo ambivalente de Max Ernst. *Impossível* guarda um pouco do clima de *La femme chancelante* (1923) de Ernst. Em Ernst, da cabeça da mulher brota uma espécie de tentáculo que se liga a uma máquina. Em Maria, são tentáculos orgânicos que brotam das duas cabeças e buscam, inutilmente, encontrar-se. Essa ambivalência também está presente na técnica. A empatia por Ernst se completa em outra obra de Maria: *O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais* (1946). Em *Impossível*, a artista cria uma tensão entre o rigor formal do bronze e a liberdade da

expressão na forma como dobra, desenha no espaço com o bronze, domestica o metal. Entre unidade e dispersão, a artista leva a matéria à transcendência, emprestando-lhe uma organicidade. A beleza convulsiva de que falava Breton. Sobre as esculturas mágicas de Maria, diz Tapié:

“Então AQUI tanto pior para a Razão: os opostos jogam o grande jogo. Força e fraqueza se enfrentam; daí a força da inércia, a mais formidável. Ar-Fogo e Terra-Água produzem as mais alucinantes flora e fauna, aprisionadas entre o sol dos trópicos e a podridão negra dos pântanos da floresta virgem” (TAPIÉ, 1948).

Impossível dialoga com *Boiúna*³, outra obra da artista. Diz Maria:

“É *Boiúna*, em suas rondas proféticas, matando homens – *Boiúna* com suas bocas inumeráveis, chupando o sangue deles, secando sua força. *Boiúna*, o espectro de cada gozo proibido, de cada êxtase roubado. A vingança dos deuses” (in CANTON: 290).

Impossível é o gozo suspenso, o êxtase roubado, a inquietude represada. Desejo pulsando, não dominado. Exala fome, por isso mesmo é uma obra tão forte. O espírito todo é corpo, é carne. De certo modo, nessa escultura Maria sente todos os sentidos da inteligência. *Impossível* é uma amalgama de humano e cobra, mãos-garras. Logo depois vem *A mulher perdeu a sua sombra* (1946), um emaranhado de serpentes e garras em que a figura feminina se vê enrodilhada. Mas é em *Je creus...* que Maria expande toda a sua animalidade, aranha devoradora, monstro hipnotizante. Maria libertou-se de sua sombra (Duchamp)?

Além de *Impossível*, obras como *Não se esqueça que eu venho do trópico*, *Eu acredito ter sonhado há tempos que era livre* e *O oitavo véu* remetem a tentáculos, emaranhados de aranha ou medusa. Lembremos Freud:

“Se a cabeça de Medusa substitui a figuração do órgão genital feminino, ou melhor, se ela isola seu efeito que excita o horror do seu efeito que excita o prazer, podemos lembrar que a exibição dos órgãos genitais também ainda é conhecida como ato apotropaico. Aquilo que, por si só, excita o horror, também produzirá o mesmo efeito sobre o inimigo que se quer afastar. Em Rabelais, ainda, o diabo foge após a mulher ter lhe mostrado sua vulva” (FREUD: 48/49).

As cabeças de *Impossível* são emaranhados, bocas, vulcões, vulvas. Todas essas obras são carregadas de sexualidade. Em Maria, o gosto pela ambivalência.

³ *Boiúna* está no Museu das Américas, em Washington.

Sedução e violência. Corpos que desejam, mas que só se comunicam na violência. “*Eu quero agarrar as coisas com o espírito, do mesmo modo como o pênis é agarrado pela vagina*”, disse Duchamp (in NAUMANN, 2004: 60). *Impossível* apanha o desejo suspenso entre Chaos (obscuro) e Gaia (Terra).

Impossível encarna a própria tensão. Embora em outras esculturas a artista seja seduzida pelo exagero, barroca, onde sobram detalhes, nesta a forma é enxuta, sem excessos, mesmo assim altamente expressiva. Têm os vazios e os cheios de Moore, tem o tensionamento da vida em perigo de Nietzsche. Tem Moore, Arp, Lipchitz... Surge de muitos mergulhos, mas de todos eles Maria emerge ela-própria. *Impossível* é o registro da incomunicabilidade entre indivíduos. Corpos que se atraem e se repelem. A visibilidade do interdito. O reverso da Aranha de Bourgeois. O reverso das obras *Beijo* de Brancusi, Rodin, Klimt e Di Cavalcanti. Neles, o erótico acalma, pacifica, realiza o desejo. Em Maria, ao contrário, o erótico é tempestade, turbilhão, tensão, vontade. Sensualidade e agressividade, docilidade e violência; o desejo suspenso. Impossibilidade de penetração, de realização. Concluir ou consumir é destruir. O inatingível guarda a promessa. Serpentes, aranhas, tentáculos, vulvas, viver perigosamente. *Impossível* é Maria, aranha ou Medusa sedutora e destruidora, “*Doce tranquilidade/ do pensamento de pedra*” (MELO NETO: 58). É a artista surpreendendo a vida enquanto tempo que se esvai na eternidade do bronze.

Referências

- Ades, Dawn. Criaturas híbridas In Cosac, Charles (org.) *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- AQUINO, Flávio. Maria Martins. *Módulo*. Ano 2, nº 4, Rio de Janeiro, março 1956.
- ARAGON, Louis. Entrée des Succubes. In *La révolution surréaliste*, nº 6, Paris, 1926.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. Les Bijoux. In *Les fleurs du mal*. Paris : Éditions Lattès, 1987.
- BENTO, Antonio. A exposição de Maria. *Diário Carioca*, 26 junho de 1956. In Bial Séclo XX.
- BERNARDAC, M. L. e STORSY, J. *Louise Bourgeois*. Centre national d’art et de cultura Georges Pompidou, Paris et Tate Modern, Londres. 10.10.207 à 07.06.2009.
- BILLETTER, Erika e José Pierre. *La femme et le surréalisme*. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 1987.
- BRETON, André. *Les statues magiques de Maria*. Paris: René Drouin Éditeur, 1948.
- _____. La beauté sera convulsive. In *Minotaure*, nº 5, Revue Artistique et Littérature, Paris, 1934. 1ère année.
- CABRAL DE MELO NETO, João. À Paul Valéry

- CANTON, Katia. Maria Martins: a mulher perdeu sua sombra. In XXIV *Bienal de São Paulo*. 1998.
- Catálogo Exposição *Surrealismo* – Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- ENCYCLOPÉDIE DES SYMBOLES*. Direction: Michel Cazenave. Librairie Générale Française, 1996.
- FREUD. La Tête de Méduse. In *Œuvres Complètes*, vol. XVI 1921-1923. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- GREENBERG, Clement. Folha de S. Paulo. São Paulo, 05/11/1994.
- HERKENHOFF, Paulo; BUARQUE de HOLLANDA, H. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.
- LACAN. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LE FOLLIC, Stéphanie. O que dizer sobre o surrealismo de Maria Martins? In ARAÚJO, Emanuel et al. *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1997.
- MARTINS, Maria. Catálogo MAM-RJ, 1954.
- _____. Mensagem. In *Maria Martins*, Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. 21 novembro a 21 dezembro, 1997, São Paulo. Catálogo.
- MAURÍCIO, Jayme. Maria e o Surrealismo. *Jornal da Crítica*, São Paulo, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. A Paul Valéry. In Secchin, A.C.(org.). *João Cabral de Melo Neto, Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et Non-sens*. Paris: Nagel, 1966.
- NAUMANN, Francis. *Étant donnés: 1º Maria Martins 2º Marcel Duchamp*. Paris: L'Échoppe, 2004.
- OLIVA, Fernando. Mostra faz justiça a Maria Martins. *FSP*. 21.
- OLLINGER-ZINQUE, Gisèle. *Tendances surrealistes en Belgique*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. 25 septembre 1970 au dimanche 22 novembre 1970. Bruxelles.
- PEDROSA, Mário. Maria, a escultora. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PERET, Benjamin. *Œuvres Complètes*, Tome 6. Paris: José Corti, 1992.
- RAMOS, Graça. *Maria Martins, escultora dos trópicos*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2009.
- REINEHR DOMONT, Ronaldo. *Le Surréalisme et le Brésil*. Thèse Doctorat, Université de Paris I, 1988.
- SEUPHOR, Michel. *La sculpture de ce siècle*. Suisse: Éditions du Griffon Neuchatel, 1959.
- TAPIÉ, Michel. *Magie, Maria, Message*. Paris: René Drouin Éditeur, 1948.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: a biography*. Nova York: Henry Holt, 1996. (apenas o capítulo 15, sobre a relação de Maria Martins e Marcel Duchamp).
- Valentine Gallery, New Sculptures*. New York, 25 abril/mai 1946.
- VIEIRA, José Geraldo. *FSP*, 16/06/1968.
- ZADKINE, Ossip. In *Ossip Zadkine l'œuvre sculpté*. Lecombre S. conservateur. Paris, Éditions des Musées de la Ville de Paris, 1994.
- ZERVOS, Christian. La vision imaginative de Maria. *Cahiers d'Art*. 1949.

Maria José Justino

Professora, curadora e crítica de arte. Post-Doctor L'EHESS–Paris, doutora pela Universidade de Paris VIII em Estética e Ciências das Artes. Líder do grupo de pesquisa Teoria, Crítica e História da Arte. Autora de livros, entre eles: *Guido Viaro*. Curitiba: MON, 2007. *Frans Krajcberg: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005. *Seja Marginal Seja Herói – Hélio Oiticica* (Curitiba: UFPR, 1998).