

“Eu sou o meio-dia pleno da noite tropical”¹: Maria Martins e a crítica

Marina Mazze Cerchiaro, Universidade de São Paulo, FAPESP

Este artigo trata das representações de alteridade e exotismo que emergem dos textos críticos e de imprensa norte-americanos e franceses sobre a produção de Maria Martins na década de 1940, considerada a escultora brasileira surrealista mais importante. Artistas surrealistas muitas vezes inspiravam-se na alteridade – personificada na figura da mulher, nas culturas indígenas e na “arte mágica” – e exprimiam com liberdade o desejo erótico. No entanto, enquanto os homens identificavam o outro no corpo feminino, as mulheres o entendiam como lugar de resistência e de força criadora. Propõe-se, assim, a compreender quais os múltiplos significados que as ideias de alteridade assumem para Maria Martins e seus críticos (todos eles homens) e como elas são perpassadas por questões de gênero.

Palavras-chave: exotismo; erotismo; crítica de arte; mulheres surrealistas

*

Cet article traite des représentations d’altérité et exotisme qui émergent des textes critiques et de la presse nord-américaine et française sur la production de Maria Martins des décennies de 1940, considérée la sculptrice brésilienne surréaliste plus importante. Artistes surréalistes plusieurs fois s’inspiraient de l’altérité – personnifié dans la figure de la femme, des cultures indigènes et de « l’art magique », ils exprimaient, aussi, le désir érotique avec liberté. Cependant, les hommes identifient l’autre au corps féminin, tandis que les femmes le comprenaient comme lieu de résistance et de force créative. On propose de comprendre quels sont les multiples signifiés que les idées d’altérité prennent pour Maria Martins et ses critiques (tous hommes) et comme elles sont traversées par questions de genre.

Mots-clés : exotisme; érotisme ; critique d’art ; femmes surréalistes

¹ Referência a frase utilizada por Maria Martins em seu poema Explicação II apresentado em 1946, em Nova York.

Maria Martins (1894-1973) tem uma trajetória singular. Em plena década de 1920, separa-se do primeiro marido passando a viver com o diplomata Carlos Martins, o que lhe possibilita residir em diversos países. Inicia seus estudos em escultura em Bruxelas com Oscar Jespers em 1936 e desenvolve carreira nos Estados Unidos, onde reside de 1939 a 1947, período em que seu marido se torna embaixador do Brasil em Washington. A produção de Maria Martins na década de 1940 é bastante complexa. No período de 1939 a 1941, está relacionada à vertente do “modernismo classicizante”, algumas vezes de inspiração nacionalista. Já a partir de 1942 suas experimentações passam a travar múltiplos diálogos, impactadas pelo erotismo surrealista, pela mitologia indígena brasileira, pelo biomorfismo e por técnicas de automatismo, que a levam a pesquisar novos materiais, valorizar a gestualidade e produzir obras de caráter informe. Analisamos aqui seis críticas sobre a escultora escritas ao longo da década de 1940 por Powell Minnigerode, Clement Greenberg, André Breton, Michel Tapié, Benjamin Péret e Amadée Ozenfant que observam obras distintas da artista, sendo que quase todas elas valem-se de diferentes modos de estereótipos exotizantes.

Para tratar das noções de exotismo que aparecem nesses textos críticos sobre Maria Martins, adotamos a metodologia empregada por Kusun Yun². Com o intuito de compreender como o sentimento de exotismo impacta a visibilidade de artistas não ocidentais na arte contemporânea, em particular aqueles provenientes do Japão, da China e da Coreia, o autor vale-se de duas abordagens. Por um lado, estabelece uma tipologia para detectar clichês e estereótipos exotizantes mobilizados em textos críticos publicados em revistas internacionais, como *Artforum* e *Artpress*, entre 1971 e 2011. Por outro, busca analisar como os artistas tentam adaptar a sua produção ao gosto ocidental, mobilizando sua posição de alteridade. Abre, assim, a possibilidade de pensar no exotismo como estratégia estética e discursiva acionada no processo de construção do reconhecimento de artistas provenientes das periferias do sistema artístico. Para Yun, se ser exótico auxilia a promover as obras de artistas não ocidentais, uma vez que “raro” e “autêntico” são valores tanto econômicos quanto artísticos, também condena os artistas periféricos a frequentemente evocar seu lugar de origem. Embora o autor trate do contexto asiático e de artistas contemporâneos, defendemos que Maria Martins também teve de lidar com esse dilema. Os estereótipos de exotismo acionados pela escultora em sua produção lhe proporcionaram reconhecimento crítico. Êxito que acabou por relegar ao segundo plano camadas mais profundas e instigantes de suas obras.

“O espírito sopra das terras quentes”³: “Maria do Capricórnio”⁴

² Cf. YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (69), 362-388, 2018.

³ Referência à expressão utilizada por André Breton no artigo Maria, de 1947.

⁴ Referência à expressão utilizada por Michel Tapié no artigo Magia, Maria, Mensagem, 1948.

Most of those presents knew her as a charming official hostess, but few had realized that she is a serious sculptress of great ability as well. Her seemingly boundless energy apparently makes it possible for Madame Martins to carry on two lives – that of chatelaine of the Embassy of an important power with its many calls upon her time, and that of an active creative artist whose twenty exhibits in the current showing are the fruit of many months of work.

(...)

The sculptures, executed in bronze, terra cotta, plaster, and various native Brazilian woods, were handsomely displayed in one of the large second floor galleries of the museum against a background of palms, ferns and tropical vegetation.

(...)

Maria Martins has been selected as one of the artists to represent Brazil in the important exhibition of Pan American sculpture being assembled by the International Business Machines Corporation to be shown in various museums throughout the United States after opening at the Corcoran Gallery next May. One of her wood carvings in the current showing entitled Samba has been chosen to represent Madame Martins in the coming exhibition, because it not only is representative of her work but gives an interesting interpretation of one of Brazil's native dances.⁵

Nos trechos acima, do artigo *Sculptures by Maria Martins*, publicado no Pan American Union Bulletin de 1941, Powell Minnigerode, diretor da Corcoran Gallery, trata da primeira exposição de fôlego de Maria Martins, realizada na galeria entre 14 de outubro e 13 de novembro do mesmo ano, em Washington. Montada pela própria escultora e por Cândido Portinari, a mostra lançou a artista no cenário norte-americano. Nela foram expostas 20 obras de bronze, terracota, gesso e madeiras brasileiras (jacarandá, mogno, imbuia e peroba), sendo que a maior parte delas era dedicada a personagens femininos: Estudo, Mulher Sentada, *Refugee*, Akiko (cabeça feminina oriental), *Yara*, *Nostalgia*, *Adolescence*, *Busto de Nora* (filha da artista), Eva e quatro versões de Salomé. Outras cinco tinham como tema o samba; e duas eram intituladas Cristo e São Francisco⁶.

Powell Minnigerode⁷ ao chamar a atenção para a dupla identidade de Maria Martins (embaixatriz e escultora), para a presença do corpo diplomático na inauguração da exposição e para a escolha da obra Samba para representar o Brasil na mostra Pan-Americana demonstra, insere a produção da artista no circuito da cultura oficial que visava promover a aproximação cultural dos Estados Unidos com a América do Sul. A crítica também permite entrever que Maria Martins buscava mobilizar um certo imaginário exotizante para construir seu nome como artista, como denotam o uso de madeiras brasileiras na

⁵ MINNIGERODE, POWELL C. *Sculptures by Maria Martins*. In: *Pan American Union Bulletin* 75, nº 12, dez. 1941, pp. 682-685.

⁶ Cf.: KUMAGAI, R.M. *Maria Martins: uma trajetória artística*, 2006. 150 f. Dissertação de mestrado - ECA - Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁷ MINNIGERODE, POWELL C., op. cit., p. 682.

confeção da escultura, a presença de plantas tropicais na exposição, a escolha da temática do samba ou ainda a representação de mulheres negras em suas obras.

Ao mobilizar representações de alteridade e seu círculo de sociabilidade diplomática, Maria Martins conseguiu desenvolver sua carreira dentro do circuito artístico da política de boa vizinhança⁸. Entre 1940 e 1942 apresentou seus trabalhos em uma série de exposições que tinham como objetivo estreitar as relações culturais entre Brasil e Estados Unidos, tais como a mostra coletiva de arte latino-americana no Philadelphia Museum of Art e a Segunda Exposição Latino-Americana, na Feira Mundial de Nova York. Nesse período, várias obras suas foram adquiridas por museus norte-americanos por meio de compra ou doação. Em 1942, peças de Maria Martins e de outros artistas latino-americanos passaram a fazer parte das coleções do Museum of Modern Art (MoMA), Metropolitan Museum, Brooklyn Museum, Philadelphia Museum e da IBM.⁹

No entanto, esse era um lugar marginal no sistema artístico e impunha barreiras ao seu reconhecimento como artista. Para desvencilhar-se da posição imputada por seu casamento e ir mais além na carreira, Maria Martins resolveu se apresentar na cena artística apenas com o primeiro nome. Ainda montou um ateliê em Nova York, passando a integrar o círculo de artistas europeus exilados, em particular o dos surrealistas -- teve aulas com o escultor Jacques Lipchitz e com o gravurista Stanley William Hayter e travou relações de amizade com surrealistas como André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst e Roberto Matta Echaurren.

Essa convivência teve profundo impacto na carreira e na vida de Maria Martins, resultando em um redirecionamento da sua trajetória e produção, cujo marco é a exposição *Amazonia by Maria*, na Valentine Gallery, em 1943, em Nova York, que apresenta oito obras de bronze da artista com o tema lendas amazônicas – *Amazônia, Yara, Boiúna, Cobra Grande, Aioká, Boto, Yacy e Yemanjá*. A mostra era acompanhada por um catálogo que continha oito textos de caráter literário, de autoria da própria artista, que faziam referência as obras e aos mitos e lendas da Região Norte do Brasil. Como as esculturas, eles não são apenas evocações do imaginário exótico do lugar mas criações artísticas que tematizam o desejo, o erotismo e a violência e têm como cerne o feminino, conforme demonstram Graça Ramos e Terri Geis.

Segundo Graça Ramos,¹⁰ as obras de *Amazonia by Maria* expressam o desejo como um movimento insaciável, incapaz de ser totalmente satisfeito. A autora analisa obras como *Yara* e *Aioká* (1942), destacando que em ambas a ênfase recai sobre a ambiguidade das personagens femininas. *Aioká* representa a floresta,

⁸ Sobre o contexto da política de boa vizinhança, conferir: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (Orgs.) **La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

⁹ Cf. KUMAGAI, op.cit.

¹⁰ Cf. RAMOS, Graça. **Maria Martins: escultora dos trópicos**. Rio de Janeiro: Artviva, 2009

que mata para criar novas vidas. Já *Yara* é a mulher-súplica que seduz os homens e também o monstro que os mata. Ela anuncia previamente a desilusão, mas aqueles que estão tomados pelo desejo não percebem o alerta do seu canto. Para Ramos, *Yara* se aproxima da noiva de *O Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, pois seduz a todos para não ficar com nenhum, mobilizando um “movimento erótico, violento e permanente”. Para Geis¹¹, as esculturas apresentadas são quase todas grotescas, cheias de texturas, e misturam formas de deusas, monstros, corpos femininos nus, cobras e vegetais, em que criação e destruição fortemente sexualizadas e violentas se combinam. Geis chega a comparar algumas das obras de Maria Martins com *Vagina Dentada*, de Roberto Matta.

Embora em muitos momentos a obra de Maria Martins realizada após 1942 valha-se de clichês de exotismo, não é possível dizer que eles sejam utilizados como um procedimento de domesticação da diversidade, tal qual define Carlo Ginzburg¹². Pelo contrário, em muitas de suas obras ela mobiliza esses estereótipos para expressar em termos plásticos ou poéticos questões que dizem respeito a subjetividade e ao prazer feminino. No entanto, o esforço da artista em buscar expressar o prazer no feminino, tão bem analisado pelos estudiosos e biógrafos de Maria Martins a partir dos anos 2000, é pouco notado pela crítica americana e francesa da década de 1940. Em *Maria – Sculptures and Sculptured Jewels*, realizada também na Valentine Gallery, em 1944, a artista expõe novamente obras relacionadas a lendas da Amazônia e à cultura negra: *Cobra Grande* (1943), *Macumba* (1943-1944), *Uirapuru* (1944), *Le Couple* (1944), *Passárgada* e *Les Deux Sacres*, além de oito joias esculpidas. Essa mostra é seguida de uma curta crítica de Clement Greenberg:

The cire-perdue bronze groups of the Brazilian sculptress, Maria Martins (at the Valentine Gallery), are perhaps the last completely living manifestation of academic sculpture. The nature of metal almost denies itself in this monstrous and happy proliferation of plant and animal forms. The impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance. This sculpture express conceptions which Western European industry imposed on metal in the first excitement of the discovery that it could be poured into the most pliant and complicated shapes. Mme. Martins's subject matter – the exhibited fertility of the open-bellied female figures, the different varieties of life growing out of and into each other in the chaos of an un-Biblical creation – animates the form, but is not quite strongly enough felt to produce more than decorative effects. Design is symmetrical; the formal relations are transparent and predictable. This is the crux of the sculptress's problem. But none of this contradicts the fact that she has immense

¹¹ GEIS, Terri, op. cit, 2012, p. 146.

¹² “(...) abeirar-se de realidades não europeias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada. É uma forma implícita e paternalista de racismo, que se torna explícita e agressiva toda vez que estátuas gregas ou romanas são justapostas hierarquicamente a fisionomias não europeias: um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX.” Cf. GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 127.

*talent. Look carefully at the piece in metal leaf called Le Couple, and at the Macumba group; also the sculptured jewels, which are the best contemporary examples I have seen.*¹³

A caracterização da produção de Maria Martins pelo crítico como “última manifestação viva da escultura acadêmica” mostra que Greenberg opunha as obras de Maria Martins ao que ele concebia como “arte de vanguarda”, termo que começou a definir em 1939, em seu artigo “A Vanguarda e o Kitsch”. Ele entendia que o artista deveria afastar-se do tema e do conteúdo da obra, voltando-se para a “expressividade e pureza da prática”, contrapondo-se ao “kitsch”, que “...corresponde à produção industrial de obras que utilizam as descobertas estéticas vanguardistas segundo fins comerciais”.¹⁴ Assim, para Greenberg, a obra da brasileira não poderia ser considerada de vanguarda, pois não se voltava para a expressividade própria do meio. O crítico acrescenta que o impulso da obra é barroco, dado pela “abundância tropical e pelo cenário colonial latino”, contrapondo clichês de latinidade à modernidade.

Diferentemente de Greenberg, André Breton, em sua crítica sobre o trabalho de Maria Martins publicada pela primeira vez no catálogo da exposição *Maria Recentes Sculptures*, realizada em 1947 na galeria Julien Levy, defende que a crise em que se encontrava o mundo ocidental, assim como as artes, seria resolvida por meio da reconexão com a natureza. O crítico surrealista sugere que a alteridade vinda dos trópicos seria capaz de renovar a arte europeia, assim como os artistas de lá provenientes, tal como Maria:

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

¹³ GREENBERG, C. Review of a group exhibition at the Art of this Country Gallery, and of exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla. **The Nation**, 24/05/1944.

¹⁴ SOARES, Tarcila e Vasconcelos R. B. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. In: BÔAS V., Gláucia (org). **Um vermelho não é um vermelho** – estudos sociológicos sobre as artes visuais.

exuberância. Neste astro que sobe, se inscreve entre todos o nome de Maria.¹⁵

Desde a década de 1920, artistas surrealistas buscaram inspiração nas culturas e na arte autóctone. Para André Breton, os objetos pré-colombianos, ameríndios ou aborígenes possuíam uma dimensão “primitiva” que servia como fonte de revelação e libertação.¹⁶ Como demonstra Tânia Medonça,¹⁷ essa visão concebia as culturas não ocidentais como atemporais, valorizando apenas a sua “essência”, que possuía vigor e forte imaginação criativa, capaz de transcender o pensamento dual. Repleta de estereótipos de exotismo, a crítica de Breton assinala Maria Martins como uma escultora que “capta a fonte primitiva dos trópicos” e a transforma em força artística criadora por meio de um ritual caracterizado pelo crítico como de possessão:

(...) As angústias, as tentações, as febres, mas também o nascer do sol, as venturas, as puras delícias, eis o que nos seus bronzes *Iaci*, *Boiuna*, *Iemanjá*, Maria como ninguém soube captar a fonte primitiva, de onde ela emana, asas e flores, sem nada dever à escultura do passado ou do presente – demasiado segura do ritmo original que faz cada vez mais falta àquela escultura e pródiga do que lhe deu a Amazônia: o luxo imediato da vida.

Esses mesmos dons deveriam, pouco depois, levá-la a se debruçar sobre tais reações da alma coletiva que, na vizinhança das florestas da América tropical, persistem, para se exprimir, em ativar poderes propícios ao sacrifício e à dança. O mesmo ritmo, de fato – pude constatá-lo no Haiti –, leva certas horas os seres humanos a participarem da força dessas espessas florações. A *Possessão* pela alma da natureza é o termo extático desse ímpeto passional. Estamos aí nas raízes do *Sagrado*. Cabe a Maria se aventurar, com um passo que só ela podia ousar, nessa estrada, participando *Por Dentro* do cerimonial, fazer irradiar o sentido eterno e comumente velado, ainda bem que culmina no amor humano. E foi a soberba veia das obras reunidas em volta de *Macumba*, hino ao próprio deus do espasmo, onde a carne, abrindo-se como um botão de flor, se ramifica de todas as singularidades de estrutura do metal *Nativo*.¹⁸

Nesse trecho, Breton realiza três movimentos de acionamento de estereótipos de exotismo. Primeiramente, mescla várias ideias exotizantes sobre culturas indígenas e negras de modo a compor noções bastante genéricas de “fonte primitiva”, de “alma coletiva” e “possessão pela alma da natureza”. Em um segundo momento, transporta esses clichês de exotismo para o próprio modo de

¹⁵ BRETON, André. Apresentação da exposição de MARIA na Julien Lévy Gallery em Nova York, 1947 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, p. 13.

¹⁶ Cf. EDER, Rita e GEIS, Terri. L’ancestral et le vivant. In: ARCQ, Tere, FORT, Ilene S. e GEIS, Terri (orgs), op.cit, p.156-171.

¹⁷ MENDONÇA, Tânia Gomes. Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista. **Faces da História**, v. 2, n. 2, pp. 141-160, ago. 2017.

¹⁸ BRETON, A. op. cit, p. 14.

proceder da artista; ela agiria também por um ímpeto passional, como se o processo de criação da escultora fosse também um processo “cerimonial”, que, tal como os cultos que o crítico presenciou no Haiti, tivesse como resultado o “irradiar de um sentido eterno” de “amor humano”. Por fim, vale-se dos estereótipos para a análise da obra de Maria Martins. A própria obra *Macumba* é vista como um ritual, “hino ao deus do espasmo”, no qual o metal, matéria da obra, é transfigurado em flor e carne.

O entusiasmo de Breton com a escultora leva-o a convidá-la para participar da exposição Internacional Surrealista, organizada por ele em 1947, em Paris. No ano seguinte, Maria Martins apresenta sua primeira mostra individual na capital francesa *Sculptures Magiques* de Maria, na galeria René Drouin. O catálogo dessa mostra traz, além da reprodução do texto de Breton, o artigo “Magia, Maria, Mensagem”, de Michel Tapié. Como Breton, Tapié defende que a criação artística de interesse não se situa na esfera da “razão” e nos “países temperados”, mas na região dos trópicos e no âmbito da “magia”, compreendida por ele como “ação vital explosiva e eficiente, transbordante de um profundo conhecimento”. Para ele o processo criativo de Maria se relaciona ao movimento criador da natureza:

(...) Ar-Fogo e Terra-Água produzem as mais alucinantes flora e fauna, entre o sol dos trópicos e a podridão negra dos pântanos da floresta virgem; não é verdade, Maria do Capricórnio, que o Delírio e a Desmedida que nós acreditamos perceber são para você apenas elementos de Vida e de Amor. Suas estátuas traduzem perfeitamente essas aparentes contradições que fazem com que a Magia (como a Vida) pareça agir através do Terror Paradoxal: as invectivas poéticas de Lautréamont são Atos de Fé, as de Henri Michaux são Exorcismos, os espectros saídos de suas terríveis lendas são Amor, os ventos carregados de eflúvios tornam-se Forma, a aparente beleza formal não é nada mais que um vento de bronze patinado, e você escolheu a escultura, arte reputada tão sábia, tão sóbria, tão presa às leis da nossa gaiola em três dimensões para nos arrastar à mais louca, mais generosa, mais apaixonadamente liberadora das macumbas.¹⁹

Mais uma vez a ideia da “macumba” é evocada, não apenas como modo de se conectar com a natureza e com o sagrado, como propunha Breton, mas também como forma de atingir a liberdade. A associação entre criação artística e o modo de proceder da natureza aparece ainda com mais força na crítica de Benjamin Péret sobre a artista:

Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas sobretudo porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza. (...)

¹⁹ TAPIÉ, Michel. Magia, Maria, Mensagem. Apresentação da exposição *Sculptures Magiques* de Maria, Galerie René Drouin, Paris, 1948 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, op. cit., p.17.

[Maria] tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro legendário onde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores!

(...)

É assim que Maria faz corpo com o Brasil que não seria totalmente, para nós, o que ele é sem a sua intervenção, pois ela nos o revela. De nenhum outro lugar do globo podia ela provir, porque nenhuma outra paragem, ao que parece, sugere no mesmo grau este inacabado que queria imobilizar-se.

O processo criador da artista é aqui associado à fecundação incestuosa e violadora, bem como ao Brasil e à região da Amazônia, vistos como lócus do mistério, da irracionalidade e do incontrolável. Essas ideias de Péret se baseiam na concepção surrealista de que a natureza e seu poder de fecundação são metáforas do feminino, capazes de reconciliar dualidades.²⁰

Nas críticas de Breton, Tapié e Péret, Maria é interpretada por meio de estereótipos surrealistas de gênero: ela é a sacerdotisa de um ritual, a feiticeira ou ainda a mulher-natureza. A artista é eclipsada, enredada em uma linguagem masculina que a transforma em uma força criadora abstrata, em um objeto da imaginação literária de seus críticos. Diferentemente de Greenberg, Breton, Tapié e Péret, Amadée Ozenfant nota que, além de “esculpir a alma dos trópicos”, a artista procurava revelar em suas obras questões ligadas à subjetividade feminina:

Sua atual exposição me parece menos tropical. Ela canta menos o drama natural exterior que o drama interior do homem e talvez essencialmente da Mulher. É talvez essencialmente a liberdade que ela canta: a inacessível e total liberdade... Maria, um dos espíritos mais livres e apaixonados pela liberdade que eu conheço, compreende como ninguém que a liberdade só existe na condição de conhecer seus limites, ela sabe que a liberdade é infinitamente condicional e sempre ameaçada pelas forças que nos dominam e também ameaçada pela nossa sede de liberdade total que leva à anarquia, que leva à desordem, que mina e arruína a liberdade. Nesta obra intitulada: “O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais” (um título só), uma figura dourada progride serena: vejo nela a liberdade ideal, a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações, a liberdade no papel, a liberdade toda nua que vai em frente, a liberdade do ser nu na água sem fim e sem fundo ou no céu sem limites, a liberdade abstrata, a liberdade 100%, a liberdade teórica... mas por trás da calma figura, rastejam bolas sombrias e ameaçantes, formas larvadas das pesadas serpentes: obrigações e fatalidades que ameaçam a bela liberdade toda nua tão bem polida e tão bem dourada.

²⁰Cf. CHADWICK, Whitney. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames and Hudson, 1985.

Seria proibido a uma obra de arte fazer sentir e pensar profundamente?²¹

A crítica de Ozenfant aponta que algumas obras de Maria Martins tratam não apenas de seus dilemas pessoais mas também das questões das mulheres em um sentido mais amplo. Ilene Fort e Tere Arcq pontuam que os homens tendem a explorar a ideia do inconsciente pela via do sonho e do transe, enquanto as mulheres o fazem pelas próprias experiências pessoais. De acordo com as autoras, “... *pour elles (as mulheres) le surréalisme devient un moyen d'accéder à la conscience de soi, d'explorer des pensées et des sentiments profonds, de gérer des expériences et de se construire une véritable identité*”²². Segundo Rita Eder e Terri Geis²³, na década de 1940 as artistas surrealistas passam a pesquisar outras culturas com o intuito de aprofundar suas experiências pessoais, escapar da visão de mundo restritiva e patriarcal que haviam herdado e buscar uma identidade própria.

Victoria Combalía²⁴ defende que, apesar de as mulheres surrealistas se encontrarem em uma posição de maior dificuldade no que diz respeito à liberdade de exprimir o desejo, elas conseguiram expressar o erotismo muitas vezes avançando em relação à produção masculina, marcada por estereótipos românticos, tais como a mulher criança, a feiticeira ou a mulher bela e sensual.

Como demonstra Whitney Chadwick²⁵, a natureza era muitas vezes vista como um espaço no qual as mulheres surrealistas podiam exprimir sua sexualidade. O poema “Explicação II e III”, de Maria Martins, exposto em chapas de cobre gravadas, em Nova York, em 1946, transfigura a floresta tropical na mulher sexualmente ativa, revelando o erotismo pulsante que seus críticos acabaram por ignorar.

II

“Eu sou o meio dia pleno da noite tropical./ Tudo é calma e esplendor,
nenhuma folha se move/ nenhuma falha rompe a eternidade do dia,/ um
mesmo torpor, angustiante e mudo, /das cores do pássaro ao odor da flor/
tece o mesmo sonho./ E o jaguar todo lânguido de doçura,/cede à
embriaguez do sono./ Só o transe efêmero de uma cigarra/ corta a morna
espessura do silêncio macio.

III

De repente o espaço é de chumbo.

Palpitante e bravo desperta a floresta/ num arrepio de espera e uma
onda de felicidade/ e de repente sobe um sopro de loucura,/ e eis o vento
correndo em altiva frenesia,/ o vento que canta e uiva,/ a grande canção

²¹ OZENFANT, Amédée. Artigo traduzido, publicado no catálogo da exposição Maria, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1950). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, op. cit., p. 27.

²² In: FORT, Ilene e TERE, Arcq, op.cit.,p. 27.

²³ Cf. EDER, Rita e GEIS, Terri, op. cit, p.156.

²⁴ COMBALÍA, Victoria. Éros féminin surréel. **Art Press**, Special Issue, maio, 2004, p.22.

²⁵ Cf. CHADWICK, Whitney, op. cit.

de força e de desejo,/ o vento que ruga e ralha, transbordante e desesperado grita/ seu monstruoso amor num tumulto ofegante.
E durante longas horas as folhas/ e as árvores se entregam/se afastam e se entregam, se afastam e se entregam,/ até o bom cansaço da união vivida.../ Então, tudo volta à tranquilidade primeira/ reengendrada dolorosamente/ na conquista da plenitude/ e a vida, inocente saciada,/ a terra fresca descansa,/ a terra novamente Virgem e misteriosa e fechada/ como aquela que a Vida não ousaria atormentar.²⁶

Referências bibliográficas

- ARCQ, Tere, FORT, Ilene S. e GEIS, Terri (orgs). *Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis Los Angeles* : County Museum of Art; Munich : DelMonico Books : Prestel, 2012.
- CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (Orgs.) *La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson, 1985.
- COMBALÍA, Victoria. *Éros féminin surréel*. Art Press, Special Issue, maio, 2004.
- FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.
- GEIS, Terri. “My goddesses and my monsters” *Maria Martins and Surrealism in the 1940s*. In: ADES, Dawn, EDER, Rita e SPERANZA, Graciela (eds.). *Surrealism in Latin America Vivísimo Muerto*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *Além do exotismo: Picasso e Warburg. Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002
- KUMAGAI, R.M. *Maria Martins: uma trajetória artística, 2006*. 150 f. Dissertação de mestrado - ECA - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2008.
- MENDONÇA, Tânia Gomes. *Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista*. *Faces da História*, v. 2, n. 2, pp. 141-160, ago. 2017. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/245>.
- RAMOS, Graça. *Maria Martins: escultora dos trópicos*. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.
- SOARES, Tarsila e Vasconcelos R. B. *Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940*. In: BÔAS V., Gláucia (org). *Um vermelho não é um vermelho. Estudos sociológicos sobre as artes visuais*.
- YUN, K. *O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a*

²⁶ MARTINS, Maria. *Explicação II e III*, Nova York, 1946. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO, op. cit., pp.18-19.

2010. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (69), 362-388, 2018.
Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p362-388>