



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Emmanuele Russel Salvador

Maria Martins, a artista

Rio de Janeiro
2024

Emmanuele Russel Salvador

Maria Martins, a artista



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fernanda Pequeno da Silva.

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M386 Salvador, Emmanuele Russel.
Maria Martins, a artista / Emmanuele Russel Salvador. – 2024.
92 f.: il.

Orientadora: Fernanda Pequeno da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Martins, Maria, 1900-1973 - Teses. 2. Arte brasileira - História - Teses. 3. Escultura brasileira – Teses. I. Pequeno, Fernanda, 1983-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071.1(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Emmanuele Russel Salvador

Maria Martins, a artista

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global

Aprovada em 24 de abril de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Fernanda Pequeno da Silva (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Fernanda Cardoso Lopes
Escola de Artes Visuais - Parque Lage

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao suporte incondicional da minha família durante toda minha trajetória acadêmica, principalmente a minha irmã Bruna que também estava trabalhando em seu mestrado ao mesmo tempo que eu, e que por isso, entendia o que estava passando e ofereceu ótimos conselhos.

Agradeço também à minha orientadora, a professora Fernanda Pequeno, cujo apoio foi fundamental para a conclusão deste trabalho. Tenho imensa admiração e orgulho de dizer que fui sua orientanda e serei eternamente grata por todos os conselhos e pela oportunidade de tê-la durante os meus processos acadêmicos.

Não posso deixar de mencionar também o apoio oferecido pela Claudia Saldanha e Juliana Oliveira, minhas parceiras de trabalho no Paço Imperial e a todos os amigos, amigas e amigues que ofereceram suas palavras de encorajamento nos últimos anos.

Por último, agradeço à Gabriela Lúcio, minha colega da Revista Desvio, que me auxiliou não só oferecendo incentivo, mas também na revisão deste trabalho.

RESUMO

SALVADOR, Emmanuele Russel. *Maria Martins, a artista*. 2024. 92 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação discorre sobre a atuação da artista Maria Martins (1894 – 1973) em um contexto nacional e internacional durante as décadas de 40 a 60. Maria, reconhecida por suas esculturas, foi também uma importante agente social e política para o cenário das artes visuais brasileira, tendo atuado como ponte entre os artistas e intelectuais internacionais e o Brasil. Foram levantados dados sobre exposições internacionais e nacionais, textos críticos e análises de obras produzidas por Maria Martins para uma melhor compreensão do impacto do papel da artista na História da Arte brasileira. Neste texto também foram mencionados feitos significativos da artista enquanto figura de influência política artística, como a sua participação em eventos como a I Bienal de São Paulo e a construção do Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro. Em um contexto contemporâneo, foram realizadas análises de processos curatoriais e publicações com o efeito de resgatar a memória da produção artística de Maria Martins, a fim de reforçar a importância do reconhecimento de seus feitos nas três décadas de sua influência como artista brasileira que representou o seu país.

Palavras-chave: Maria Martins; escultura; história da arte brasileira.

ABSTRACT

SALVADOR, Emmanuele Russel. *Maria Martins, the artist*. 2024. 92 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation discusses the work of the artist Maria Martins (1894 – 1973) in a national and international context during the 40s to the 60s. Maria, recognized for her sculptures, was also an important social and political agent for the visual arts scene Brazilian, having acted as a bridge between international artists and intellectuals and Brazil. Data on international and national exhibitions, critical texts and analyzes of works produced by Maria Martins were collected to better understand the impact of the artist's role in the History of Brazilian Art. In this text, significant achievements by the artist as a figure of artistic political influence were also mentioned, such as her participation in events such as the 1st São Paulo Biennial and the construction of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. In a contemporary context, analyzes of curatorial processes and publications were carried out with the effect of rescuing the memory of Maria Martins' artistic production, in order to reinforce the importance of recognizing her achievements in the three decades of her influence as a Brazilian artist who represented your country.

Keywords: Maria Martins; sculpture; Brazillian art history.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Maria Martins fotografada em seu ateliê, década de 1940.	12
Imagem 2 - Desenho em técnica não identificada / suporte não identificado. Cândido Portinari, 1941.....	14
Imagem 3 - Publicação "Amazonia by Maria".....	16
Imagem 4 - Maria Martins sua obra Ma chanson, de 1944, em foto da Coleção da Embaixada Brasileira em Washington DC, de 1949.	19
Imagem 5 - Maria Martins, Ma Chanson, broche em ouro e femas (10 x 9,3 cm), 1944, Coleção Geneviève Boghici, Rio de Janeiro.	19
Imagem 6 - Publicação Maria, 1946. Capa ilustrada e folha de rosto.	20
Imagem 7 - Publicação Amazonia by Maria. Reprodução fotográfica da obra Aioká e texto	22
Imagem 8 - Maria Martins, Yemenjá, 1943. Bronze, 69x72x56,5 cm. Acervo Detroit Institute of Arts Museum, Michigan, Estados Unidos.....	24
Imagem 9 - Catálogo Les Statues Magiques de Maria, 1948.	26
Imagem 10 - Maria Martins, A tue-tête, 1950. Bronze, 78 x 31 x 33 cm. Coleção Roberto.....	27
Imagem 11 - Maria Martins, Très avide, 1949. Bronze, 24 x 29 x 22 cm. Coleção particular, São Paulo.....	28
Imagem 12 - Maria Martins, Explication I (Explicação I), 1946, Gravura em metal 9/60, 33,5 x 28 cm. Coleção Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho, doação Heloisa e Carlos Luiz Martins Pereira e Souza, Rio de Janeiro.....	29
Imagem 13 - Maria Martins, Place à L'implacable, 1946, gravura em metal 9/60, 12,5 x 17,5 cm. Coleção Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho, doação Heloisa e Carlos Luiz Martins Pereira e Souza, Rio de Janeiro.	30
Imagem 14 - Reprodução da obra perdida "Je crus avoir longuement révé que j'étais libre"(Acreditei por muito tempo sonhar que era livre, tradução da autora), de 1946 reproduzida no catálogo da André Emmerich Gallery, em 1998. O paradeiro da escultura é desconhecido.....	33
Imagem 15 - Maria Martins, O impossível, 1945. Bronze. 79,5 x 80 x 43,5cm. Acervo Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, doação da artista.	38
Imagem 16 - Maria Martins, O impossível, década de 1940. Bronze. 178,5 x 167,5 x 90 cm. Acervo Banco Itaú, São Paulo.....	39

Imagem 17 - Maria Martins, À Procura da Luz, bronze, 27,0 x 70 x 70 cm.....	42
Imagem 18 - Maria Martins, Christ. Jacaranda wood. Dimensions (240 x 48.2 x 49.5 cm).....	42
Imagem 19 - Maria Martins, Amazônia, 1942. 53x51x40cm. Coleção particular, São Paulo. Exposição “Desejo Imaginante”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.	44
Imagem 20 - Maria Martins, Mulher com braços levantados, terracota, 1940. 66x25,5cm. , Fundo Ingebord Ten Haeff e John L. Githens.	44
Imagem 21 - Jacques Lipchitz, O rapto de Europa, 1938. Bronze. Doação de Carlos Martins ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	46
Imagem 22 - Maria Martins, Prometheus II, 1948, bronze, 105x75x96 cm.	47
Imagem 23 - Maria Martins em foto de John Rawlings.....	48
Imagem 24 - Marcel Duchamp em 1965 diante de sua obra "Grande vidro". Fotografia de Mark Kauffman.....	49
Imagem 25 - Maria fotografada com seu broche Ailes.	50
Imagem 26 - Maria Martins, Calendário da eternidade, 1953. Bronze. 42 x 44,5 x 13cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	51
Imagem 27 - Maria Martins, Canto da noite. Bronze. 165 x 200 x 108 cm. Coleção do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.....	52
Imagem 28 - Maria Martins, O Rito dos Ritmos, instalado no Palácio da Alvorada. Bronze (511 x 289 x 143 cm)	53
Imagem 29 - Maria Martins, O Implacável, 1944. Bronze. 132 x 234 x 34cm. Coleção Instituto Casa Roberto Marinho.....	55
Imagem 30 - Maria Martins, Anunciação, 192. Bronze, 189 x 200 x 100cm. Coleção André Lara Resende.	56
Imagem 31 - Maria Martins, Sem título, c.1940. Bronze e mármore. 54,5 x 38 x 30 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio.....	56
Imagem 32 - Lygia Pape, Tecelar, 1953, xilogravura em papel japonês, 44,5 x 33 cm	71
Imagem 33 - Ivan Serpa Formas nº 16, 1952, óleo sobre tela (fundo em madeira), 73,4 X 60,1 cm.....	71
Imagem 34 - Vista geral da 3ª Bienal com destaque para as obras de Maria Martins, A soma de nossos dias, O Implacável, Ishwara, O Canto do Mar e Insônia Infinita da Terra.	75

Imagem 35 - A Soma de nossos dias, 1954-1955. Sermolite e metal. 341x181x83cm. Doação do Museu de arte Moderna de São Paulo para Museu de Arte contemporânea de São Paulo (MAC-USP). São Paulo.....	76
Imagem 36 - Brouillard noir, 1949. Bronze. 88,5 x 79 x 37 cm. Coleção Jean e Geneviève Boghici, Rio de Janeiro.	76
Imagem 37 - Insônia infinita da terra, 1949. Sermolite. 92,5x74x52cm. Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.....	77
Imagem 38 - Maria Martins, Boiuna, 1943. Bronze. 72,39 x 68,58 x 46,99 cm. Coleção Art Museum of the Americas.	79
Imagem 39 - Cobra grande, 1943. Bronze. 42 x 52 x 30 cm. Coleção Amir Achcar Bocayuva.	79
Imagem 40 - Maria Martins Orpheus, 1953. Bronze. 101x70x70. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.	80
Imagem 41 - Niomar Muniz Sodré, fotografada ao lado da escultura identificada como Ishwara durante a abertura da exposição Maria Martins, 1956, no MAM-Rio.....	80
Imagem 42 - Victor Brecheret, Índio e a suassuapara, 1951. Bronze. 79,5 x 99 x 45 cm. Acervo MAC-USP.....	84
Imagem 43 - Montagem da Sala Especial Maria Martins.	84
Imagem 44 - Maria Martins, Calendário da Eternidade, 1953. Bronze. 42,2x44,6x129 cm. Acervo MAC-USP (doação Museu de Arte Moderna de São Paulo), São Paulo.	86

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	AS OBRAS-MENSAGENS	13
2	A NARRATIVA DE MARIA	22
3	AS MENSAGENS DE MARIA	26
4	UMA TÍMIDA INSTITUCIONALIZAÇÃO NACIONAL	36
5	UMA CRONOLOGIA FALHA	44
6	AS INSTITUIÇÕES NO PRESENTE E NO PASSADO	54
7	AS MÚLTIPLAS AGÊNCIAS DE MARIA	57
8	RECONHECIMENTO TARDIO	61
9	UMA VERSÃO DA ANTROPOFAGIA	63
10	AS CRÍTICAS	67
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

A metodologia de pesquisa utilizada para esta dissertação se apresenta de maneira fragmentária – introduzindo temas de interesse da autora relacionados aos processos de institucionalização e produção artística de Maria Martins.

Usando como mote no título (Maria, a artista) a adjetivação similar a feita pelo crítico Mário Pedrosa (Pernambuco, 1900 – Rio de Janeiro, 1981) no texto “Maria, a escultora” reafirma a necessidade de pautar tópicos como a recepção das obras de Maria Martins no cenário artístico nacional, além de levantar algumas de suas primeiras incursões no cenário institucional, tanto internacional, quanto posteriormente, no Brasil.

Para tal multiplicidade de assuntos, a pesquisa aqui apresentada se divide em um número maior de capítulos, de maneira a apresentar eixos temáticos que se relacionem com as questões mais relevantes em termos propositivos para se pensar uma análise da recepção das obras da artista.

Os pontos de interesse são propostos então, desta forma não linear e fragmentada a fim de instigar através dos resultados de levantamentos, leituras, visitas a exposições e análises de conjuntura – uma reflexão do porquê o caso de Maria Martins enquanto artista é de vital importância para o entendimento de um recorte histórico e social que refletiu na receptividade de sua obra.

Nascida em Campanha, Minas Gerais, em 1894, Maria Martins iniciou sua carreira como escultora no fim dos anos 30. Casada com o embaixador Carlos Martins (1884 - 1965), realizou a maior parte de sua obra fora do Brasil, mais especificamente nos Estados Unidos, onde concentrou sua criação. Explorou em suas primeiras incursões poéticas elementos tipicamente nacionais, como as lendas amazônicas.

Por conta dessa produção inaugural e de sua influência social no cenário norte-americano, foi bem acolhida pelos intelectuais surrealistas vindos da Europa. Isto fez com que de certa maneira Maria se tornasse uma referência latino-americana no contexto no qual estava inserida, já na década de 40.

Sua iniciação no meio escultórico se deu em uma variedade de suportes, como madeiras nobres, terracota e posteriormente o bronze – pelo qual se tornou mais reconhecida. Suas obras foram incorporadas a importantes acervos internacionais,

como sinal de reconhecimento – tanto político quanto social – da produção da brasileira.

Ao retornar ao seu país de origem, na década de 1950, onde ficou até a sua morte em 1973, houve muita atuação política e social por parte da artista, que se fez presente em grandiosos projetos como do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e a I Bienal de São Paulo. Suas boas referências no cenário artístico internacional fizeram com que seu papel de propulsora das artes no país ganhasse importância.

De sua obra, pouco foi exposta em vida em sua terra natal em vida. Se voltou para a escrita, tendo publicado três livros nos anos 1960: “Ásia Maior: Brama, Gandhi e Neru”, “Deuses malditos I: Nietzsche” e “Ásia Maior: Planeta China”. Essas publicações são exemplos da multiplicidade da artista, tanto em atuação quanto em interesses.

Assinando suas obras apenas como Maria, a supressão de seu sobrenome a diferencia de Mme. Martins, a embaixatriz. Fez bom uso de seus privilégios sociais e políticos e montou para si um ateliê, no qual se dividia entre suas esculturas e suas funções diplomáticas – que a ajudaram a estabelecer para si uma reputação enquanto artista entre seus pares.

“Um dia me deu vontade de talhar um objeto que eu amei. E depois desse dia eu me entreguei de corpo e alma à escultura.” – foi o que a artista disse em entrevista à sua colega Clarice Lispector sobre sua vontade em enveredar pelo caminho artístico. Há algo de místico em sua afirmação, quase como se ser artista estivesse em seu destino sem escapatória.

É sabido que houve vários professores que a auxiliaram a chegar aonde queria, de ser uma artista representante de sua terra. E, em certa maneira, ela foi bem-sucedida nesta empreitada. Nos últimos anos, várias exposições deram conta de reapresentá-la em um contexto contemporâneo e o interesse por sua obra foi retomado por diversos pesquisadores e curadores, provando que seu corpo de trabalho a inscreveu com louvor na história da arte brasileira.

Maria é um exemplo de artista que já nasceu institucionalizada – não foi necessário de alguma maneira buscar uma inserção direta nos meios artísticos – sua posição social já era o suficiente para que sua chancela de artista não fosse questionada. No entanto, nem mesmo este caminho, com poucos obstáculos em um

sentido institucional, foi o suficiente para que sua obra se destacasse acima de sua biografia e privilégios.

Imagem 1 - Maria Martins fotografada em seu ateliê, década de 1940.



Fonte: Fotógrafo desconhecido.

1 AS OBRAS-MENSAGENS

A inclusão de Maria no círculo institucional ocorreu em concomitância com o início de sua prática artística. Desde o princípio, é possível observar a intencionalidade com a qual a artista interferiu sobre a maneira que sua obra era exposta, através das publicações que foram lançadas por ela por ocasião de uma mostra em específico, por meio de um texto provocando o público a interagir com suas obras, ou até mesmo com a inclusão de trabalhos que também são textos poéticos.

Neste capítulo foram selecionados momentos expositivos de Maria Martins, em vida e em um cenário contemporâneo afim de apontar para alguns recursos que as curadorias propuseram para cada mostra – e o quanto a própria influência de Martins, em vida, estabeleceu uma maneira de ver a sua obra que permitisse uma relação aproximada com sua maneira de fazer arte.

A fase mais prolífica da artista se deu do início dos anos 40 até meados dos anos 50. Segundo a biografia da autora Ana Arruda Callado, as aulas de escultura que levaram ao início da produção de Maria se deram ao fim dos anos 30, mais precisamente em 1939, quando o seu marido, o diplomata Carlos Martins se estabelece em Washington e quando a artista monta para si um ateliê no prédio da Embaixada. Cinco anos antes, em 1934, em Bruxelas, Maria havia estudado com Oscar Jaspers¹.

Entre o estabelecimento de seu ateliê e a abertura de sua primeira individual se passam três anos, e em 1941, na Corcoran Gallery, Maria inaugura sua primeira individual intitulada *Maria*. O catálogo da exposição contava com uma ilustração de Cândido Portinari² (1903, São Paulo – 1962, Rio de Janeiro) na capa, um retrato de Maria, apontando para uma agência em busca de inserção/ legitimação da artista nessa escolha, uma vez que Portinari já era então um artista respeitado.

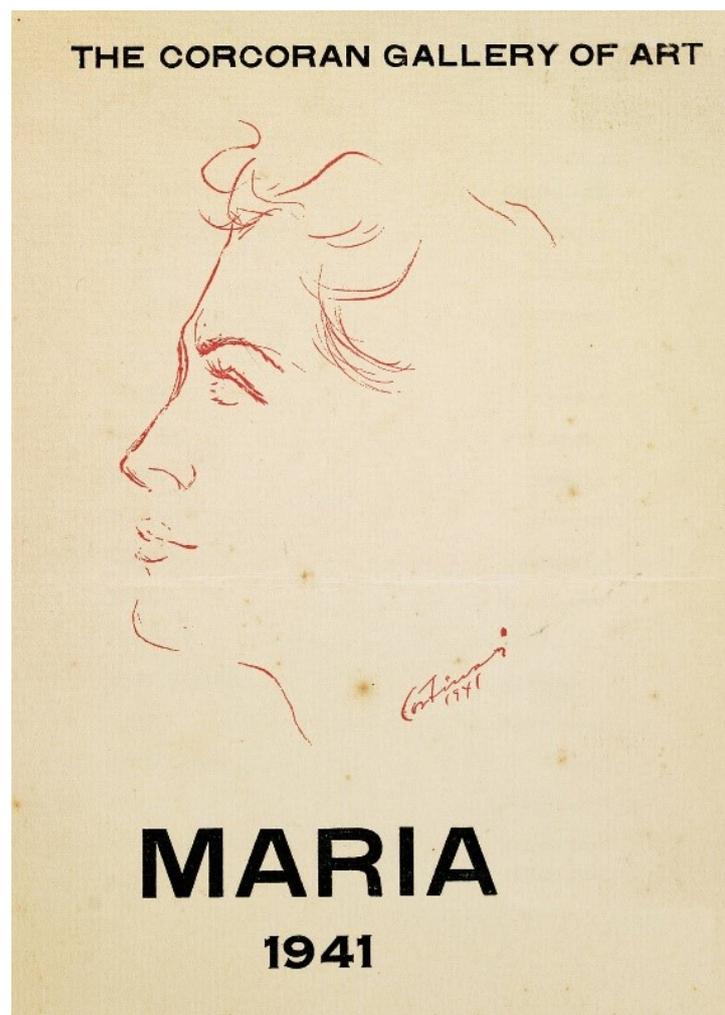
Não havia textos na publicação, apenas uma lista de obras, que segundo a publicação de Charles Cosac, contava com dezoito obras – no entanto, ao listá-las em

¹ Oscar Jaspers (Bélgica, 1887-1970) foi um escultor ligado ao movimento expressionista. Trabalhava principalmente com terracota e bronze em suas obras.

² Portinari vinha, desde a década de 30, conquistando espaço no cenário artístico estadunidense – como parte dos esforços da política de boa vizinhança dos Estados Unidos com os países latino-americanos. Para mais informações sobre Portinari, consultar o artigo “Nacionalismo de exportação: Portinari, identidade brasileira e os Estados Unidos (1935-1942) da pesquisadora Danielle Misura Nastari. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/197390/190217>

referência ao Boletim da União Panamericana apenas quinze obras são citadas: *Nora*, *Nostalgia*, *Yara* e uma versão de *Salomé*, em bronze; *Christo*, *St. Francis*, *Samba*, *The last samba*, *Refugiée* e *Carmem Miranda*, em madeira; *Awakening*, *Cabeça de japonesa* e uma versão de *Salomé* em terracota; uma terceira *Salomé* em gesso. A versão em bronze de *Salomé* apresenta a figura de pé, segurando a cabeça de João Batista. As duas versões em terracota e bronze apresentam a figura sentada, com diferença de escala entre elas, sendo a peça em gesso em escala humana.

Imagem 2 - Desenho em técnica não identificada / suporte não identificado. Cândido Portinari, 1941.



Fonte: Disponível em:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4925/detalhes>. Acesso: 6 mar. 2021.

Esta primeira mostra é uma espécie de apresentação da produção de Maria até aquele momento, que havia participado no ano anterior, de sua primeira exposição, a coletiva *International Philadelphia*, na Filadélfia. A produção da artista havia ganhado

fôlego no fim dos anos 30 e início dos anos 40 devido à estabilidade encontrada com a definição da residência da família nos Estados Unidos.

Até este momento, as atribuições do embaixador Carlos Martins envolveram uma série de mudanças ao redor do mundo, e entre os anos de 1926 e 1940 a família teve residência na França, Equador, Dinamarca, Tóquio e Bélgica – e por fim, nos Estados Unidos. O período também coincide com o nascimento das filhas de Maria e Carlos (Teresa, nascida em 1926, e que morre durante o parto, Nora, nascida em 1928 e Anna Maria, em 1930).³

Suas exposições individuais seguintes acontecem nos anos de 1942, 1943, 1944 e 1946 na Valentine Gallery⁴. Sua primeira exposição em 1942 se deu cinco meses após a mostra da Corcoran Gallery. De título *Sculptures by Maria*, contava com vinte esculturas: *Nostalgia*, em bronze, que foi adquirida pela Corcoran Gallery; *Samba flows in her veins* em jacarandá; *Baía* em madeira; *Yara*, bronze; *Europe-spring* (obra não identificada), peroba; *Malandrinha* e *The last samba* em mogno; *Nora*, *Study*, *Salomé* e *St. Francis* sendo essa uma aquisição do Metropolitan Museu of Art; *Akiko* e *Eve*, em terracota; *Black Madonna* em imbuia; *Moamba*, mogno; *Evening in Salgueiro*, posteriormente de título *Babaçu*, em gesso e depois fundida em bronze; uma versão de *Salomé* em bronze; *Christo*, que havia sido adquirida na Corcoran Gallery por Rockefeller e doada ao Museum of Modern Art (MoMA) e *Awakening*, em terracota, adquirida nesta mostra pelo Brooklin Museum.

Neste conjunto de obras, chama a atenção a quantidade de peças em madeiras de diferentes tipos, que de acordo com a biografia de Ana Arruda Callado, era oriunda de sobras de uma mostra na embaixada de madeiras nobres. De todo modo, fica evidente a versatilidade da artista no manejo de diferentes suportes para a escultura.

A mostra seguinte, *Maria: New Sculptures*, em 1943, marca a exploração do bronze e da técnica da cera perdida, aperfeiçoada através dos estudos com Jacques Lipchitz⁵ – o que impacta consideravelmente em sua plástica com figuras mais

³ De seu casamento anterior com Otávio Tarquínio de Sousa (Rio de Janeiro, 1899-1959), Maria teve duas filhas: Lucia, nascida em 1916 e Maise, em 1922 e falecida em 1925, aos três anos.

⁴ A parceria entre Maria e a Valentine Gallery se deu por intermédio da apresentação de Joseph Brummer (1883-1947), colecionador e negociador de arte, que a apresentou para F. Valentine Dudensing (1892-1967), fundador da galeria, que entre o fim da década de 1920 e 1940 se tornou o centro para arte moderna em Nova Iorque.

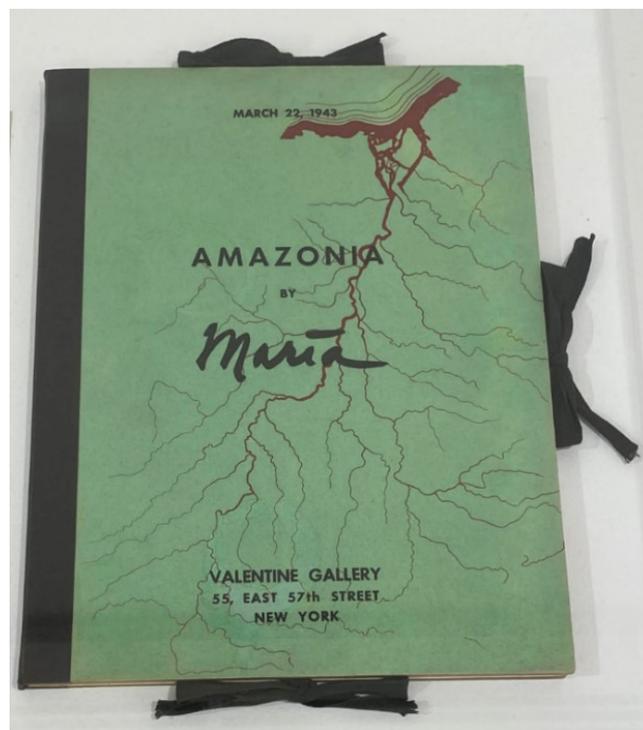
⁵ Jacques Lipchitz (Lituânia, 1891 – Itália, 1973) foi um escultor ligado ao movimento cubista. Judeu, fuge da Europa durante o crescimento da perseguição nazista, se estabelecendo nos Estados Unidos

disformes e elementos cenográficos que compõe suas obras. Em conjunto, o artista Mondrian também inaugura *Mondrian: New paintings*.

Essa feliz coincidência, de expor junto com um recém-chegado aos Estados Unidos Mondrian é um dos fatos sobre a trajetória artística de Maria que a insere em um contexto artístico internacional de maneira incontestável, assim como seu reconhecimento pelos intelectuais e artistas surrealistas europeus atuantes nos Estados Unidos no pós-guerra. Além disso, a exposição conjunta dos artistas culminou na aquisição por Maria da obra *Broadway Boogie-Woogie*, de 1943 e doada pela artista para o acervo do Museum of Modern Art (MoMa).

Foram apresentadas oito obras em bronze: *Yara, lacy, Boto* (doada anonimamente a Albright Knox Art Gallery, em Buffalo, Texas), *Boiuna* (adquirida por Nelson Rockefeller e doada ao Art Museum of the Americas, em Washington), *Aioká, Cobra grande, Yemenjá* (adquirida pelo Detroit Institute of Art) e *Amazonia*.

Imagem 3 - Publicação "Amazonia by Maria".



Fonte: A autora, 2022.

Nesta ocasião é lançado conjuntamente uma edição do catálogo-publicação *Amazonia by Maria*, contendo além das reproduções das esculturas amazônicas uma

– assim como uma parcela significativa de artistas europeus judeus e não judeus durante o fim da década de 1940.

espécie de texto mítico, de narrativa da própria artista, com referências às lendas dos povos originários amazônicos.

O próximo ano apresenta *Maria: Sculptures & Sculpted Jewels*, onde pela primeira vez são apresentadas as joias escultóricas realizadas pela artista. Desta vez são exibidas seis esculturas: *Cobra grande* (apresentada no ano anterior), *Ma chanson*, *Pásargada* (obra não identificada), *Les deux sacres* (adquirida pelo The Baltimore Museum of Art), *Uirapuru* e *Le couple*, todas em bronze. As joias, em ouro e gemas são: *Poème*, *La voix de Yara* (numeradas de I a IV), *Yemenjá*, *Legénde* e *Une autre étoile*. A técnica da cera perdida provavelmente é um incentivo para a experimentação com a ourivesaria – sua origem remonta aos processos primitivos de fundição.⁶ O emprego desta maneira de esculpir, utilizando o método da cera perdida se tornou a marca da artista para realização dos seus trabalhos em bronze.

A última mostra da sequência na Valentine Gallery, em 1946 repete o nome da primeira (*Maria: New Sculptures*) e conta com onze obras em bronze e sete joias esculpidas. A Valentine Gallery, fundada pelo marchand Frank Valentine Dudensing⁷ (1892-1967) funcionou de 1926 a 1947 em Nova Iorque como espaço centralizador de exibição de artistas contemporâneos. Foi na galeria que foram realizadas as primeiras mostras individuais de Giorgio de Chirico (1888 – 1978) e Joan Miró (1893 – 1983) nos Estados Unidos.

Esta última exposição apresenta uma diferença significativa em relação ao que a artista havia exibido anteriormente; os títulos são majoritariamente em francês e ganham um ar mais poético. É também o período em que é dito que seu relacionamento com Marcel Duchamp (1887-1968) se torna mais intenso. Duchamp e Maria foram amantes durante um certo período, e este fato veio a se tornar um ponto de interesse de alguns pesquisadores que a colocaram como uma espécie de musa do artista. A autora do livro, “Escultora dos trópicos”, Graça Ramos, no entanto,

⁶ Evidências arqueológicas de cerca de seis mil anos foram encontradas no Paquistão do uso do processo de cera perdida. Em entrevista para Clarice Lispector, em 1968, Maria diz sobre o processo: “É um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Aí você vai ao infinito, porque não tem limites”. **Diálogos possíveis com Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Manchete, 21 dez. 1968.

⁷ Além do reconhecimento de sua importância para o cenário novaiorquino ao exibir grandes nomes do cenário artístico europeu contemporâneo, F. Valentine contou com o auxílio de Pierre Matisse (1900 – 1989) como consultor para quais obras deveriam ser negociadas. Pierre foi um importante negociante de arte e era filho do artista Henri Matisse (1869-1954). Para mais informações: <https://www.metmuseum.org/pt/research-centers/leonard-a-lauder-research-center/research-resources/modern-art-index-project/valentine>

defende a relação dos dois artistas como uma troca colaborativa, em que ambos se influenciaram mutuamente.

Os temas tipicamente tropicais e exóticos dão lugar a obras que fazem referência a processos mais íntimos de expressão e pensamento. As obras são: *N'oublies pas que je viens des tropiques*; *Place à L'implacable I e II* – ainda em gesso, e posteriormente fundidas em bronze, *Glèbe-ailles*, *Saudade*, *Comme une liane*, *Je crus avoir longuement rêvé que j'tais libre*, *Sans écho*, *Apuseiro* e *L'impossible* – ainda em gesso, fundida em bronze posteriormente. É uma das três versões conhecidas da obra, e que pelas dimensões se trata possivelmente da versão que se encontra atualmente no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Também são apresentadas sete joias, em ouro e gemas: *Àiles*, *Papillon*, *Escape*, *Lègende*, *L'implacable*, *Une autre étoile* e *Ma chanson*.

Os registros das joias produzidos por Maria são escassos; ao analisarmos o número de aquisições das esculturas em todas as exposições é possível supor que também houve um interesse considerável na compra das joias. A artista foi fotografada para uma matéria da Vogue vestindo uma delas, em formato de broche, de título *Àiles*. Posteriormente, os colecionadores Jean e Geneviève Boghici adquiriram o broche *Ma Chanson*. Através destas duas peças documentadas observa-se as similaridades entre as esculturas e as joias (abaixo).

Imagem 4 - Maria Martins sua obra *Ma chanson*, de 1944, em foto da Coleção da Embaixada Brasileira em Washington DC, de 1949.



Fonte: Disponível em:
<https://mam.rio/artistas/maria-martins/>.
 Acesso em: maio 2022.

Imagem 5 - Maria Martins, *Ma Chanson*, broche em ouro e fêmas (10 x 9,3 cm), 1944, Coleção Geneviève Boghici, Rio de Janeiro.



Fonte: Vicente de Mello, Catálogo
 "Metamorfoses".

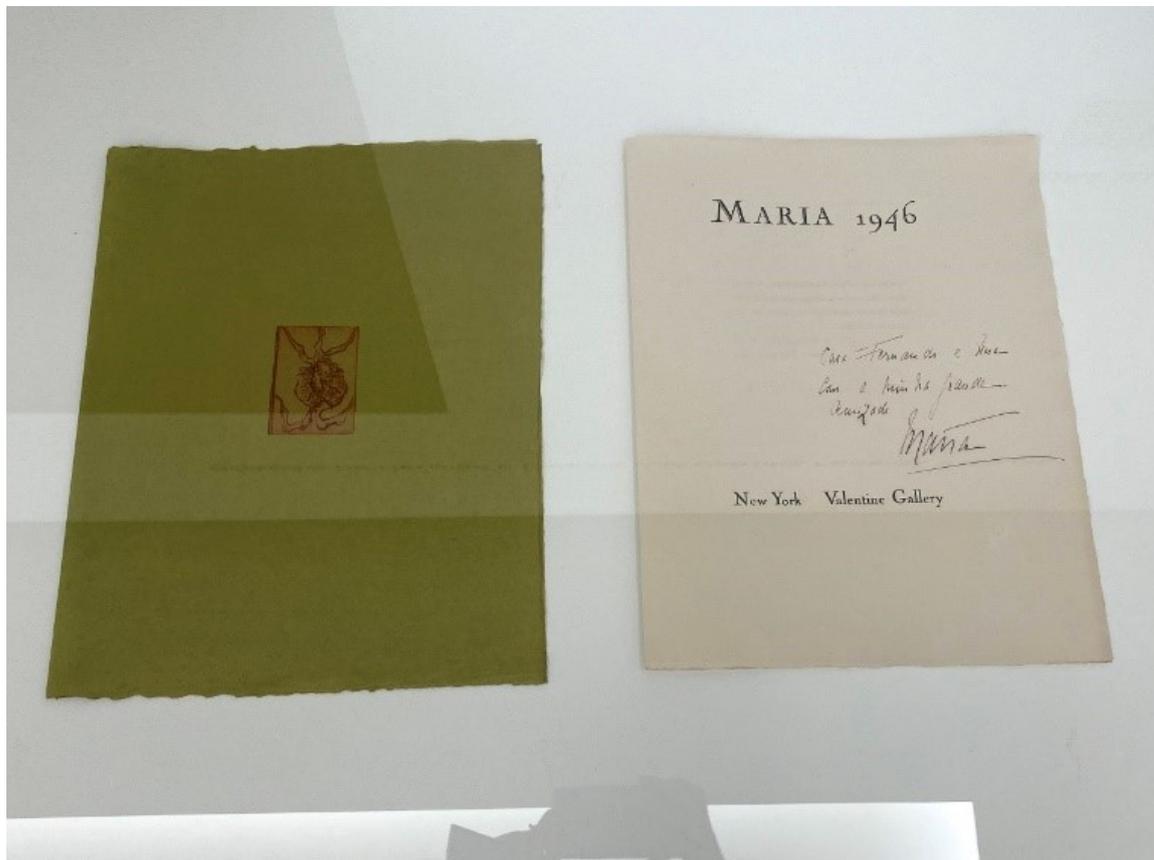
É também nesta última exposição na Valentine Gallery que é lançado o catálogo *Maria*, contendo um compilado de gravuras realizados pela artista, entre elas, o poema *Explication*. São cinco gravuras – que remetem às esculturas e o poema numerado de I a IV, gravados em metal. É então a segunda publicação da artista em formato catálogo-livro de artista.

Em 2021, a Casa Roberto Marinho, no Rio de Janeiro incorporou em seu acervo através de uma doação realizada pelo sobrinho neto de Carlos Martins, Carlos Luis Martins e sua esposa Heloisa Martins uma das edições do catálogo de 1946. Segundo Cosac, foram produzidas cerca de sessenta versões deste compilado. Para a ocasião, foi realizada uma exposição de título *Maria Martins – doação de Heloisa e Carlos Luis Martins Pereira e Souza*. A iniciativa foi louvada pelo diretor da instituição, Lauro Cavalcanti no texto de apresentação da mostra:

Essa mostra constitui a mais recente adição ao nosso acervo, fruto da generosidade do casal Heloisa e Carlos Martins Pereira e Souza [...] Gestos como este, infelizmente ainda raros no Brasil, devem ser celebrados pela instituição e pelo público que passará a poder usufruir dessas obras. Lauro

Cavalcanti diretor da Casa Roberto Marinho (Folder da exposição Maria Martins – doação de Heloisa e Carlos Luis Martins Pereira e Souza, 2021).

Imagem 6 - Publicação Maria, 1946. Capa ilustrada e folha de rosto.



Fonte: A autora, 2022.

O período em que expôs na Valentine Gallery é a fase em que é melhor possível ter um escopo de obra para a análise em relação às mudanças ocorridas nas esculturas de Maria; e não somente elas, como também a modificação em torno dos títulos escolhidos que ganharam significados cada vez mais poéticos e enigmáticos; sua incorporação dos elementos cenográficos, em oposição a peças ainda bastante formais (como no caso da escultura *Christo*) passando pelo domínio e emprego do bronze através da técnica da cera perdida e levando até as figuras como *L'Implacable*, que remete ao que seriam as figuras disformes e monstruosas as quais seu trabalho será reconhecido.

A temporada de mostras na prestigiosa galeria também ficou marcada pelo expressivo número de aquisições de obras que foram incorporadas aos acervos de instituições norte-americanas. Essas inclusões provavelmente foram impulsionadas pela figura de Nelson Rockefeller (1908-1979), que entre os anos de 1940 e 1944

comandou o Office of Inter-American Affairs, responsável por estreitar relações comerciais, econômicas, políticas e culturais com os países latino-americanos (Haag, 2009). Rockefeller, naturalmente, era bastante próximo do embaixador Carlos Martins e de sua esposa.

A sequência de exposições em Nova Iorque também incluiu as primeiras publicações de textos de Maria, em formato de prosa, como em *Amazonia by Maria*, referido pela artista como seu “livro sobre a Amazônia” (Cosac, 2010, p. 193), e posteriormente o compilado de poemas *Explication*, em formato de encadernação, tipo livro.

Para encerrar, pouco antes de retornar ao Brasil, em 1948, Maria expõe na Julien Levy Gallery, fundada pelo marchand Julien Levy (1906-1981). São doze esculturas (*However, Désir Imaginant, Sans fins quelque part hors l’espace, Chanson em suspens, L’impossible, Sûr doute, Le Chemin, l’ombre, trop longs, trop étroits, Hasard-Hagard, La Femme a perdu son ombre, Saudade, However e However!!*). Algumas peças são apresentadas pré fundição – ainda em gesso. O texto de abertura é de André Breton⁸, atestando o notório círculo frequentado por Maria. Desde o desenho de Portinari para a capa do catálogo de sua primeira individual até o texto de Breton para esta última exposição nos Estados Unidos, é interessante notar essa agência da artista na busca por reconhecimento.

As exposições citadas fazem parte do que constituiu a notoriedade de Maria enquanto artista no exterior. É com esta bagagem que, com a transferência de Carlos Martins para Paris, e o reconhecimento do círculo artístico europeu nos Estados Unidos, Maria realiza a exposição *Les Statues Magiques* de Maria, sua grande individual na galeria René Drouin. Dois anos depois, em 1950, desembarca no Brasil já tendo percorrido todo um circuito célebre, na América do Norte e Europa.

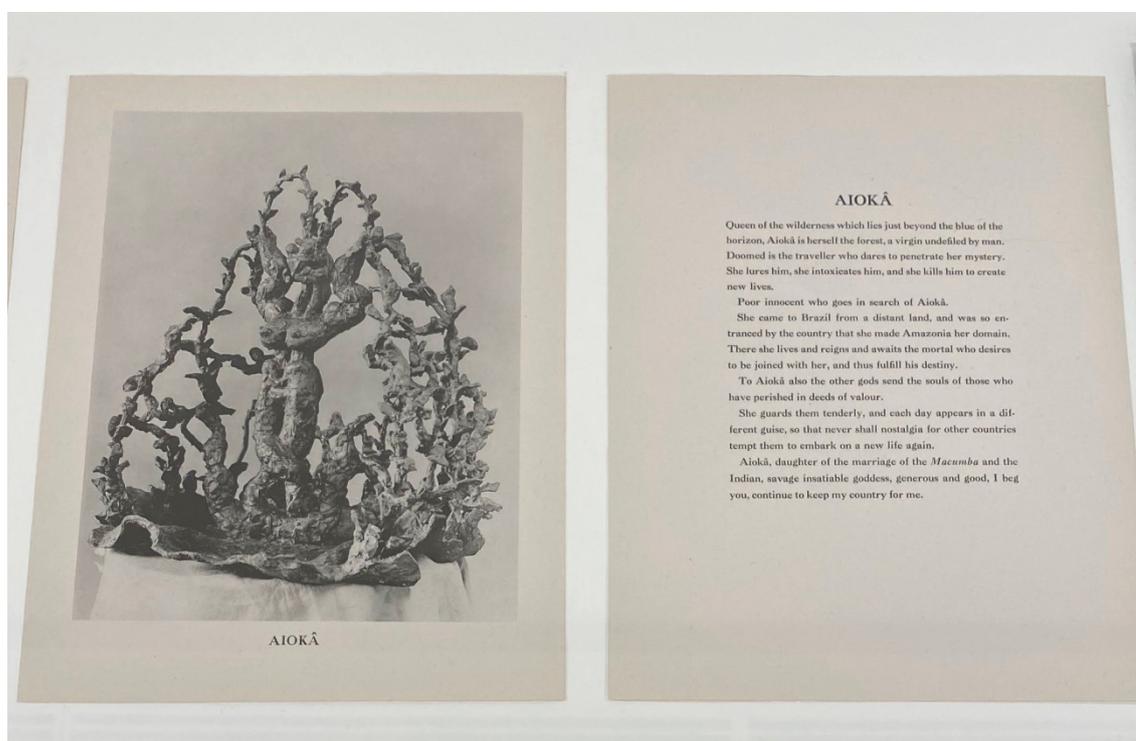
⁸ André Breton (1896 – 1966) foi um escritor e teórico francês vinculado ao movimento surrealista.

2 A NARRATIVA DE MARIA

A exposição *Maria: New Sculptures*, ocorrida em 1943 – dois anos após sua primeira individual e com obras que diferiam significativamente em forma e execução – foi um ponto nevrálgico na análise de uma linha do tempo expositiva das mostras da artista. Por ocasião da exposição, Maria lançou a publicação *Amazonia by Maria*.

A edição contava com reproduções fotográficas das esculturas, das quais constava apenas o título, sem informações como técnica ou dimensões das peças. Este dado é indicativo de que não se tratava, portanto, de um processo de catalogação, mas sim de uma obra à parte: literária e visual.

Imagem 7 - Publicação *Amazonia by Maria*. Reprodução fotográfica da obra *Aioká* e texto.



Fonte: A autora, 2021.

Destaca-se na publicação não apenas as fotografias das obras, que eram indicadas somente com o título escolhido e uma narrativa em forma de prosa de autoria de Maria acompanhando a obra. O compilado pode ser visto não só como uma espécie de complemento à exposição na galeria novaiorquina, como uma maneira de

“letrar” o público norte-americano nas lendas originárias amazônicas⁹, mas também como um livro de artista.

O conjunto de obras apresentado em *Maria: New Sculptures* e registrado em *Amazonia by Maria* assinalou uma mudança de concepção formal das obras até então apresentadas pela artista anteriormente, e é significativo que para marcar tal fato ela tenha escolhido também recorrer aos registros dos mitos. Ao analisar os textos e esculturas apresentados, ambas as possibilidades, do texto ter sido concebido antes das esculturas, quanto da escultura ter dado origem ao texto, são válidas.

Abaixo reproduzimos integralmente o texto “Yemenjá”¹⁰, juntamente com a imagem da obra. Apesar da longa citação, é importante a sua reprodução integral para que posso ser aproximado da escultura de mesmo título:

Yemenjá

Ela governa os oceanos, todos os mares lhe pertencem.

Yemenjá 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 Yemenjá 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.

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

E deles nasce o mar.

Nas profundezas mais distantes das águas, Yemenjá 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, Yemenjá 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 Yemenjá, a sua magia poderosa. O despertar prateado das águas sob os raios da lua é o cabelo brilhante de Yemenjá, a alga de todos os oceanos.

⁹ De acordo com o crítico e historiador da arte Francis Naumman, foi Jorge Zarur, do Diretório Central do Conselho Nacional de Geografia, o responsável por transmitir as narrativas amazônicas para a artista, que nunca esteve na floresta. É dele também o texto de abertura da publicação.

¹⁰ Assim como no catálogo “Desejo Imaginante”, neste trabalho iremos nos referir às obras de Maria pela grafia utilizada por ela – como no caso de Yemenjá, cuja grafia usual é Iemanjá.

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, Yemenjá é o desespero das mulheres, e o consolo e a luz dos homens que navegam nas águas equatoriais do Norte do Brasil (Maria, 1946, Catálogo Amazonia by Maria).

Imagem 8 - Maria Martins, Yemenjá, 1943. Bronze, 69x72x56,5 cm. Acervo Detroit Institute of Arts Museum, Michigan, Estados Unidos.



Fonte: Vicente de Mello, Catálogo "Metamorfoses".

A escultura *Yemenjá* assim como no texto que a acompanha retrata uma mulher de forma voluptuosa, com seios pronunciados – que na narrativa da artista se

explodem e dão origem ao mar. Os bicos dos seios são pontudos e se unem às estruturas que compõe a peça, em formatos de lianas. Seus quadris também são avantajados, apontando sensualidade.

As gavinhas surgem da base em formato de estrela do mar, em uma espécie de ascendente, ganhando dimensão e altura através dos apoios dos braços da figura feminina, que está de braços abertos, com as mãos acima dos ombros. Esta posição destaca o corpo da mulher retratada, e é uma espécie de convite para um abraço, como na referência do texto, de que *Yemenjá* possui todos os homens.

Descrita como noiva e mãe, de longos cabelos, as lianas fazem vez de coroa e madeixas da mulher-deusa. A figura também expressa, através da sua postura, a sinuosidade descrita como “O vagaroso subir e descer das ondas é a sutil cadência do corpo sensual de Yemenjá, a sua magia poderosa”.

De 1943, esta obra é um prelúdio da exploração das estruturas sinuosas e alongadas, na produção posterior de Maria. Em *Yemenjá*, essas formações ainda remetem muito ao botânico – com apêndices que parecem folhagens. Porém em obras como *Insônia infinita da terra*, de 1949, toda a obra é uma espécie de emaranhado de amarras composta por um único fio.

A importância do título das obras como em *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* (A estrada; A sombra, muito longa, muito estreita), de 1946, no entanto, é indicativo do desejo da artista em ser exposta junto a um conjunto narrativo que se perpetuou ao longo das décadas através de vindouras curadorias e momentos históricos.

O texto e títulos são indissociáveis da produção escultórica. É como se a artista estivesse lecionando com esta fusão um léxico para leitura de Maria Martins a partir dali; e é o que reverberou em futuras curadorias a partir do estabelecido pela artista em vida.

Essa intencionalidade em ser lida – tanto visualmente quanto literariamente – é parte do fascínio que se perpetuou em torno da produção e que permitiu que seu espaço na História da arte brasileira se prolongasse em interesse de novos espectadores e leitores.

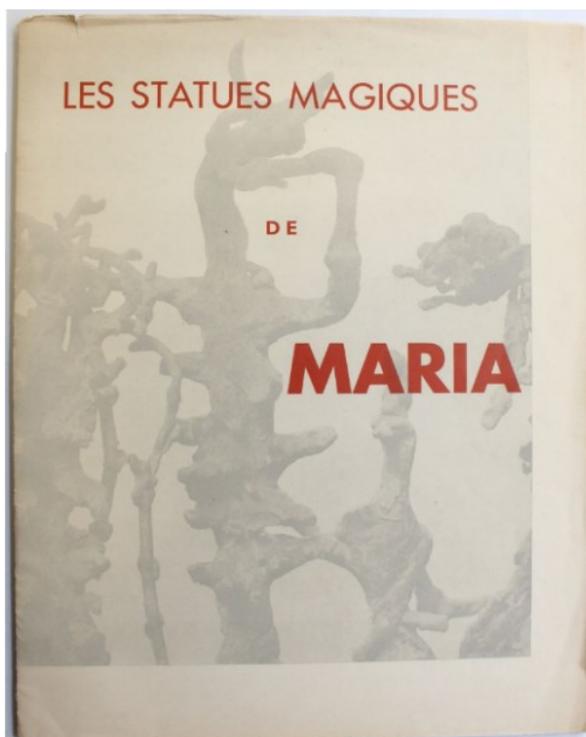
3 AS MENSAGENS DE MARIA

A escolha de gravar o poema *Explication* em metal, no momento de sua produção é uma inovação para a artista. Ao se utilizar da linguagem literária incorporada à técnica de gravura, é possível afirmar que dentro da produção artística havia uma espécie de equivalência entre as figuras e as palavras.

Em 1947, na Galeria René Drouin em Paris, com apresentação dos surrealistas André Breton e Michel Tapié, arrebatados pela exposição de 1943 na Valentine Gallery, Maria realizou a individual *Les Statues magiques de Maria*. O catálogo, que contava com os textos de Breton e Tapié, também incluía um texto provocativo da artista. Intitulado *Mensagem*, ele dizia:

Olhem e toquem, descubram vocês mesmos as linhas de força criadas pela vossa confrontação, por elas e por vocês, tentem vossa sorte ENTRE VOCÊS, para o melhor como para o pior. Acabou a intervenção de Maria, o jogo da aventura se passa entre a Obra e o Espectador, contra ele e contra todos, entrem na dança [...] (Boghici, 1997, p. 24).

Imagem 9 - Catálogo Les Statues Magiques de Maria, 1948.



Fonte: Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100800431>. Acesso: 20 out. 2021.

O texto *Mensagem* é um preâmbulo seguido de definições dadas pela artista, baseadas nos títulos das esculturas exibidas na mostra, como em *Sans écho*: Um grito no deserto, ou “*Très avide*: Há um mistério.

Imagem 10 - Maria Martins, *A tue-tête*, 1950. Bronze, 78 x 31 x 33 cm. Coleção Roberto Marinho.



Fonte: A autora, 2022.

Imagem 11 - Maria Martins, *Très avide*, 1949. Bronze, 24 x 29 x 22 cm. Coleção particular, São Paulo.



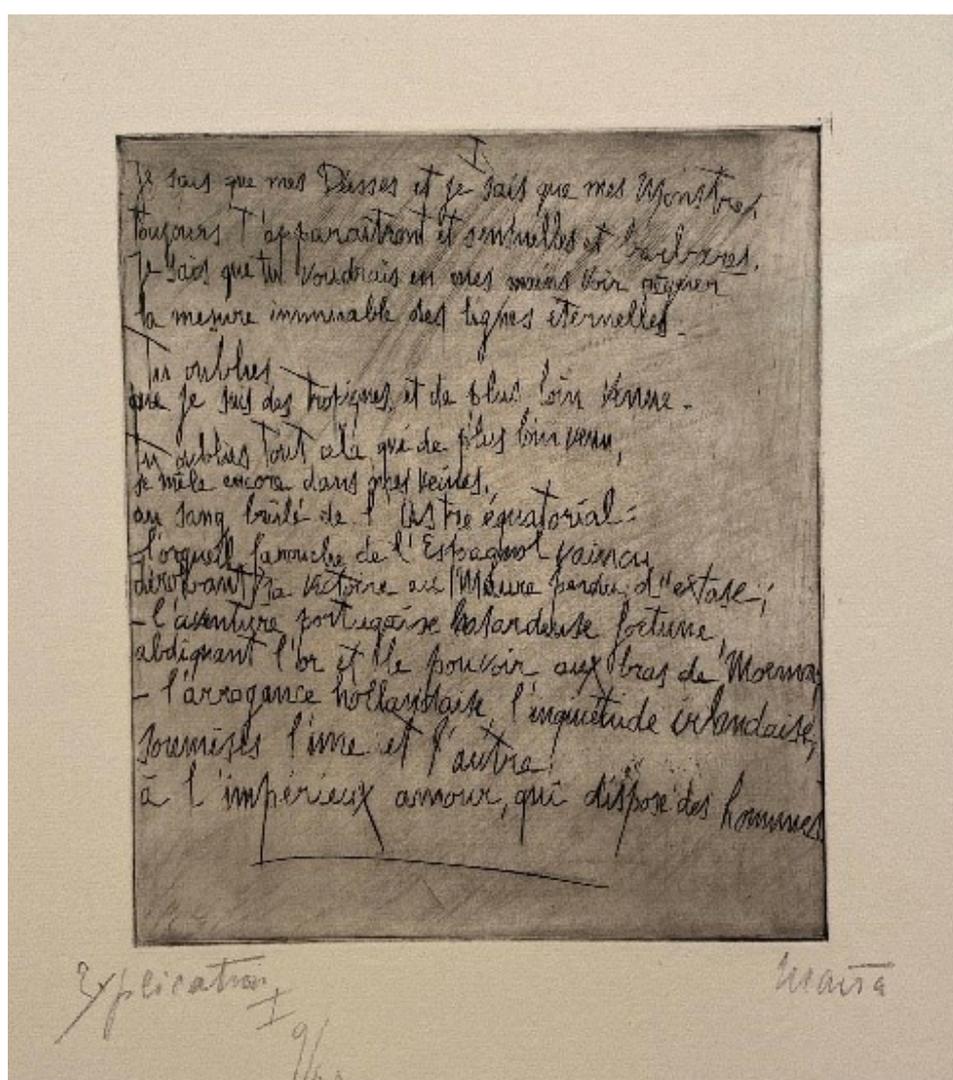
Fonte: A autora, 2022.

Esses pequenos indicativos narrativos demonstram que a autora e escultora compreendia como parte de sua obra também o que era narrado por ela. A presença do caráter literário é talvez, além das afinidades temáticas, o maior indicativo da interpretação surrealista da artista, visto que o movimento vanguardista se deu

primordialmente através da literatura em sua concepção, posteriormente ganhando força nas artes visuais.

A narrativa¹¹ explorada pela artista, mesmo que sutilmente se valendo do recurso lírico como complementar ao visual ficou evidente na escolha em realizar o registro do poema *Explication*, em 1946, em forma de gravura, que foi incluído no catálogo em conjunto com as figuras que remetiam às esculturas apresentadas.

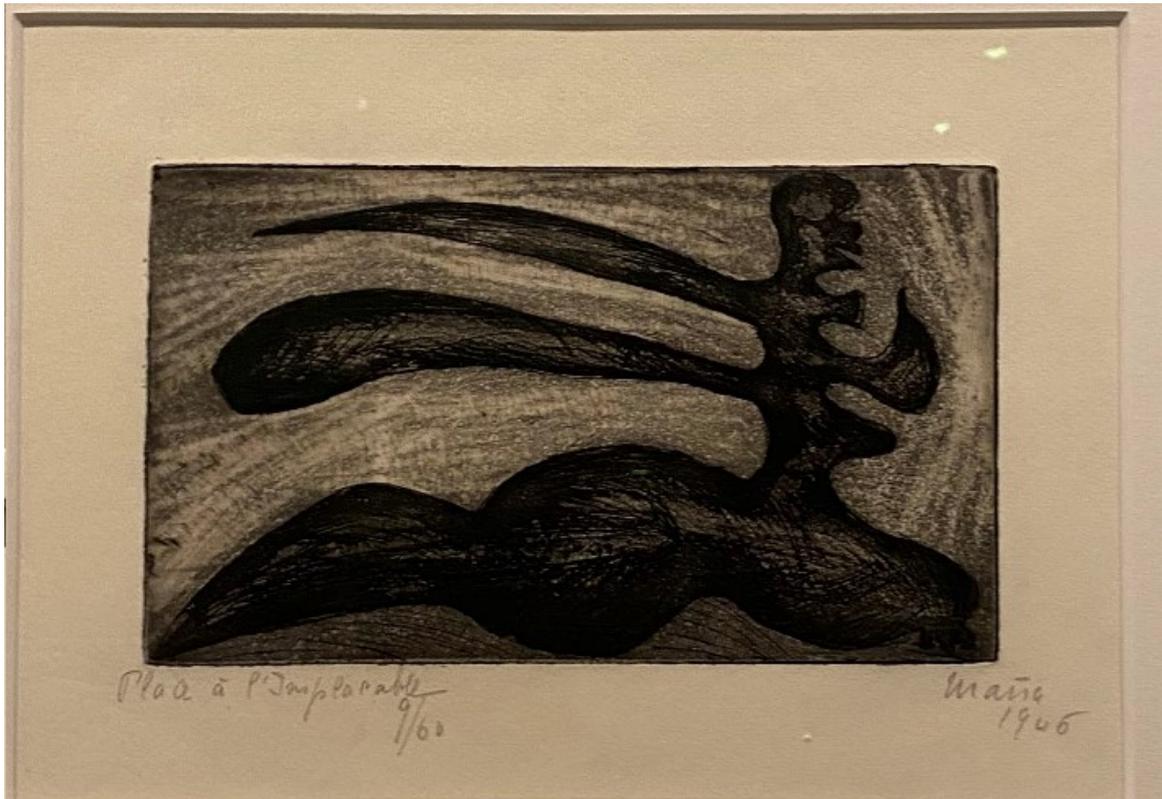
Imagem 12 - Maria Martins, *Explication I* (Explicação I), 1946, Gravura em metal 9/60, 33,5 x 28 cm. Coleção Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho, doação Heloisa e Carlos Luiz Martins Pereira e Souza, Rio de Janeiro



Fonte: A autora, 2022.

¹¹ O poema “Explicação”, transformado em gravura pela artista narra: “Eu sei que minhas deusas e meus Monstros/ sempre te parecerão sensuais e bárbaros. / Eu sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos/ a medida imutável dos elos eternos. Tradução retirada do catálogo Maria Martins, publicado pela Galeria Jean Boghici, 1997.

Imagem 13 - Maria Martins, *Place à l'implacable*, 1946, gravura em metal 9/60, 12,5 x 17,5 cm. Coleção Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho, doação Heloisa e Carlos Luiz Martins Pereira e Souza, Rio de Janeiro.



Fonte: A autora, 2021.

Destacadas as sugestões de Maria Martins de que havia uma equivalência entre a arte de escrever e a arte de esculpir fica evidente que a artista propôs que houvesse dentro de seu universo uma maneira de interpretá-la que veio a reverberar em muitas outras curadorias após sua morte. Destaco a exposição *Metamorfoses*, ocorrida em 2013 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Veronica Stigger como um ponto crucial na maneira como a artista foi exposta no país até então.

A curadoria de *Metamorfoses* dividiu a seleção de obras em núcleos com afinidades temáticas, sem um rigor cronológico. As obras foram classificadas como *Trópicos*, *Lianas*, *Deusas e Monstros*, *Cantos*, *Esqueletos* e *Cerâmicas*. Também foram selecionados os *Escritos* de Maria: na publicação do catálogo da exposição foram compilados os textos publicados na coluna *Poeiras da vida*, na década de 1960, no jornal *Correio da Manhã*.

A abordagem curatorial através desta organização expositiva se pautou em uma interpretação poética e literária da obra de Martins e não em uma “apresentação” com uma intenção em reinseri-la no circuito artístico, apesar de ser a sua primeira grande individual em uma instituição desde a década de 50.

A dificuldade em categorizar a obra de Maria Martins em vida,¹² permitiu que em análises contemporâneas uma multiplicidade de leituras possíveis para os trabalhos, de certa forma retomada por Stigger, trouxesse à tona a importância que a própria artista atribuía às suas palavras. Apesar de expressivo nas artes visuais, o movimento Surrealista, com o qual houve o maior reconhecimento de pertencimento à obra de Maria, surgiu, afinal, também como um movimento literário.

O texto de apresentação da mostra era o seguinte: “É com orgulho que o MAM apresenta Maria Martins: metamorfoses, a primeira grande exposição dedicada a esse nome maior da escultura brasileira e mundial” (Vilela, 2013, p. 15). Reconhecidamente, a importância de uma exibição de tal magnitude e num espaço institucional tão significativo como o Museu de Arte Moderna de São Paulo não deve ser ignorada, apesar da restrição de itinerância da exposição.

A publicação de um catálogo oriundo da pesquisa e da curadoria foi a maneira de difusão e acesso a este projeto, resultando em um material que reuniu textos da própria Stigger, além do crítico de arte Tiago Mesquita e do professor de literatura Raúl Antelo (autor do livro *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*).

A maneira com a qual Stigger categorizou os núcleos curatoriais em *Metamorfoses* se assemelha à maneira com a qual Maria versa sobre suas obras (Deusas e monstros), no poema *Explicação*. Evidência de um padrão poético narrativo sugestionado pela artista desde o princípio, que reverberou e encontrou seu espaço junto ao cenário artístico contemporâneo.

Como muitas vezes é presente em Maria a ideia da liberdade como essência da criação, é possível conjecturar que essa falta de “definição” ou “categorização” das obras em séries, por exemplo, por afinidades visuais ou temáticas era proposital por parte da escultora. Para isso, podemos analisar o trecho do texto *Mensagem* (Martins, 1948) onde ela discorre sobre a noção de arte e criação:

¹² A obra de Maria Martins possuía afinidades significativas com as dos Surrealistas, no entanto, a categorização de sua produção como tal é incerta. A própria artista se definia como “anti-ismos”, mas é inegável que sua obra possuía grande aceitação entre os surrealistas como uma expoente do movimento, tendo inclusive participado de mostras como a *Exposition Internationale du Surréalisme* em 1947, na Galerie Maeght, em Paris.

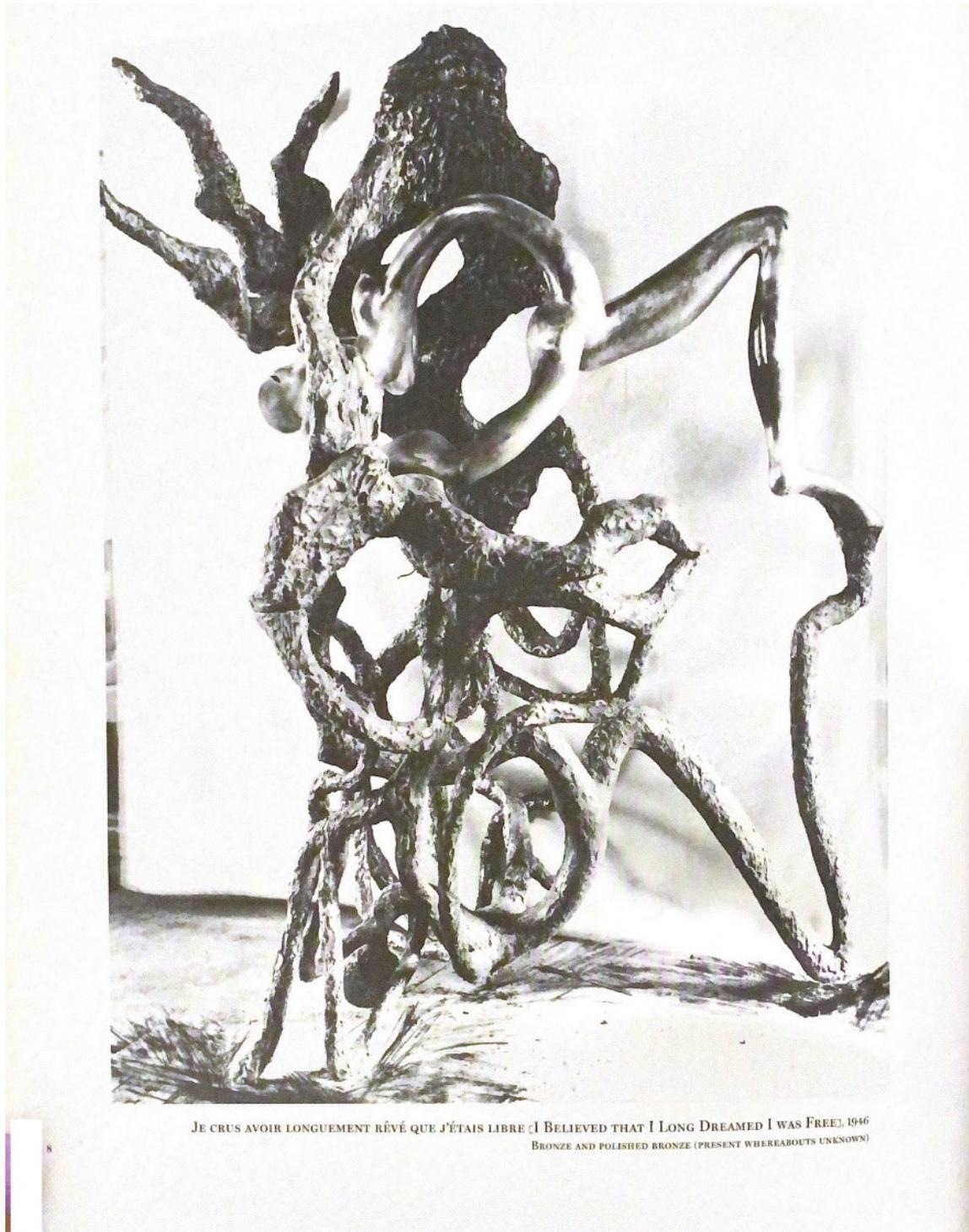
E desde essas eras que se perdem nas noites dos tempos, a verdadeira obra de arte guarda em si muito mais que a imagem representa, guarda a magia de uma dupla vida: a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação, e a cada qual lhe empresta quando na emoção de contemplá-la (Martins, 1956).

A curadoria de *Metamorfoses* inaugura um tipo de leitura em relação à obra de Maria Martins no séc. XXI que se perpetuou nas produções bibliográficas e expográficas após a sua realização. Junto à mostra, destaca-se também a exposição *Maria Martins – Desejo Imaginante* em exibição no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) em 2021 e em 2022 no Rio de Janeiro, no Instituto Casa Roberto Marinho. Sua obra *Anunciação* também foi incluída recentemente na curadoria do Instituto Moreira Salles da exposição coletiva *Constelação Clarice*, em diálogo com a produção literária de Clarice Lispector.

Desejo imaginante contou com os seguintes núcleos expositivos: *Imaginários amazônicos*, *Como uma liana*, *Sonhei longamente que era livre*, *Duplos impossíveis* e *Mitologias pessoais*. A curadoria em São Paulo foi da crítica Isabella Rjeille e, no Rio de Janeiro, da curadora Fernanda Lopes. O título da mostra foi derivado de uma das descrições feitas por Maria, no texto *Mensagem*: “*Désir imaginant / É preciso que o desejo tenha muita imaginação para poder suportar-se a si mesmo*” (Maria, 1947, *Mensagem* – texto do catálogo *Les Statues Magiques de Maria*).

Mais uma vez, destaca-se na realização desta curadoria o ponto de partida para a construção de uma narrativa expográfica a partir de uma definição póstica narrativa dada e construída pela própria artista, neste caso em específico, perpetuando até além da materialidade visual referente à obra que ela versava.

Imagem 14 - Reprodução da obra perdida "Je crus avoir longuement rêvé que j'étais libre" (Acreditei por muito tempo sonhar que era livre, tradução da autora), de 1946 reproduzida no catálogo da André Emmerich Gallery, em 1998. O paradeiro da escultura é desconhecido.



Fonte: Reprodução do catálogo *The surrealist sculpture of Maria Martins*, Andre Emmerich Gallery, 1998.

A exposição contou com a publicação de um extenso catálogo, com treze textos, de autoria majoritariamente feminina, entre autores brasileiros e autoras norte-americanas. Irei me aprofundar nos próximos capítulos sobre o caráter dos textos publicados em ocasião desta exposição. A inclusão de autoras não-brasileiras, e especificamente norte-americanas para a edição deste material, reforça a necessidade de obter uma análise contemporânea do impacto da obra de Maria Martins no âmbito internacional – onde foi bem-sucedida – em relação à recepção nacional que a artista obteve ao retornar ao país em definitivo.

Especificamente o núcleo *Sonhei longamente que era livre* remete a uma obra cujo paradeiro é desconhecido (Imagem 15) e da qual apenas existe uma fotografia registrando a escultura. Esta escolha curatorial remete a uma temática presente no corpo de obras da artista: o mistério que envolve a expressão do desejante.

A exposição de 2021 em São Paulo ocorreu simultaneamente à 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro, mas eu canto*. Contou com cerca de 50 esculturas e gravuras da artista – bem como um espaço dedicado à bibliografia produzida sobre e por ela. No Rio de Janeiro, a mostra contou também com uma linha temporal didática, indicando a trajetória pessoal de Martins – destacando inclusive sua presença como influência institucional.

Destaco uma fotografia presente, a qual ilustra uma reunião do conselho do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – onde Maria Martins é a única mulher presente. Além disso, a mostra do Rio de Janeiro contou com duas peças a mais do que a de São Paulo: *Aranha*, de 1946, de coleção particular, e *Insônia infinita da terra*, de 1954, que faz parte do acervo do Instituto Casa Roberto Marinho.

Em 2012, a dOCUMENTA 13, evento que ocorre a cada 5 anos na cidade de Kassel, Alemanha, contou com a presença de quatro artistas brasileiras em sua programação: Anna Maria Maiolino, Maria Thereza Alves, Renata Lucas e Maria Martins. A curadoria foi de Carolyn Christov-Bakargiev e contou com um pavilhão dedicado à Martins cuja obra recebia destaque na montagem e na concepção geral da mostra.

Diferenciando-se das duas citadas mostras nacionais (*Metamorfoses* e *Desejo Imaginante*), a inclusão do núcleo de obras de Maria Martins na dOCUMENTA (13) evidencia que a partir dos referenciais europeus internacionais a influência estabelecida pela narrativa poética da artista perdeu um pouco de seu impacto, sendo

restrita a um cenário comparativo ao dos surrealistas. Este é um contraponto importante pois trata-se da reprodução da recepção da obra de Maria Martins em contexto internacional e nacional simultaneamente, como o que ocorreu nas décadas de 1940 e 1950.

No passado, a aceitação por parte da crítica diferenciou-se geograficamente, por afinidades históricas e contextos políticos globais divergentes. No cenário contemporâneo, as curadorias de Maria Martins se voltaram para tornar a sua narrativa mais enfática, em conjuntura brasileira, enquanto fora do país houve uma limitação voltada à associação com um movimento de vanguarda europeu.

4 UMA TÍMIDA INSTITUCIONALIZAÇÃO NACIONAL

A presença de obras de Maria Martins no circuito institucional nacional se deu de maneira cíclica. Desde seu retorno ao Brasil, na década de 1950, o número de individuais da artista foi diminuto – suas primeiras exposições em vida no país ocorreram em 1950 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ano de seu retorno, e em 1956 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre sua última individual e sua morte, em 1973, passaram-se dezessete anos sem uma grande mostra em sua terra natal. Posteriores ao falecimento, até o início dos anos 2000 também não houve significativas mostras individuais.

A primeira individual pós 1956 ocorreu em 1984, no Palácio de Cristal em Petrópolis (Jornal do Brasil, 1984, p. 7) por ocasião da reinauguração do espaço, organizada por Fernanda Colagrossi e a seguinte – iniciativa de um dos seus maiores colecionadores, Jean Boghici (Romênia 1928 - Rio de Janeiro, 2015) em 1997, em sua galeria localizada no Rio de Janeiro. A exposição na galeria Boghici resultou na publicação de um catálogo e a itinerância da mostra, que no ano seguinte, 1998, foi realizada na André Emmerich Gallery, em Nova Iorque. A publicação de Boghici contou com textos do próprio colecionador e de André Breton, Michel Tapié, Amedee Ozenfant, Christian Zervos, Benjamim Péret, Murilo Mendes e Gilberto Chateaubriand.

Foi também em 1956 que a Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ) comissionou a obra *Galo Gaulês II* (1956). Outra versão do Galo Gaulês, do mesmo ano, também foi incorporada à fachada da Maison de France. Ambas as instituições são localizadas no Rio de Janeiro, onde a artista também se encontrava engajada na função de consultora para a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A editoração de um material que reunia uma quantidade substancial de textos críticos, fotografias, cronologia e textos da própria artista é reconhecidamente um esforço até então inédito se tratando da maneira como a obra de Maria Martins foi abordada no país. O mesmo tipo de publicação foi lançado nos Estados Unidos, publicada pela André Emmerich Gallery, que na edição americana contou com o texto do pesquisador Francis Naumman. Paralelamente, sua inclusão em coletivas se

mostrou um tanto mais expressiva, no entanto, com obras de menores dimensões ou gravuras¹³.

O interesse pela obra da artista parece ter, no entanto, esmorecido entre o fim dos anos noventa, até meados dos anos 2000. Podemos destacar a exposição *Metamorfoses*, ocorrida em 2013 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Veronica Stigger como um ponto crucial na maneira como a artista foi exposta no país até então.

Como muitas vezes é presente em Maria a ideia da liberdade como essência da criação, é possível conjecturar que essa falta de “definição” ou “categorização” das obras em séries, por exemplo, por afinidades visuais ou temáticas era proposital por parte da escultora. Para isso, podemos analisar o trecho do texto “Mensagem” (Martins, 1984) onde ela discorre sobre a noção de arte e criação:

E desde essas eras que se perdem nas noites dos tempos, a verdadeira obra de arte guarda em si muito mais que a imagem representa, guarda a magia de uma dupla vida: a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação, e a cada qual lhe empresta quando na emoção de contemplá-la (Martins, Maria, “Message”, em *Les Statues magiques de Maria*, Paris, René Drouin, 1948).

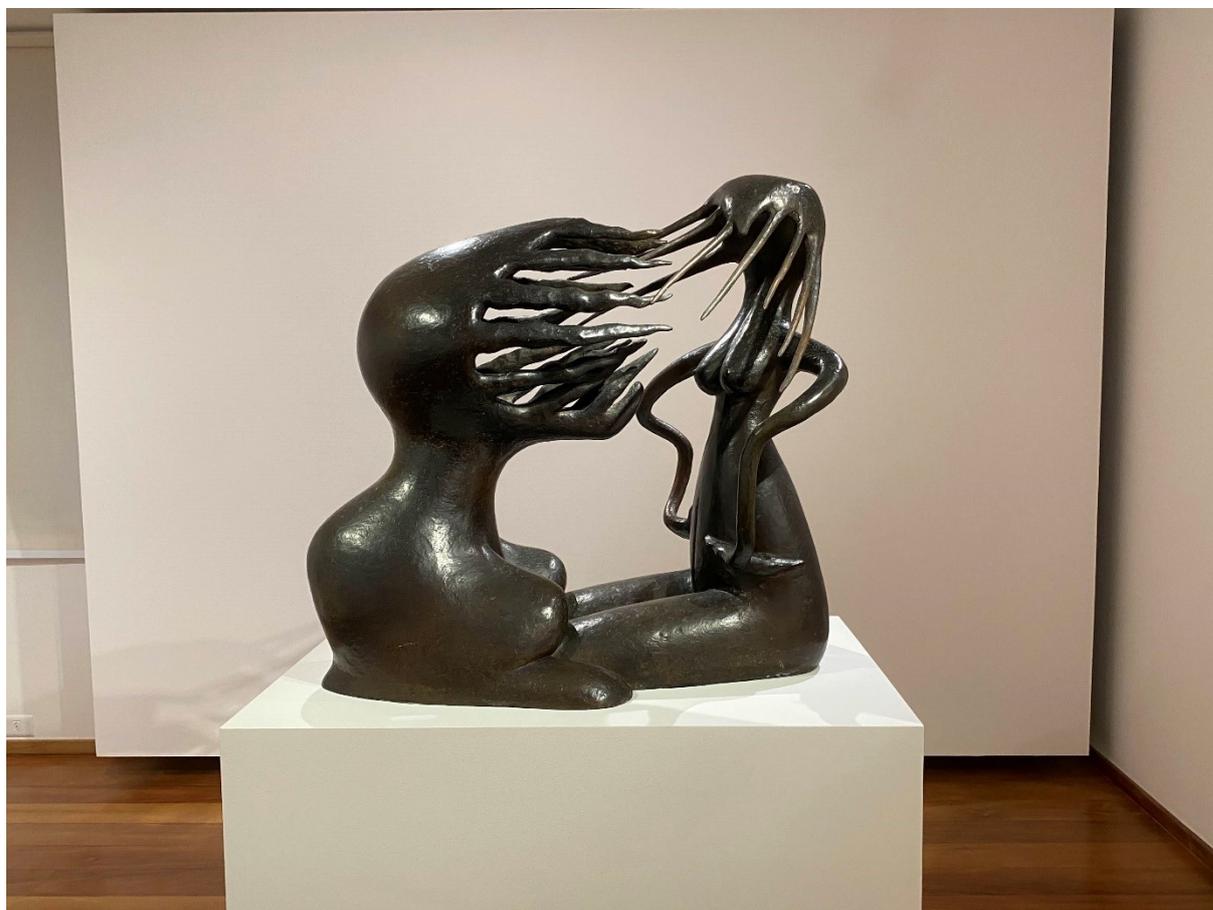
É importante apontar a prevalência de mostras da artista justamente no recorte geográfico em que sua atuação social e política se deu mais prolificamente, a região sudeste, mais especificamente as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Uma das prováveis razões para essa restrição é a de que a grande parte do acervo de colecionadores da artista se encontra neste circuito e as instituições dispostas a as exibir.

Outra possível razão para a pouca mobilidade das obras pode ser apontado como o peso das esculturas em bronze, algumas executadas de forma maciça. Este fato dificulta a circulação dos trabalhos, tornando o processo de montar uma exposição com suas peças caro e complexo. O já citado colecionador Jean Boghici, ao narrar a aquisição de uma das versões de *O Impossível*, comenta sobre o peso da

¹³ Baseado no levantamento de Charles Cosac, até 2010, ano da publicação do grande catálogo “Maria” foram listadas cerca de 40 participações em coletivas nacionais. No ano da elaboração deste trabalho, 2023, este número já aumentou expressivamente.

peça no texto de abertura na publicação do catálogo da individual da artista, em 1997, na galeria carioca.¹⁴

Imagem 15: Maria Martins, O impossível, 1945. Bronze. 79,5 x 80 x 43,5 cm. Acervo Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, doação da artista.



Fonte: A autora, 2022.

¹⁴ “Uma noite, quando demorava para me despedir, admirando sua escultura O Impossível no hall de entrada, ela me disse: “Pode levar, é sua!” Naquela hora da noite, transportar cem quilos de bronze era impossível!” In: BOGHICI, Jean. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

Imagem 16: Maria Martins, O impossível, década de 1940. Bronze. 178,5 x 167,5 x 90 cm.
Acervo Banco Itaú, São Paulo.



Fonte: A autora, 2022.

Não é possível apontar, através do trecho citado, à qual das três versões existentes de *O Impossível* o colecionador se refere, porém, ao visitar a exposição *Desejo Imaginante* em 2022, obtive informações através de uma visita mediada que *O Impossível* da coleção do Banco Itaú, cujas medidas são 178,5x1,67,5 x 90 cm, era mais leve que sua versão menor, do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro cujas medidas são 79,5x80x43,5 cm. A escultura maior é cinco anos anterior à versão do MAM-Rio, o que sugere que entre uma peça e outra houve uma modificação no processo diferenciado de fundição, mais maciço.

Em sua biografia, publicada pela jornalista Ana Arruda Callado, é sugerido que o processo de fundição era, naturalmente, de grande importância para Maria Martins. Tanto que, ao retornar ao Brasil, o número de peças produzido pela artista se reduziu consideravelmente. Segundo o texto *Maria Martins: uma biografia*, Maria usava os serviços de um ateliê específico nos Estados Unidos, o que tornava difícil produzir muitas obras por conta dos custos.

Em levantamentos recentes, surgiu a informação de que os serviços de fundição de algumas das obras da artista, no Rio de Janeiro, foram executados pela prestigiosa fundição do artista Amadeu Zani (Rovigo, 1869 — Niterói, 1944), responsável pela fundição de importantes monumentos públicos, como *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, inaugurado em 1925, e localizado na capital paulista.

Através de consultas por meio das redes sociais do espaço, encontra-se a informação – e inclusive é possível visitar resquícios da antiga fundição, localizada no bairro de Santo Cristo. O local funciona atualmente como um centro cultural, o Capiberibe. Encontra-se também em páginas de casas de leilões de arte a informação de alguns trabalhos terem sido produzidos *post mortem* pela fundição¹⁵.

Mesmo com este retorno, ainda que tardio, de grandes exposições realizadas nos últimos dez anos, a obra de Maria Martins é vista de certa maneira obscurecida por uma falta de pesquisas acerca de sua produção. No Rio de Janeiro, por exemplo, é difícil encontrar uma presença institucional significativa nos acervos que permita uma análise cronológica da produção da artista. A instituição que atualmente oferece um melhor panorama de pesquisa é a Casa Roberto Marinho, inaugurada em 2018,

¹⁵ Em algumas páginas de leilões, como da Galeria Alphaville (<https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/202/catalogo?page=1>) são citadas fundições *post mortem* de duas pequenas esculturas de Maria Martins, *Galo Gaulês*, de 1955 (84,5 x 63 x 19,5 cm) e *Uirapuru*, de 1944, (112 x 55 x 39 cm).

que conta com cerca de 12 obras da artista – incluindo as mais recentes doações de 9 gravuras que foram incorporadas ao acervo. A instituição não possui nenhuma obra da fase anterior aos bronzes em sua coleção.

Um exemplo dessa produção inicial é a escultura em terracota que esteve presente na exposição *Mulheres na Coleção do MAR* do Museu de Arte do Rio, ocorrida em 2018. A obra pode ser caracterizada como um ponto inicial na análise do desenvolvimento artístico da escultora, por se tratar de uma materialidade presente nas primeiras mostras individuais da artista, ainda em Nova Iorque, e antes de seus estudos com Jacques Lipchitz – que veio a influenciar no material que se tornou característico da artista – o bronze.

A peça, figurativa, é um marco do ingresso de Maria no meio escultórico – do mesmo período e nível de importância da peça *Christo*, adquirida pelo MoMa por um de seus apoiadores, Nelson Rockefeller. Pode-se supor que a escolha dos temas dos primeiros ingressos no meio escultórico pela artista refletia um interesse no cenário internacional em temas “típicos” latino-americanos, e esta foi a maneira que a escultora encontrou de se inserir no meio artístico como criadora.

Um exemplo desta corrente vigente, sobretudo no cenário internacional foi a inclusão de quatro esculturas: *Em busca da luz* (esta adquirida pela Pinacoteca de São Paulo em 1998 e atualmente localizada no Parque da Luz), *São Francisco de Assis*, *Samba* e *Alma do Samba*, algumas feitas em madeiras brasileiras, que segundo consta¹⁶, sobraram de uma exibição em Nova Iorque e foram reaproveitadas para as esculturas da artista, na exposição *Latin American Exhibition of Fine Arts*, no Riverside Museum¹⁷ em 1940. Ao lado de Maria, apenas o pintor Cândido Portinari (São Paulo, 1903 – Rio de Janeiro, 1962) figurava como representação brasileira na mostra.

¹⁶ “Aproveitando amostras de jacarandá que haviam sido expostas no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, em 1939, [Maria] começa a esculpir grandes obras” Callado, 2009. p. 34).

¹⁷ O *Riverside Museum* em Nova Iorque deixou de funcionar como museu na década de oitenta, tornando-se um prédio residencial.

Imagem 17 - Maria Martins, À Procura da Luz, bronze, 27,0 x 70 x 70 cm.



Fonte: André Deak para Arte fora do Museu. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=53010419>

Imagem 18 - Maria Martins, Christ. Jacaranda wood. Dimensions (24 x 48,2 x 49,5 cm).



Fonte: Site do MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/81589?artist_id=3767&page=1&sov_referrer=artist

Segundo a pesquisadora Renata Gomes Cardoso (2019), a inclusão da artista se deu devido à negociação encabeçada por seu marido, o embaixador Carlos Martins. O casal era reconhecido como dois importantes articuladores político-culturais brasileiros no cenário norte-americano. Houve, durante sua vivência no país em função das atribuições da embaixada, um esforço conjunto para ações em favor do meio artístico brasileiro nos Estados Unidos.

Talvez essa rigidez em torno do que deveria ser demonstrado como um exemplo de arte “típica brasileira” tenha influenciado de maneira contundente a produção de Maria – visto que a temática do exotismo tropical foi posteriormente explorada (como na série de esculturas amazônicas), para culminar em uma poética menos engessada das formas e se desconstruindo da sua literalidade – presente inclusive nos títulos das obras.

O desdobramento dos títulos das obras da artista em sua produção foi um mote significativo, pois se tornou um ponto tão caro quanto o próprio resultado plástico de suas esculturas. E influenciou também teóricos e pesquisadores de sua obra ao longo dos anos, como evidenciado por seus poemas em gravuras e suas publicações literárias.

5 UMA CRONOLOGIA FALHA

As obras “Mulher com braços sobre a cabeça” e “Amazônia” datam da década de 40, no caso da segunda, 1942. A obra em terracota traz apenas a década apontada de acordo com os dados de sua legenda em exposição. O pouco tempo decorrido entre a produção das obras é uma informação significativa, pois ela demonstra o quanto a poética da artista se desenvolveu em contato com uma nova materialidade e com o resultado do estudo com seus contemporâneos.

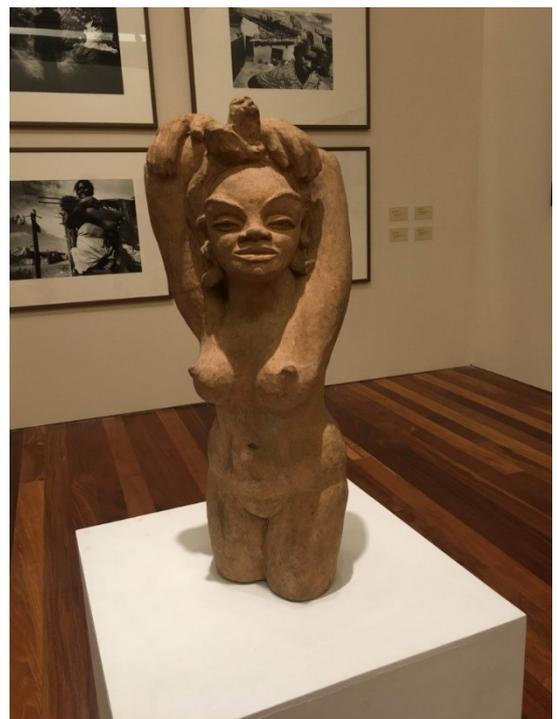
Ainda que nestas peças destacadas exista uma relação formal similar – os destaques para os braços, a postura de ambas as figuras, o rosto com traços bem definidos –, é notável o desenvolvimento plástico que se deu entre as duas. A inclusão de elementos cenográficos no entorno da figura da mulher em *Amazônia* é um indício do que viria a ser explorado pela artista em termos de desfigurações das formas.

Imagem 19 - Maria Martins, *Amazônia*, 1942. 53x51x40cm. Coleção particular, São Paulo. Exposição “Desejo Imaginante”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



Fonte: A autora, 2021.

Imagem 20 - Maria Martins, *Mulher com braços levantados*, terracota, 1940. 66x25,5cm. , Fundo Ingebord Ten Haeff e John L. Githens.



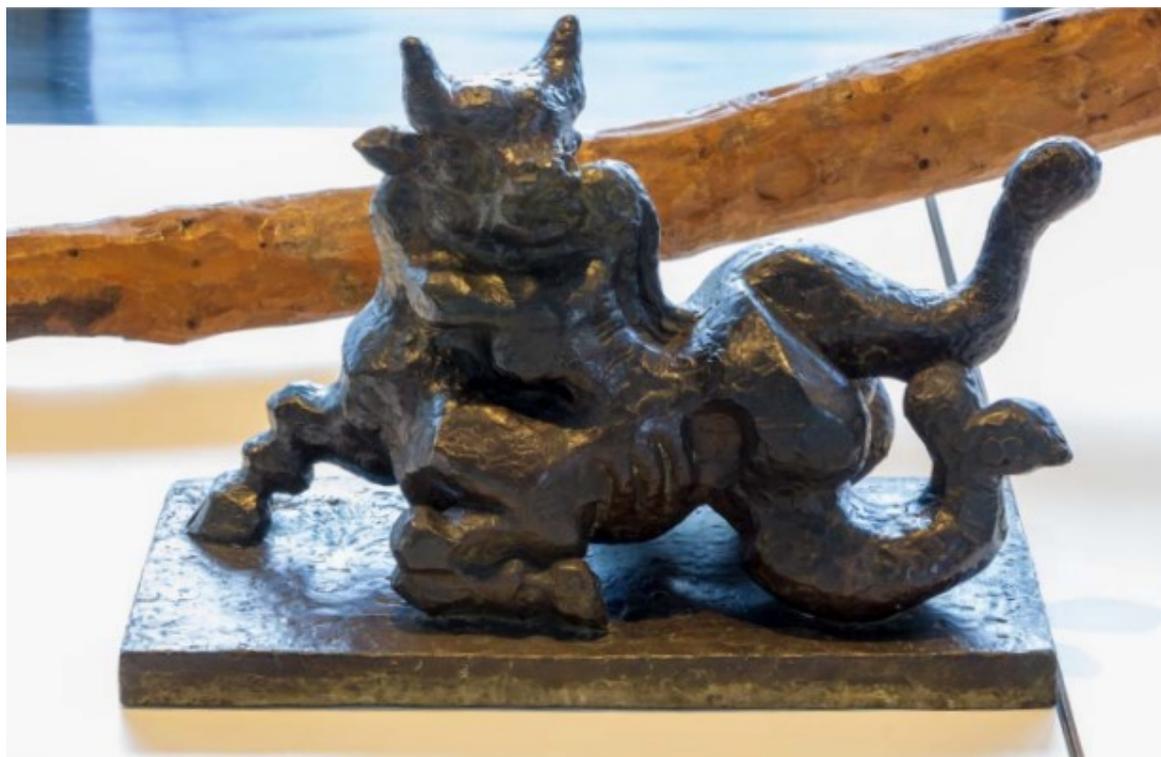
Fonte: A autora, 2019.

A influência de Lipchitz fica bem explícita se notarmos a maneira como Martins introduziu o material em sua obra. O bronze em suas primeiras esculturas é trabalhado de uma maneira pouco polida, produzindo um efeito em textura que oferece uma dimensão tátil explícita ao olhar – é irregular em suas superfícies. As massas das obras em suas primeiras incursões com o material têm uma similaridade com o barro, pouco sólido e que evidencia o labor manual evidente. De alguma forma, essa criação também suscita uma dimensão erótica potente, pois deixa a sugestão do gesto explícita: as esculturas provocam uma vontade de tocá-las.

Em um dos textos produzidos por Maria, por ocasião da mostra *Statues magiques de Maria*, a própria artista fazia referência ao fato de suas esculturas poderem ser tocadas: “Olhem e toquem, descubram vocês mesmos as linhas de força criadas pela vossa confrontação, por elas e por vocês, tentem vossa sorte ENTRE VOCÊS, para melhor como para o pior. Acabou a intervenção de Maria, o jogo de aventura se passa entre Obra e o Espectador, contra ele e contra todos, entrem na dança” (Martins, 1997, p. 24).

Esse efeito tátil também se deve à técnica empregada da cera perdida - que remonta aos métodos primitivos de escultura. Neste método, o original em cera derrete e se perde (daí o nome cera perdida) e o molde deve ser quebrado para revelar o bronze fundido. Dessa maneira, cada escultura é única, não permitindo seriações.

Imagem 21- Jacques Lipchitz, O rapto de Europa, 1938. Bronze. Doação de Carlos Martins ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Fonte: Catálogo da exposição "Estado Bruto".

Uma das obras do escultor lituano Jacques Lipchitz faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – doação feita pelo marido de Maria, Carlos Martins, em 1956, ano da individual retrospectiva da artista na mesma instituição.

A escultura *O rapto de Europa*, de 1938, exibe a cena mitológica do rapto da bela Europa pelo deus grego Zeus, transformado em touro. A peça em bronze retrata a figura de um touro desfigurado de onde surgem um par de braços ou pernas, similares a tentáculos que fazem referência ao violento ato de sequestro descrito no mito grego.

Esses membros alongados, que se expandem para além da figura em uma espécie de espalhamento no espaço estão presentes em algumas obras de Maria Martins. Além dessa afinidade formal, presente em obras como *Orpheus*, de 1953, e duas versões de *Prometheus*, uma de 1948 e outra de 1949, também se destaca a temática dos mitos gregos clássicos, amplamente explorados nas artes. A comparação entre as obras de Lipchitz e Maria se torna uma espécie de documentação visual da influência entre mentor e aluna.

Imagem 22- Maria Martins, Prometheus II, 1948, bronze, 105x75x96 cm.



Fonte: Vicente de Mello para o catálogo da mostra "Metamorfoses".

Esse tipo de comparativo, essencial para a análise de um panorama mais amplo de pesquisa em torno da artista, não esteve presente no que pode ser caracterizado como uma das grandes mostras da artista nos últimos vinte anos.

Apesar de predominância no bronze, as esculturas de Maria Martins passaram pela terracota, madeira, bronze, concreto e o ouro, presente em uma pequena série de joias escultóricas. Produzida enquanto a artista ainda se encontrava nos Estados Unidos, essas peças foram bem documentadas em uma matéria da Revista Vogue Americana, cuja disposição e montagem supostamente contou com o auxílio de

Marcel Duchamp em sua concepção, por sua semelhança com a obra *O Grande Vidro* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Le Grand Verre*), 1915-1923.

As similaridades entre *O Grande Vidro* e a fotografia de Maria com suas joias disposta está na relação de transparência, onde o objeto, neste caso, as obras joias, atravessam a imagem da própria artista, assim como na obra de Duchamp onde as figuras são vistas através do meio escultórico (o vidro) transparente.

Imagem 23 - Maria Martins em foto de John Rawlings.



Fonte: Revista Vogue, 1944.

Imagem 24 - Marcel Duchamp em 1965 diante de sua obra "Grande vidro". Fotografia de Mark Kauffman.



Fonte: The Life Images Collection.

Outra relação que pode ser estabelecida de certa afinidade entre a produção dos dois artistas é que, assim como Duchamp, que em suas *Boîtes em valise* reproduziu versões reduzidas de suas obras, Maria também reproduzia em suas joias suas esculturas de grandes dimensões. O mesmo acontecia em relação às suas gravuras, que em grande parte reproduziam suas peças tridimensionais através do processo da litogravura.

Imagem 25 - Maria fotografada com seu broche Ailes.



Fonte: Fotografia desconhecida.

Ao longo de algumas exposições em vida, Maria possuía o hábito de remeter poeticamente as suas obras, como no caso da exposição *Amazonia by Maria*, na *Valentine Gallery* onde, junto às peças em exibição, a artista publicou um compilado de textos nos quais discorreu sobre as mitologias apresentadas, narrando com suas palavras e sua interpretação os mitos amazônicos.

Em duas mostras, a artista escreveu suas “Mensagens”, uma espécie de recado ao público sobre o que era exibido. Em um desses textos, por exemplo, ela se refere diretamente às obras, com uma frase explicativa. Alguns exemplos dessas descrições foram:

Sûr doute: A única coisa certa no mundo e que nos faz agir é a dúvida.
Implacable: Nada pode parar uma ideia em movimento. *Hasarg hagard*: O que tivemos por acaso nunca teríamos conseguido de outra maneira (Martins, 1956).

Imagem 26 - Maria Martins, Calendário da eternidade, 1953. Bronze. 42 x 44,5 x 13cm.
Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Fonte: A autora, 2022.

Obras produzidas após o seu retorno ao Brasil sugerem o interesse em explorar uma certa solidez, presentes em *Calendário da eternidade*, de 1953, *O canto do Mar* de 1952, e *O canto da noite*, 1968, está instalada no Palácio do Itamaraty. Essas dificuldades do bronze, de transporte e fundição sugerem que em algum momento Maria explora um novo material, o concreto Sermolite, presente em obras como *Insônia infinita da Terra*, de 1949, e a escultura *A Soma de nossos dias*, de 1954-55, vencedora do Prêmio Regulamentar de Escultura Nacional.

Apesar da recepção não muito calorosa por parte de alguns críticos como Mário Pedrosa, Maria foi a artista escolhida para realizar obras como *O Rito dos ritmos* em 1958, que faz parte da decoração do Palácio da Alvorada, residência oficial dos presidentes do país. Sua inclusão nestes espaços públicos provavelmente se deu devido ao seu título de embaixatriz – uma hipótese que descarta o fato de Martins ter

mérito próprio como uma artista de excelência, sintomática da maneira como sua vida e obra foram abordadas pela História da Arte no Brasil - e as boas relações que cultivava com figuras como Juscelino Kubitschek (Diamantina, 12 de setembro de 1902 – Resende, 22 de agosto de 1976), presidente responsável pela criação da nova capital federal, Brasília.

Imagem 27- Maria Martins, Canto da noite. Bronze. 165 x 200 x 108 cm. Coleção do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.



Fonte: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/palacio-itamaraty/patrimonio-historico/maria-martins>)

O argumento que justifica essa escolha - como uma mera indicação política- foi um reducionismo pautado no comprometimento de Pedrosa em defender seu posicionamento sobre o que deveria ser reconhecido como arte nacional. Em abordagens mais recentes, e retomada dos textos sobre a artista publicados pelo crítico, este ponto de vista tende a ser revisto, de maneira a destacar a magnitude e importância, independente das relações políticas que envolviam Martins.

A História da Arte brasileira, assim como a global, nos últimos anos vem tentando retomar pontos que por falta de uma amplitude maior de reconhecimento de marcadores sociais como gênero e classe não repitam visões limitadas do passado. Maria Martins, neste caso, pode ser considerada um objeto que ilustra perfeitamente esta iniciativa, passando de uma mera “grã-fina”, nas palavras do próprio Pedrosa sobre a artista, para um importante nome da História da arte brasileira.

Outras duas obras, *Galo gaulês I e II*, encomendadas para a Maison de France e para a Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ) também fazem parte da breve produção da artista após seu retorno em definitivo para o Brasil.

Em 2023, ano em que este trabalho é concluído, a ACRJ reapresentou a obra *Galo gaulês II* ao público como início do projeto de valorização e difusão de seu acervo. Uma série de palestras foi programada para inaugurar o projeto e também permitir ao público que tenha mais informações sobre o acervo.

Na primeira mesa, na semana da inauguração da mostra foi citado que uma das razões para a escolha da artista para a inauguração do projeto é o de ser o marco dos cinquenta anos do seu falecimento. Até o momento, nenhum outro centro cultural ou espaço promoveu nenhuma ação de forma a marcar este importante marco para a História da Arte nacional.

Imagem 28 - Maria Martins, *O Rito dos Ritmos*, instalado no Palácio da Alvorada. Bronze (511 x 289 x 143 cm)



Fonte: Ichiro Guerra/PR (<https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-da-alvorada/galeria-de-imagens/palacio-da-alvorada-6/view>)

6 AS INSTITUIÇÕES NO PRESENTE E NO PASSADO

Em 2018, no Rio de Janeiro, foi inaugurada a instituição Casa Roberto Marinho, localizada no Cosme Velho, lugar onde morou o colecionador. Sua coleção conta com algumas das obras mais emblemáticas da artista, que foram instaladas de maneira permanente na Casa. Desde sua abertura, Maria foi incluída em coletivas e no curto espaço de cinco anos entre a inauguração do espaço e a elaboração deste trabalho exibiu duas individuais da artista.

A primeira mostra individual de Martins na instituição, em 2021, de acordo com o texto do diretor Lauro Cavalcanti (2021) se deu em “antecipação ao evento vindouro” da recepção de sua segunda mostra, a retrospectiva *Maria Martins – Desejo imaginante*, no ano seguinte. E em função da inclusão no acervo das gravuras em metal de 1946, expostas pela Valentine Gallery na sede da galeria em Nova York¹⁸, através da doação do sobrinho-neto de Carlos Martins, marido de Maria.

¹⁸ <http://www.thevalentinegallery.org/>. A Valentine Gallery foi uma importante galeria de arte Moderna no fim da década de 1920 e meados da década de 1940 em Nova Iorque, tendo realizado as primeiras exposições norte-americanas de artistas como Piet Mondrian (Amerfoort, 1872 – Nova Iorque, 1944) e Joan Miró (Barcelona, 1893 – Palma, 1983).

Imagem 29 - Maria Martins, O Implacável, 1944. Bronze. 132 x 234 x 34cm. Coleção Instituto Casa Roberto Marinho.



Fonte: A autora, 2022.

A prevalência da artista no programa da instituição a coloca em um lugar de representatividade para acesso à sua obra no Rio de Janeiro atualmente. Na década de 50, este lugar teria sido o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que passou por diversas transformações ao longo dos anos e, no cenário atual, representa um acervo documental singelo sobre a artista, além de contar com poucas obras em sua coleção, mesmo que Martins tenha sido uma propulsora importante nos primeiros anos do museu para sua realização.

Presente no acervo do MAM-Rio, apenas consta uma das versões de *O Impossível* (Imagem 16), datada de 1945, uma doação feita pela própria artista, que esteve envolvida nos processos formativos do Museu, na década de 1950. Atualmente, a instituição também conta com uma obra sem título, de 1949, da Coleção Gilberto Chateaubriand.

Imagem 30 - Maria Martins, Anunciação, 192. Bronze, 189 x 200 x 100cm. Coleção André Lara Resende.



Fonte: Everton Ballardin.

Imagem 31 - Maria Martins, Sem título, c.1940. Bronze e mármore. 54,5 x 38 x 30 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio.



Fonte: A autora, 2021.

7 AS MÚLTIPLAS AGÊNCIAS DE MARIA

A Bienal de São Paulo contou com o apoio e auxílio de Maria Martins – neste caso, como embaixatriz, pois a mobilização para a realização de tal evento pressupunha uma articulação política e diplomática a fim de conseguir, por exemplo, empréstimos internacionais. A presença de obras de artistas europeus de renome, inclusive, se tornou um dos grandes motes para o sucesso das primeiras edições da Bienal.

Segundo a pesquisadora Marina Mazze Cerchiaro, em sua tese de doutorado intitulada “Escultoras e bienais: A construção do reconhecimento artístico no pós-guerra”, no capítulo dedicado a investigar o papel de Maria Martins enquanto agente cultural essencial para a realização da Bienal, o fato de existir pouca documentação que comprove o envolvimento da artista pode ser um indicativo de que as negociações realizadas se deram em um âmbito mais pessoal, conforme documentado por exemplo na coluna “*Poeira da vida*”, de autoria de Martins, de novembro de 1967, onde é narrado um encontro entre Maria, Brancusi e Niomar Moniz Sodré¹⁹, que resulta em uma aquisição para o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Martins, 1967, p. 5).

Tais relações, estabelecidas num campo “não-institucional” por agentes de influência política – e no caso de Maria – diplomático internacional – não devem ser analisadas com base em um juízo de valor. Em Maria, é possível intuir que talvez o fato de levar uma vida dupla, entre embaixada e ateliê, refletiu na dureza com a qual a crítica se aproximou de seu trabalho. Uma visão num sentido mais amplo, de reconhecer seu esforço no país para estabelecer uma relação mais estreita entre os contemporâneos estrangeiros e os artistas brasileiros, que culmina na Bienal, por exemplo, demonstra uma falta de boa vontade da crítica especializada, como na de Mario Pedrosa, notório crítico do trabalho de Maria de considerar a “não oficialidade” de tais trocas como positivas.

¹⁹ **Niomar Moniz Sodré Bittencourt** (Salvador, 4 de setembro de 1916 — Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2003) foi uma jornalista e empresária brasileira. Foi junto de Raimundo Castro Maia e Maria Martins uma das pessoas mais engajadas pela criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), tendo ocupado sua diretoria por dez anos e a principal responsável pela construção do prédio projetado por Affonso Eduardo Reidy para abrigar o museu no Aterro do Flamengo.

O meio da arte não está desassociado de ser permeado por relações sociais e pessoais que permitam que novas trocas ocorram entre artistas, curadores, críticos e outros especialistas e articuladores da área. Este tipo de associação, inclusive, é presente até hoje na arte contemporânea e encorajada. Porque então a resistência em aceitar esse tipo de negociação como legítima, no caso de Maria? Pretendo oferecer algumas respostas nos próximos capítulos, ao esmiuçar a crítica dura de Mario Pedrosa sobre o trabalho da artista.

Ao analisar a trajetória artística de Maria, é possível apontar que a sua inserção no meio da arte não se deu de maneira acidental. Suas primeiras obras expostas foram esculpidas das sobras de uma exibição de madeiras nobres brasileiras, ocorrida na embaixada brasileira em Washington, como é o caso da obra *Christ*, de 1941, esculpida em jacarandá. Esta peça marca a inclusão institucional internacional da obra de Maria, ao ter sido adquirida por Nelson Rockefeller²⁰, para ser incorporada ao acervo do Museum of Modern Art, o MoMA. Em entrevista à Clarice Lispector, sobre a sua incursão no meio escultórico, a artista tece o breve comentário:

CL: [...] Como é que você descobriu que tinha talento para a escultura?

MM: Eu não descobri. Um dia me deu vontade de talhar madeira e saiu um objeto que amei. E depois desse dia me entreguei de corpo e alma à escultura. [...] (Martins, 1968)

Apesar da maneira expressa pela artista de como se encontrou na prática escultórica, este “acaso” não veio sem alguma formação – pois é sabido que ao longo de sua trajetória, Martins procurou estudar e se aperfeiçoar em técnicas com diversos professores. Também pode-se supor, por este trecho, uma das características da artista em praticar uma autoficção ao se “descobrir por acaso” como escultora. Essa estratégia de autoficção permeia toda a produção artística de Maria Martins, e de alguma maneira também reverbera em pesquisas e curadorias que incluem a artista em suas pautas.

As peças em madeira deste período inicial da artista ainda guardam certo rigor formal distante da obra em bronze produzida posteriormente e que a consagrou como uma grande expoente da escultura brasileira nos Estados Unidos. No entanto, a escolha do material, as madeiras de seu país de origem já apontavam para uma questão latente em seus futuros trabalhos: a forte indicação de sua nacionalidade.

²⁰ Nelson Aldrich Rockefeller foi o 41º Vice-Presidente dos Estados Unidos, e 49º governador de Nova Iorque, filantropo e empresário.

Neste momento, havia um esforço político para o estreitamento das relações Brasil x Estados Unidos, ou melhor, América Latina x América do Norte que permitiu que o reconhecimento da obra de Maria – não como embaixatriz, mas como artista brasileira, se destacasse e fosse uma aquisição simbólica desses laços. Também é possível pressupor que a artista possuía, desta vez como embaixatriz, uma visão interna das conexões, como a com o próprio Rockefeller, através da sua embaixada, sobre o que os norte-americanos esperavam de uma arte que representasse o Brasil.

Ao tomar as rédeas de sua narrativa, neste momento inaugural de sua produção, Maria iniciou sua trajetória como expoente da arte brasileira, sem estar em seu país de origem, e com um afastamento que permitiu o desprendimento das correntes vigentes no Brasil, provocando uma cisão que a distanciou de seus conterrâneos contemporâneos, e que a consagrou aos olhos dos estrangeiros.

Essa leitura do ambiente no qual a artista estava inserida, e sua conseqüente aclamação, tem evidências de ter sido buscada intencionalmente pela artista. Após a sua incursão nas madeiras brasileiras, sua individual em 1941, na *Corcoran Gallery*, em Washington, já conta com algumas de suas obras em bronze que viriam a torná-la notória. Entre sua primeira exibição, em 1939 e a de 1941 é possível não só apontar para seus estudos com Jacques Lipchitz como uma mudança formal em suas obras como também as suas relações com os expatriados franceses presentes em Nova Iorque, os precursores do que viria a se estabelecer como a Escola de Nova Iorque²¹, como Marcel Duchamp.

O entendimento das raízes das futuras discussões no cenário artístico norte-americano, mais uma vez, permitiu que Maria projetasse ainda mais o seu trabalho, se tornando uma representante latino-americana, brasileira, cuja obra dialogava em paralelo com as dos artistas europeus. Essa tomada de narrativa funcionou perfeitamente para seu estabelecimento em território norte-americano: Maria entregava seu exotismo tropical, a flora e fauna exorbitantes e os mistérios da Amazônia – que nem ela, nem seus colegas europeus e norte-americanos conheciam.

A identificação com o surrealismo, portanto, se dá nesse âmbito da produção que reflete o meio em que a artista circulou, de forma intencional. Afinal de contas, a

²¹ A Escola de Nova Iorque foi um movimento fortemente influenciado pelas ideias dos surrealistas, culminando, notoriamente no movimento expressionista abstrato, símbolo do pós-guerra. Estas influências se deram pela presença dos artistas europeus no contexto norte-americano, círculo frequentado por Maria Martins.

função diplomática existia concomitantemente à função artística, não sendo o caminho definido previamente. Maria Martins, embaixatriz, não tratava a arte como *hobby*, ao contrário de outras mulheres em posição diplomática similares, que se contentavam em exercer o papel de *hostess*. A busca pela afinidade com os surrealistas, que a tornou pertencente ao grupo foi um movimento calculado e intencional, para encontrar seu espaço no meio artístico.

A relação paradoxal, no entanto, que se desenhou entre o grande reconhecimento por parte dos estrangeiros, foi a mesma que causou um certo descolamento da obra da artista em seu país de origem. As leituras que foram feitas, após seu retorno ao país, em 1950, não levaram em conta os fatores de que se tratava da obra de uma artista cujo país era um local distante, geográfica e temporalmente.

A vida política, diplomática, pressupõe que se reafirme a sua identidade profundamente ligada à sua nacionalidade. Maria exprimiu essas questões em sua individual de 1942, na *Valentine Gallery*, com a mostra “*Amazonia by Maria*”, que contou inclusive com a publicação de uma edição de uma espécie de catálogo narrativo, onde ao lado de cada obra a artista se dedicou a narrar a origem dos mitos amazônicos que esculpia, como *Boiuna*, *Boto* e *Amazonia*, todas do ano de 1942. Mais uma vez é presente a intenção de assumir a narrativa de sua identidade, ao associar a produção literária com a visual, evocando um imaginário que seria típico do Brasil, narrado por uma brasileira, para estrangeiros.

“Muito estrangeira” para a arte brasileira, “muito brasileira” para a arte internacional; muito burguesa para o meio artístico, muito transgressora para a burguesia” (Rjeille, 2021, p. 26) foi o paradoxo que de alguma forma impactou em sua inclusão na narrativa nacional como uma grande representante da escultura brasileira, à sua época. Felizmente, como este trabalho se propõe, e tantos outros recentemente, é chegada a hora de retomar essa trajetória e reconhecer não só os esforços de Maria Martins em, magistralmente, representar seu país, como também das pesquisadoras e pesquisadores, críticos e teóricos em legitimar sua narrativa. Assim como no imaginário nacional ao citarmos a arte moderna brasileira nos remetemos a nomes como o de Tarsila do Amaral, este lugar também pertence à Maria.

8 RECONHECIMENTO TARDIO

O fato de terem se passados tantos anos entre as exposições ditas “retrospectivas” de Maria Martins, a partir de sua primeira mostra deste tipo em 1956 no país faz com que as subsequentes iniciativas curatoriais tentem cumprir este papel de maneira anacrônica. É impossível negar a influência e atuação da artista – bem documentadas na imprensa à época, assim como a recepção crítica não muito favorável. No entanto, existiu no Brasil uma falta com a trajetória artística da artista – exemplificada pela demora em recuperar seu status enquanto expoente vanguardista através de grandes mostras. Isso pode explicar o porquê o nome de Maria Martins só retornou a ter sua importância reconhecida após os esforços em refazer um caminho institucional que falhou por mais de três décadas.

Os projetos curatoriais recentes são esforços admiráveis em trazer à luz a grande contribuição da artista para a História da arte brasileira. No entanto, fica evidente ao analisar a maneira como foram realizadas o quanto o período em que sua obra foi pouco exposta refletiu na referência do público brasileiro. Maria Martins dificilmente é o primeiro nome a ser considerado quando se fala sobre mulheres modernistas brasileiras.

Um dado interessante a ser apontado sobre Maria Martins, ao menos no Brasil, é o fato de que majoritariamente se tratando de curadorias ou pesquisas são realizadas por mulheres: destacando-se sua biógrafa Ana Arruda Callado, a curadora da exposição *Metamorfoses* Verônica Stigger, e recentemente a curadoria conjunta de Isabelle Rrjeille e Fernanda Lopes em *Desejo imaginante*.

É possível atribuir aos seus temas uma predileção por pesquisadoras ou curadoras mulheres? A sexualidade feminina latente na obra de Maria – longe de ser um tabu contemporâneo, mas que talvez possa ter uma parcela de culpa na pouca aceitação da obra em território nacional na década de 1950 – ainda permeia o caminho dos que se aventuram a pesquisá-la.

Curiosamente, uma versão de uma de suas obras mais reconhecidas pelo público, a escultura *O Impossível* se encontra em uma versão única, em gesso, ao lado de Tarsila do Amaral –de amplo conhecimento do público - no acervo de um dos grandes museus da América Latina, o MALBA (Museu de Arte Latino Americana de

Buenos Aires). *O Impossível* é uma das peças que exemplifica a habilidade da artista em retomar um tema – e ainda se valer das experimentações, como a de escala.

Outra possibilidade para tal reconhecimento é o fato de compor – ao lado do *Abaporu* - o acervo de um museu da magnitude do MALBA o panorama de artistas brasileiras. Devido à sua técnica, poucas seriações foram produzidas pela artista, sendo *O impossível* uma de suas raras obras com mais de uma versão. A que pertence ao museu argentino é em gesso, uma peculiaridade em se tratando da artista, conhecida pelos seus bronzes.

9 UMA VERSÃO DA ANTROPOFAGIA

O crítico literário Geraldo Ferraz (1905 – 1979) em ocasião do óbito da artista em 1973, publicou a seguinte comparação em relação ao rechaço e ao arrependimento do reconhecimento da importância da obra de Maria Martins: “Para os que não quiseram ver – e eu fui um deles – a escultura de Maria Martins deve ser considerada a ilustração última de um movimento que Tarsila timidamente colocou na sua pintura antropofágica” (Ferraz, 1973, p. 4).

É possível apontar que o reconhecimento por parte do autor de que a recepção da artista não foi digna de sua obra demonstra que a inclinação da crítica brasileira à época rechaçava as manifestações vanguardistas europeias, na década de 1950, impactou de alguma maneira a sua eventual presença no circuito artístico – evidenciado pelo endosso de críticos como Pedrosa, comprometidos com a abstração geométrica.

O enfoque também priorizaria artistas jovens e Maria, aos 56 anos, ao retornar ao seu país de origem estava mal localizada em todos esses âmbitos. O meio escultórico, onde se estabeleceu, mesmo não sendo o único suporte para seus trabalhos, também era, em sua grande parte, majoritariamente masculino.

Na década de 1950, passados quase trinta anos da Semana de arte Moderna de 1922, Maria vinha como uma representante do radicalismo da ideia de antropofagia, reconhecida por Ferraz, como uma grande representante do desdobramento desse movimento. A autora Graça Ramos, em seu texto “Maria Martins, escultora dos trópicos” tece um comentário de cunho similar:

Ela não só absorveu a proposta antropofágica, mas também a dotou de maior alcance, ao misturar suas raízes e discursos absorvidos no exterior, dedicando-se a um tema que, no Brasil, ainda era tabu como manifestação artística: o erotismo violento. Realizou peculiar antropofagia em um grande banquete canibal com corpos ora inteiros, ora fragmentados, corpos que gritam, devoram, expõem roteiros de vida e morte. Traduziu na arte o princípio canibal da deglutição de vários discursos para criar produto único como estratégia de sobrevivência artística (Ramos, 2009, p. 180).

O reconhecimento da obra de Maria, como uma representante do movimento da antropofagia no contexto da arte moderna brasileira se fez presente ao ter sua obra incluída em uma das edições históricas da Bienal de São Paulo, a 24^a Bienal, com

curadoria de Paulo Herkenhoff A artista foi incluída no núcleo histórico da exposição, com o subtítulo de “antropofagias e histórias de canibalismos” (Herkenhoff; Pedrosa, 1997, p. 24). No catálogo lançado à época da realização da Bienal, Katia Canton – autora de “Maria Martins: mistérios das formas” (Martins, 1997, p. 24). justifica a escolha da artista para integrar a mostra e faz pontuações significativas acerca do resgate da obra da escultora:

A marginalização de Maria Martins deve-se ao fato de que, nos anos 50, a artista criava formas brotadas de um impulso emocional, anti-racionalista, alheias a um compromisso com a representação de uma paisagem “brasileira”. Sua liberdade e vocação para talhar narrativas de cunho pessoal dentro de um universo mítico e mágico chocaram-se com um contexto em que, partindo de influências internacionais, sobretudo trazidas pela I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, o Brasil engendra um enorme interesse pela arte abstrata e construtiva (Martins, 1997, p. 24).

A autora encerra o texto com o seguinte apontamento:

A artista lida com sua arte como discurso, infiltrando-a de textos, poemas e títulos, que a imbuem com uma literalidade emblemática da arte contemporânea deste final de século. Nesse sentido, tal como aconteceu recentemente com Louise Bourgeois, é preciso realinhar Maria Martins dentro da história da arte ocidental, que praticamente a ignorou. Para isso seria necessário, no entanto, rever e redefinir os próprios cânones dessa própria história. (Canton, 1998, p. 293)

Ao analisar os dois trechos selecionados acima, fica evidente a dificuldade em localizar a obra de Maria Martins, questão que está presente – como um diferencial – em muitas das publicações que abordam a artista. Mesmo com esta complexidade, a curadoria desta edição da Bienal, que se apropriou do tema da antropofagia de uma maneira ampla e contemporânea optou por incluir Maria em seu panorama histórico. A escolha por inseri-la neste núcleo em específico pareceu ser uma tentativa do próprio resgate ao qual Canton se refere em seu texto.

É fundamental apontar que a 24ª edição da Bienal ocorreu em 1998, logo após a mostra organizada pelo colecionador Jean Boghici, em 1997. Entre o ano da edição da Bienal e as primeiras grandes publicações que se dedicaram aos levantamentos biográficos e artísticos se passaram cerca de dez anos. Destaco como marcos inaugurais dessas iniciativas a publicação da biografia da artista, realizada por Ana Arruda Callado e o catálogo Maria, editado por Charles Cosac, em 2010.

O *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928 por Oswald de Andrade, derivou sua elaboração de um aprofundamento do *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924 – mesmo ano do *Manifesto Surrealista* de André Breton. O *Manifesto Antropófago* também teve seu desenvolvimento baseado no *Abaporu*, de 1928, e versava sobre a ideia de que um “canibalismo”, neste caso, uma apropriação de influências de vanguardas estrangeiras com referências às manifestações originárias nacionais era uma espécie de identidade brasileira que deveria ser reconhecida como tal.

Fato é que apesar de não estar presente como artista durante o movimento derivado da antropofagia brasileira, Maria Martins obteve inspiração de alguns de seus agentes, como Raul Bopp (Rio Grande do Sul, 1898 – Rio de Janeiro, 1984), com sua publicação *Cobra Norato*, de 1931 e Murilo Mendes²² (Juiz de Fora, 1901 – Lisboa, 1975), este que inclusive publicou um texto em ocasião de sua individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1956. Um dos trechos cita:

Visando sempre exprimir as tensões violentas entre magia e afetividade, entre Eros e morte, entre dinamismo de forma definidas e atmosfera ambígua de sonho, na sua procura de uma linguagem ao mesmo tempo bárbara e flexível, Maria, dissonante e teatral, inscreve-se na linhagem dos pesquisadores, e dos intérpretes de uma realidade aumentada (Mendes, 1956).

Através do reconhecimento de figuras como Murilo Mendes, por exemplo, podemos dizer que os ditos “fundadores” do movimento modernista brasileiro identificavam em Maria também um de seus agentes – assim como os surrealistas também reconheceram em suas obras “uma deles”. Fato é que, na década de 1950, o movimento modernista já havia arrefecido, em função dos projetos concreto e neoconcreto nacionais, e, portanto, este deslocamento cronológico, ou essa identificação tardia de Maria Martins fez com que, em seu retorno ao Brasil, houvesse uma certa resistência em incluí-la.

A poética da artista se destacou mesmo deslocada de uma produção em território nacional, questões relativas à vanguarda brasileira de tal maneira que fez com que os próprios modernistas apontassem similaridades com seus conteúdos. Isso demonstra que, mesmo distanciada de seus pares, por estar produzindo em um

²² Murilo Mendes, poeta, iniciou sua carreira publicando em revistas modernistas como a Revista de Antropofagia, publicada na cidade de São Paulo, durante a década de 1920.

contexto internacional, Maria acompanhava os movimentos oriundos de seu país de origem (Martins, 1943), buscando uma incorporação na História da Arte brasileira.

10 AS CRÍTICAS

O retorno de Maria e de Mário Pedrosa ao Brasil coincide - o crítico havia passado o período do Estado Novo em exílio, atuando em sua militância política no exterior - e a trajetória de ambos encontra vários pontos de confluência - entre eles estão a atuação significativa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Bienal de São Paulo.

Em 27 de abril de 1957, no *Jornal do Brasil*, Mário publica a crítica intitulada: “Maria, a escultora”. Ao introduzir no texto a atuação da artista, ele diz: “Maria veio, com efeito para a arte, tarde na sua carreira - e que carreira! A de esposa de Embaixador” (Pedrosa, 1957, p. 8).

Pedrosa era tido como uma figura de autoridade no meio crítico, tendo sido um dos fundadores da Associação Brasileira de Críticos de Arte²³. Seus posicionamentos, então, possuíam um caráter de respaldo significativo. Ao abordar a obra da artista de forma menosprezada, o autor reflete como o panorama artístico deveria se aproximar de sua obra, ou seja, de forma a desconsiderá-la dentro de um contexto artístico nacional.

No texto citado, fica evidente o posicionamento que Mário Pedrosa assumiu diante da obra de Maria; sua análise possui um cunho personalista no que diz respeito à artista, de forma que sempre que se propõe a analisar seu trabalho o associa diretamente a características pessoais da escultora²⁴. Pedrosa a considera possuidora de um “excesso de personalidade” – personalidade esta que, entre diversos motivos, incluindo o da crítica citada, contribuiu para que a produção da artista não alcançasse uma projeção equivalente no território nacional, como no internacional.

²³ A **ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte** – tem a história de seu surgimento ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1948, em Paris, como uma ONG. Surgiu no âmbito das primeiras atividades da UNESCO, criada em 1945, sob o impacto do final da segunda guerra mundial. Na UNESCO, firmava-se a cultura como um ideal para a reconstrução de novos tempos, com atitudes mais compreensivas em relação às diferenças entre os povos e a procura de uma realidade mais humanitária no mundo. (<https://abca.art.br/nossa-historia/>)

²⁴ Paulo Herkenhoff também aponta uma das razões pelas quais Pedrosa poderia ter criticado tão fortemente a obra de Maria, de acordo com Graça Ramos: “Para a autora, a rejeição de Pedrosa à escultura de Maria Martins seria o ressentimento por ter se exilado nos Estados Unidos ao se ver perseguido pela ditadura de Vargas. Assim, Pedrosa associaria Maria à ditadura de Vargas” (HERKENHOFF, 2009, p. 12).

O mesmo trecho desta crítica foi recentemente retomado na curadoria da exposição *Alegria aqui é mato*, exibida no Instituto Casa Roberto Marinho ²⁵– como uma maneira de ilustrar o tratamento dispensado à artista, que de forma reducionista e injusta teve o trabalho definido por Pedrosa como de um “despudor sublime e demasiada satisfação à personalidade da escultora” (Pedosa, 1957, p. 8).

A exposição “Alegria aqui é mato” no Instituto Casa Roberto Marinho contou com a curadoria coletiva de dez figuras ligadas às áreas da arte e cultura. Foram elas: Adriana Calcanhotto, Antonio Carlos da Fontoura, Fernanda Montenegro, Gabriela Machado, Glauco Campello, José Damasceno, Marcos Chaves, Paulinho da Viola, Victor Burton e Walter Carvalho.

A sala curada pela cantora e compositora Adriana Calcanhotto intitulou-se “Perigosas motoristas” e focou em obras de artista mulheres. O título aludia a expressão empregada por Mário Pedrosa, na crítica que referenciamos: “Maria avança de olhos fechados e sem olhar os sinais. Perigosa motorista”.

Mário Pedrosa foi bastante atuante nos anos 40 e 50 como um dos mais importantes nomes na crítica de arte brasileira, escrevendo para jornais como o *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*. Na época, a mídia impressa atuava como uma influência significativa para moldar uma ideia do que deveria constituir a arte brasileira. Quase todos os jornais reservavam um espaço para críticas de arte e Pedrosa se tornou uma espécie de catalizador para a consolidação do papel de crítico como fundamental aos artistas, sobretudo por seu apoio aos movimentos concreto e neoconcreto.²⁶

É notório que tal fato não pode ser ignorado – afinal – foi com o apoio do ateliê na embaixada em Washington que Maria iniciou sua carreira. No entanto, ao longo da crítica de Pedrosa, pode-se observar um certo menosprezo que refletiu na recepção da obra da artista no país.

Um ano antes da crítica publicada no *Jornal do Brasil*, em 1956, Maria realizou sua grande individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para a qual produziu um texto, que em retrospecto, se contrapõe a alguns apontamentos da crítica de Pedrosa no ano seguinte.

²⁵ Disponível em: <https://casarobertomarinho.org.br/exposicao/43?locale=pt-BR>. Acesso em: 20 out. 2023.

²⁶ Frequentemente se refere à Pedrosa como um “Greenberguiano”, ou seja, um crítico com posicionamento similar ao americano Clement Greenberg (1909-1994), um dos maiores divulgadores da obra de Pollock (Cauquelin, 2007).

Comprometido com os ideais do concretismo e neoconcretismo, que ao fim dos anos 50 ganhou considerável espaço no cenário artístico brasileiro, para Pedrosa, havia um “esvaziamento” do impulso criativo de Maria que não mais se encaixava nas vanguardas ditas tipicamente nacionais.

No entanto, ao compararmos o texto *Mensagem* publicado na exposição de 1956, com a crítica de Pedrosa, podemos estabelecer uma espécie de diálogo entre ambos em alguns pontos. Para Maria:

Existe Arte e nada mais. Ao artista, ao criador, só importa percorrer o caminho em profundidade que o levará a um “estado de graça” até o momento primordial da criação. Guarda, sempre, o pudor, a reserva de seu segredo, que transparece apenas na mensagem oferecida, sem nenhuma exploração do mistério que o tortura e sem quebrar o silêncio, regra de toda iniciação. Só assim sua obra irá exercer seu poder de emoção na solidão íntima de cada um, despertando sensibilidades adormecidas e descobrindo facetas de sua personalidade até então desconhecidas (Martins, 1956).

Ao que Pedrosa contrapõe:

Em suas figuras o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas pelo mesmo processo das associações de ideias no plano da inspiração poética-literária, sobretudo surrealista. Maria avança de olhos fechados e sem olhar os sinais. Perigosa motorista. Tende a explicar demais suas ideias ou suas extravagâncias. [...] O fundo de seu impulso criador não é plástico, mas discursivo. Revela-se, nessas obras, com despudor sublime e demasiada satisfação a personalidade da escultora. Há nisso tudo, é verdade, certo fundo inconsciente de exibicionismo, fruto de insuperado infantilismo psíquico ou de uma ingenuidade total, que desarma porque não se guarda, não se poupa ou não se inibe. E neste defeito ou nesta qualidade, como queiram, está o segredo da explicação artística de Maria (Pedosa, 1957, p. 8).

Sendo o texto de Maria anterior em um ano à crítica de Pedrosa, é como se o crítico, em seu comentário, respondesse às questões tratadas pela artista em sua publicação. Sendo um texto de artista, *Mensagem* trata do processo, tecendo impressões sobre arte e criação, se mostrando propositivo em sua intenção de destrinchar o processo criativo – sem enfoque no que resulta dele, ou seja, sem falar sobre as obras em si, mas sobre o que a levou a produzi-las.

Já a crítica de Mario Pedrosa baseia-se em premissas estéticas, deixa clara a sua resistência quanto ao caráter discursivo da obra da escultora. Despudor, extravagância e exibicionismo são substantivos empregados por Pedrosa de modo adjetivado, ou seja, como qualidades que, em sua perspectiva, deveriam ser evitadas. Nesta direção, Pedrosa completa a análise sobre Maria, indicado que: “Como artista,

no entanto, sofre de um defeito capital: excesso de personalidade. Desse defeito surge, precisamente, o traço negativo principal de sua obra de escultora: ausência de monumentalidade” (Pedrosa, 1957, p. 8).

Apesar de bem aceita e incluída como inspiração surrealista, Pedrosa ignora o fato de que, para a artista, os “ismos” não a contemplam. No entanto, a dita “ausência de monumentalidade”, fruto do desprezo das formas ganha destaque no texto do crítico de forma a contrapô-la às vertentes concretas. Para a artista, contudo, é reconhecido que o esforço em a categorizar deve partir da crítica:

Sua obra como criador deve ecoar na admiração de poucos, espantar e afastar muitos porque revolucionária, chocar outros porque inovadora. Quando a arte aceita e prega definições dogmáticas, falha a sua missão. É aos críticos e historiadores a quem cabe definir e classificar a arte de seu tempo (Martins, 1956).

Foi através da experiência que teve com Nise da Silveira (1905-1999) no ateliê no Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II que Pedrosa defendeu sua tese *Da natureza afetiva na obra de arte*, com forte influência da teoria da Gestalt²⁷. Foram estas as diretrizes adotadas pelo crítico como embasamento para as defesas de suas críticas em favor dos movimentos concreto e neoconcreto. Em conjunto com Ivan Serpa (1923-1973), professor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa era considerado uma espécie de teórico atuante, no sentido que se reunia com os artistas e através das suas vivências e engajamento neste projeto de maneira de fazer arte, foi capaz de agregar em torno de si um movimento de jovens artistas que se utilizaram desta nova linguagem artística que se evidenciou na década de 50.

Pedrosa também era um militante político, com uma atuação significativa dentro do Partido Comunista, tendo inclusive se exilado nos Estados Unidos, no período do Estado Novo, dos anos de 1938 a 1945. Este período foi marcado pelo posicionamento anticomunista, encabeçado pelo então presidente Getúlio Vargas (1882-1954). Vargas e Maria tinham uma relação próxima, com o ex-presidente sendo amigo de infância de seu segundo marido, Carlos Martins.

Havia nos movimentos concreto e neoconcreto a característica da retomada da essencialidade da forma, e a intenção em se cunhar uma arte acessível de maneira

²⁷ A teoria da psicologia da Gestalt, fundada por Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (18867-1967), propõe que a percepção de mundo se dá não em partes; mas sim como um todo, a partir de suas relações.

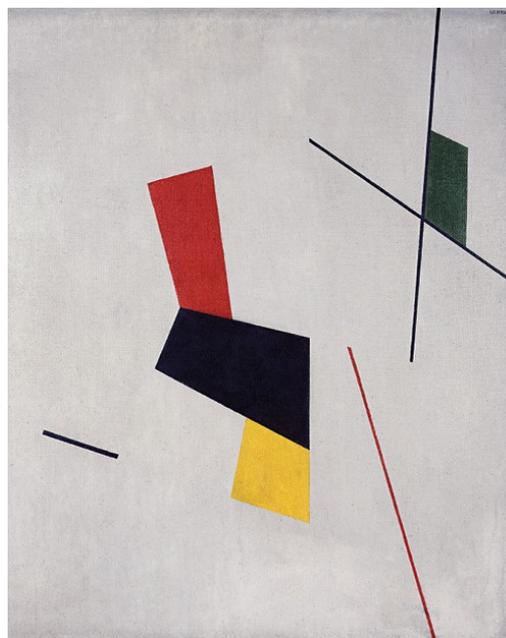
universal, independente de reforços identitários ligada às experiências, desdobramentos que seria mais presentes nas produções dos anos sessenta e setenta. A atuação de Pedrosa foi fundamental no surgimento do Grupo Frente.²⁸

Imagem 32 - Lygia Pape, Tecelar, 1953, xilogravura em papel japonês, 44,5 x 33 cm.



Fonte: Galeria Hauser & Wirth e Projeto Lygia Pape.

Imagem 33 - Ivan Serpa Formas nº 16, 1952, óleo sobre tela (fundo em madeira), 73,4 X 60,1 cm.



Doação do artista para a Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No texto citado, fica explícito o posicionamento que o autor assumiu diante da obra de Maria; sua análise possui um viés pautado no seu papel de uma espécie de autoridade no surgimento destes novos movimentos artísticos. Junto com sua militância política, era importante se portar de maneira coesa em relação ao que era defendido. Deste modo, a crítica de Pedrosa vem imbuída em estar de acordo com seus posicionamentos pessoais e políticos. Maria, por outro lado, possuía boas relações com a elite política da época, por sua posição de embaixatriz, mas também por histórico familiar.

Para Pedrosa, a importância da forma se sobrepunha de alguma maneira à poética explorada por Maria, o que fez com que a crítica se reduzisse aos

²⁸ O grupo Frente foi criado em 1954, e contava com os artistas Ivan Serpa, Eric Baruch, Aluísio Carvão, Abraham Palatinik, Lygia Pape, Décio Vieira, Lygia Clark, Vincent Ibersson, João José da Silva Costa, Carlos Val, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Elisa Martins da Silveira e Franz Weissman.

apontamentos sobre os elementos incluídos nas obras que são de alguma forma, exagerados. Um exemplo:

Ela carece do senso alto da forma. Nas suas obras maciças, estátuas, dorsos, essa carência monumental ressalta. Instintivamente tenta ela compensá-la por um transbordamento de mau gosto personalíssimo, em que detalhes se juntam a detalhes, para dar representação a temas tirados do arsenal literário moderno sobre o inconsciente (Op.cit).

A chancela, oferecida pelo crítico à produção de Pape, por exemplo, explicita que em sua crítica de Martins, sua resistência não ocorre pelo teor temático da produção, mas sim pelas disformidades, que segundo ele, eram excessivas em sua apresentação, chegando a citar em relação à obra de Maria que “Falta ordem na imaginação desta mulher” (Pedrosa, 1957, p. 8).

É preciso, no entanto, levar em consideração o histórico de críticas do autor; profundamente comprometido em levar adiante o projeto de um modernismo brasileiro associado às tendências concreta e neoconcreta. Porém, ao analisar a obra de Maria de forma a supervalorizar o discurso em relação à plástica, Pedrosa entra em contradição: dificilmente uma obra moderna é vazia de uma narrativa proposta pelo seu autor. O que parece incomodar o crítico é a personalidade da artista.

Ao longo do texto, Pedrosa, no entanto, não rechaça a presença de Maria no circuito artístico, reafirmando por vezes a sua presença – que não devia ser ignorada, afinal, assim como ele, ela possuía uma existência ativa nos campos político-artísticos do cenário brasileiro. A revalidação ao longo do texto em trechos como o citado a seguir:

Entrou nesse mundo de arte - de boêmios autênticos ou de artesãos e profissionais austeros - com a surpresa de um paraquedista. Era natural a reação dos autênticos em face dessa figura estranha, proveniente dos meios da grãfinagem snob e da burguesia rica. Maria, porém, não se abate diante da hostilidade do meio. E fica, permanece, e vence. Hoje é uma figura estimada nesses meios artísticos. E com justiça (Pedosa, 1957, p. 8).

No trecho acima, fica clara a resistência que o crítico trotskista oferecia à artista, por sua origem e lugar sociais. Sendo esposa de um embaixador, o rechaço de um intelectual comprometido com uma militância política é natural, uma vez que Maria representava uma ascendência “grãfina e snob”.

O texto de Pedrosa é publicado um ano após a única exposição individual em vida no Brasil de Maria. Em 1955, dois anos antes, na III edição da Bienal de São Paulo, mostra em que ambos contribuíram para a realização,²⁹ Maria foi gratificada com prêmio de melhor escultura nacional, pela obra “A soma dos nossos dias”. Pedrosa era membro do comitê de júri da categoria de Artes Visuais, responsável por laurear os artistas em suas respectivas categorias.

As boas relações políticas e articulações artísticas de Maria foram essenciais para viabilizar a realização da I Bienal de São Paulo, com a artista inclusive garantindo apoio do governo federal. Sua atuação mais marcante nesta primeira edição, no entanto, se deve à consultoria prestada à Yolanda Penteado³⁰, esposa de Ciccillo Matarazzo – fundador da Bienal. Foi através da reputação construída internacionalmente por Maria como artista que foi possível assegurar empréstimos de obras de artistas como Léger, Picasso, Giacometti, Max Bill e Morandi – sendo alguns, como Léger, amigos da artista. O sucesso da I Bienal foi o que garantiu neste primeiro momento a realização das edições posteriores.

Pedrosa atuou de maneira influente na Bienal – participando a partir da edição de 1953, a segunda a ser realizada, na comissão artística; no júri de premiação, em 1955, ano em que Maria ganhou o prêmio de melhor escultura brasileira, e na direção geral nas edições 1961, 1963 e 1965 (VI, VII e VIII Bienais).

É possível que em seu texto de 1957, os elogios, ainda que reduzidos, feitos às obras de Maria se refira ao conjunto de trabalhos apresentado por Maria na Bienal (a já citada vencedora *A soma dos nossos dias*, 1955, *O canto do mar*, 1953, *Insônia infinita da terra*, 1954, *O implacável*, 1947 e *Ishwara*³¹, 1952).³² Pedrosa diz que:

²⁹ As boas relações políticas e articulações artísticas de Maria foram essenciais para viabilizar a realização da I Bienal de São Paulo, com a artista inclusive garantindo empréstimos importantes para as primeiras edições. Na II edição, conhecida como a Bienal da Guernica, pela exibição da tela Guernica (1937), de Pablo Picasso (1881, Málaga – 1973, Paris). Este empréstimo foi extensivamente documentado através de trocas de correspondências, que atestam que Maria estava diretamente envolvida nos trâmites e operações para assegurar a presença da obra na mostra. Disponível em: <https://bienal.org.br/a-vinda-de-guernica-a-2a-bienal/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

³⁰ “Yolanda viaja com Maria a vários países da Europa e das Américas, para convidar pessoalmente os artistas, a partir de uma relação que a escultora havia preparado” Callado, 2004, p. 126).

³¹ Esta pesquisa não encontrou nenhuma catalogação posterior referente à obra *Ishwara*, além da presente no catálogo da III Bienal de São Paulo.

³² A lista de obras aqui descrita foi retirada diretamente da publicação do catálogo da III Bienal de São Paulo. Como bem apontado pela tese de doutorado de Marina Mazze Cerchiaro intitulada “Escultoras e Bienais: A construção do reconhecimento artístico do pós-guerra”, a escultura *O Implacável* não está presente na fotografia, levando a crer que houve alguma mudança nas obras selecionadas, provavelmente referentes ao deslocamento dessa obra em específico dos Estados Unidos ao Brasil.

Os volumes na sua escultura, em bronze, metal polido ou madeira, não têm consistência, articulação ou hierarquia de planos. Tendem a igualar-se uns aos outros, tratados como se fossem apenas uma superfície escorrida ou uma superfície poderosa, nas quais a artista concentra suas dengues, suas fixações, seus caprichos e ideias. Em fases posteriores, os volumes maciços esvaziam-se, abrem-se brechas neles e o espaço circundante tende a penetrá-los. É quando a escultora melhor se realiza. Dá nos então uma trama feita de galhos, de lianas, de troncos, onde a sensualidade do material escolhido, poroso, verdoengo, numa consistência de pau podre, exprime, com menos derrames sentimentais e mais plasticamente, o seu espírito torturado e simultaneamente satisfeito por mil visões perversas (1957, p. 8)

O material “poroso, verdoengo” ao qual o crítico se refere é o sermolite,³³ uma espécie de cimento sobre o qual Maria discorreu em entrevista para Revista módulo Brasil Arquitetura:

- E quanto ao aspecto prático de seu trabalho, quais os problemas e ou inovações referentes aos materiais de que faz uso?
- Nesta era atômica que é nossa, indispensável se faz que busquemos novos materiais, uma vez que nos laboratórios não cessam de se apresentar. Encontrei na sermolite, que é uma espécie de cimento pessoalmente descoberto por Bernard d'Assonval, um material quase mágico. Toma diferentes modalidades, é como um ser vivo, quente e de aspectos sempre novos, além de possuir enorme resistência. A sermolite me vem proporcionando experiências interessantes, às vezes espetaculares. [...] (1956).

³³ Não foram encontradas durante esta pesquisa referências ao criador citado do material sermolite. Encontram-se muitas referências de um material como o descrito pela artista com o nome de termolite, uma espécie de “cimento-fibra, produzida por processo de prensagem de alta precisão a partir de matérias primas selecionadas e fibras minerais, podendo ser utilizada para temperaturas de 650 °C a 1200°C” (<https://univeda.com.br/termolite.html>). O ponto de fusão do bronze fica entre 900°C e 1000°C, aproximado do material citado.

Imagem 34 - Vista geral da 3ª Bienal com destaque para as obras de Maria Martins, *A soma de nossos dias*, *O Implacável*, *Ishwara*, *O Canto do Mar* e *Insônia Infinita da Terra*.



Fonte: Disponível em: <https://bienal.org.br/fotos/vista-geral-da-3a-bienal-com-destaque-para-as-obras-de-maria-martins-a-soma-de-nossos-dias-o-implacavel-ishwara-o-canto-do-mar-e-insonia-infinita-da-terra-2/>. Acesso em: set. 2021.

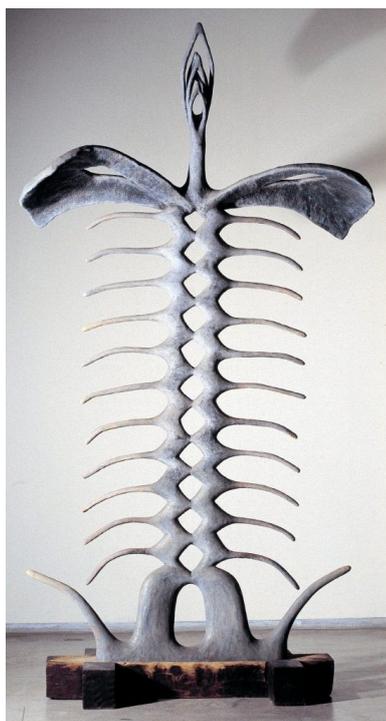
O novo material, explorado pela artista nas obras *A soma dos nossos dias* e *Insônia infinita da terra* apresentadas na exposição – marca também uma mudança formal em oposição às últimas obras em bronze, produzidas fora do Brasil e que instituiu a produção escultórica de Maria como significativa, antes da Bienal.

A obra premiada possui semelhanças com a peça *Brouillard-noire*, de 1949. Além das diferenças entre os materiais (a primeira se estrutura em bronze, a segunda em sermolite e estanho), também há a diferença de dimensões, uma com 88,5x79x37cm e a outra, bem maior com 341x181x83cm. Outra distinção é a perda da antropomorfização da primeira em relação à segunda – *Brouillard-noire* possui em sua base uma estrutura que se assemelha a pernas e garras, ainda guardando uma afinidade em relação às criaturas da fase monstruosa da artista. Em ambas se preserva uma referência à coluna espinhal e na parte superior, uma espécie de escápula – que guarda uma similaridade com asas, também presentes em peso nas obras antropomórficas.

Apesar de todos os paralelos entre os trabalhos, fica evidente que a primeira, de 1949, se assemelha muito mais um ser vivo do que a segunda, pela presença dos

pés. Este também é um ponto marcante para a análise das obras de Maria do fim dos anos 1950 – são peças que tendem a uma abstração informal. O que evidencia que, ao analisarmos em uma linha progressiva de produção, esta talvez fosse a fase da artista que estava mais em acordo com o que circulava no cenário artístico brasileiro – algo inédito para sua produção até então.

Imagem 35 - A Soma de nossos dias, 1954-1955. Sermolite e metal. 34,1 x 18,1 x 83 cm. Doação do Museu de arte Moderna de São Paulo para Museu de Arte contemporânea de São Paulo.



Fonte: Disponível em:
<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17340#exposicoes>.
 Acesso em: 10 maio 2021.

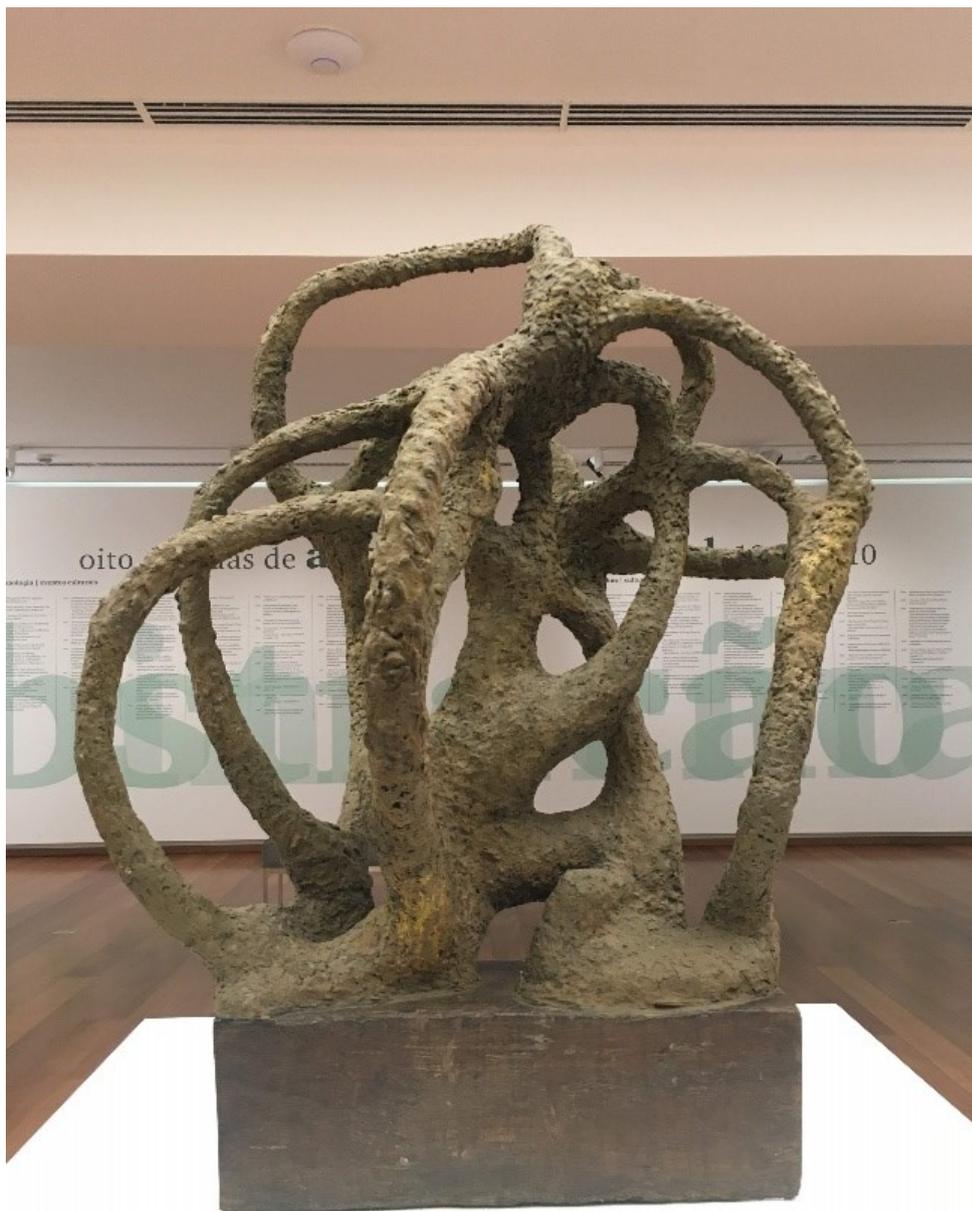
Imagem 36 - Brouillard noir, 1949. Bronze. 88,5 x 79 x 37 cm. Coleção Jean e Geneviève Boghici, Rio de Janeiro.



Fonte: Vicente de Mello, Catálogo "Metamorfoses".

Ao que tudo indica, no entanto, o crítico provavelmente se refere à obra “Insônia infinita da terra” como o ponto forte da produção de Maria, por exibir as características citadas de “Dá nos então uma trama feita de galhos, de lianas, de troncos, onde a sensualidade do material escolhido, poroso, verdoengo, numa consistência de pau podre [...]” (Pedrosa, 1957, p. 8).

Imagem 37 - *Insônia infinita da terra*, 1949. Sermolite. 92,5x74x52cm. Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.



Fonte: A autora, 2018.

Diferente de *A soma dos nossos dias*, a obra à qual o crítico se refere apresenta a materialidade do sermolite com um acabamento menos polido, como bem ilustrado por Pedrosa. A mesma presença dos esvaziamentos dos volumes, também apontados pelo autor como ponto forte da escultura, está presente em obras como *Orpheus*, de 1953, o que comprova que Maria, em sua produção pós 1950, demonstra uma afinidade à inclusão de brechas e espaços não preenchidos.

Em sua produção inicial, as esculturas possuem uma semelhança figurativa muito presente, uma tendência à ocupação dos espaços tanto em elementos cenográficos (vegetação, vinhas, árvores) quanto com as próprias figuras ainda com elementos humanos. Posteriormente, em algumas obras essas figuras são mais simplificadas em elementos.

A resolução simplificada em componentes nas peças pode ser um indicativo de uma certa maturidade escultórica, tornando os “vazados” partes integrantes das obras.

Ao compararmos obras como *Boiuna* e *Cobra grande*, da fase inicial de produção da artista, podemos observar que seus vãos – ainda que presentes - são incluídos de maneira singela na figura esculpida. São mais presentes como talhos, bocas ou vaginas e que não se sobrepõe ao figurativo. *Cobra grande*, por exemplo, se vale mais do preenchido como cenário para evidenciar suas formas, do que pela falta de espaço.

Em *Orpheus*, há um preenchimento do espaço feito com as aberturas emaranhadas – os vazios são parte constituinte da obra, com muito mais presença e volume. Esta foi uma tendência adotada por Maria em suas fases finais de produção, a apropriação dos espaços não preenchidos como escultóricos. Esta característica será presente em quase todo seu corpo de obras produzido pós 1950 – a sua parte da produção no Brasil, o que revela uma espécie de tentativa de entrar em simbiose com o ambiente que rejeita o figurativo.

Imagem 38 - Maria Martins, Boiuna, 1943. Bronze. 72,39 x 68,58 x 46,99 cm. Coleção Art Museum of the Americas.



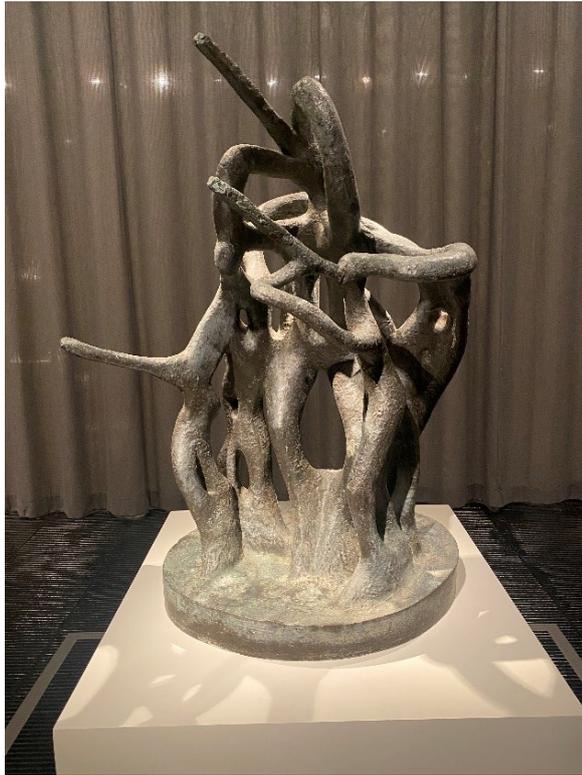
Fonte: Vicente de Mello, Catálogo "Metamorfoses".

Imagem 39 - Cobra grande, 1943. Bronze. 42 x 52 x 30 cm. Coleção Amir Achcar Bocayuva.



Fonte: Vicente de Mello, Catálogo "Metamorfoses".

Imagem 40 - Maria Martins Orpheus, 1953. Bronze. 101x70x70. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.



Fonte: A autora, 2021.

Imagem 41 - Niomar Muniz Sodré, fotografada ao lado da escultura identificada como Ishwara durante a abertura da exposição Maria Martins, 1956, no MAM-Rio.



Fonte: Reprodução fotográfica dos arquivos do Museu de arte moderna do Rio de Janeiro.

Conforme citado anteriormente, a mostra da Bienal também contou com a obra *O canto do mar*, em sermolite.³⁴ Evidencia-se pela foto das obras na exposição que também havia outra versão desta peça, em bronze³⁵. Destaca-se na reprodução fotográfica presença de uma obra, que se presume de título *Ishwara*. Na publicação do catálogo *raisonne* de Charles Cosac, há a informação que esta obra não está identificada. Segundo o catálogo da Bienal, seu material é estanho – também presente em *A soma dos nossos dias*.

Na fotografia abaixo, pode se observar a peça mais detalhadamente. O título *Ishwara* é uma referência ao conceito em sânscrito traduzido como “senhor superior” ou “alma”. Maria publicou, em 1961 e 1965 dois livros de títulos “Ásia Maior: Brama, Gandhi e Neru” e “Deuses malditos I: Nietzsche”. No conjunto de obras apresentado para a Bienal de São Paulo, a presença das duas versões do *Canto do mar*³⁶ em conjunto com *Ishwara* referência às influências dos interesses da artista pelos temas da cultura hindu – sua posterior viagem à Índia e os textos de Nietzsche, como “Assim falava Zaratustra”.

A escultura *Ishwara* aparece creditada como “Sem identificação” na publicação de 2010 de Charles Cosac, de título *Maria*, primeira edição dedicada a reconstruir a trajetória artística da escultora. Só é possível concluir o título da peça, mesmo sem identificação, baseada na publicação do catálogo da Bienal e a maior quantidade de informações sobre as outras obras expostas no conjunto em acervos e publicações posteriores.

Através do texto, Pedrosa deixa em evidência as diferenças entre o processo de Maria, chegando a citar que ela “Tende a explicar demais suas ideias ou suas extravagâncias”. Esta conclusão é um exemplo da diferença presente entre a defesa dos princípios dos concretos e neoconcretos – compromisso do crítico - em oposição à obra da artista.

³⁴ Marina Mazze Cerchiaro “Ao que tudo indica, Maria Martins deve ter apresentado duas versões de “O canto do mar”, uma de bronze polido e outra de sermolite, conforme informa catálogo.”

³⁵ A obra “O canto do mar” em bronze polido foi exposta nas mostras mais recentes de Maria Martins, e há vasta comprovação de sua presença em demais exposições. A versão em sermolite, conforme esta pesquisa elencou, somente foi catalogada para a exposição da Bienal de SP.

³⁶ Na curadoria da exposição “Metamorfoses”, a autora Veronica Stigger nomeia um dos núcleos expositivos como “Cantos”. Para ela: “Em seu livro sobre Nietzsche, Maria Martins demonstra especial admiração pelos cantos de Zaratustra. Em o canto da noite (título que ela toma emprestado para uma de suas esculturas), Nietzsche escreve: “Uma sede está em mim, insaciada e insaciável, que busca erguer a voz”. Em o Canto do mar e na escultura sem título, as formas se tornam mais arredondadas, mais indefinidas, mais abstratas, numa possível tentativa de dar forma ao que não é palpável, como a voz.”

Ainda no texto *Mensagem*, Maria conjectura sobre o papel de artista, contrapondo a dedução de Pedrosa acerca das explicações, por ele definidas como excessivas:

Pouco importa essa ou aquela forma de expressão desde que o artista transmita a mensagem que é a sua obra e em seu idioma próprio, e não use essa espécie de “modismo”, muitas vezes responsável pela grande pobreza de artistas de real valor. Para melhor me explicar diria que, para mim, quando em uma pintura ou escultura ressalta a primeira vista a escola ou movimento a que se pretende filiar o seu autor, sem que tal escultura ou tal pintura desperte maior interesse de admiração ou mesmo de repulsa, essa obra não passa de “modismo” e morrerá, ainda que conheça sucesso momentâneo. Bouguereau, no romantismo, é o exemplo clássico de nossa época. (Martins, 1956).

Não foi a primeira vez em que Maria reconheceu que pouco importava a classificação ou categorização que a crítica fazia de sua obra.³⁷ No entanto, Pedrosa se encontrava no ponto oposto à esta opinião – afinal, era justamente seu papel como crítico se propor a discorrer sobre o que era produzido no cenário artístico brasileiro – papel este reconhecido pela artista.

No mesmo catálogo onde Maria se expressou em seu texto *Mensagem*, o poeta e crítico de arte Murilo Mendes (Juiz de Fora – Minas Gerais, 1901 – Lisboa – Portugal, 1975), destacou que:

Visando sempre exprimir as tensões violentas entre magia e afetividade, entre Eros e morte, entre dinamismo de formas definitivas e atmosfera ambígua de sonho, na sua procura de uma linguagem ao mesmo tempo bárbara e flexível, Maria, dissonante e teatral, inscreve-se na linhagem dos pesquisadores, e dos intérpretes de uma realidade aumentada (Mendes, 1956).

A crítica de Mendes se opõe à de Pedrosa, sendo ele um autor ligado ao surrealismo, naturalmente, pela obra de Maria ter sido abarcada pelo movimento. Apesar de suas diferenças – do texto pouco elogioso de Pedrosa, o crítico finaliza seu texto da seguinte maneira:

A arte de Maria age como sangue-suga, uma garra de nervos lassos, embora dominados por uma vontade brutal, mas que não é mais senão um

³⁷ “Não aceito nenhum dos “ismos” tão buscados hoje. Arte existe apenas quando expressão individual, em língua própria e em mensagem oriunda de uma força e de um entusiasmo aptos ou a despertar a sensibilidade que a aceita e aplaude, ou a revoltar o primarismo que a repele com horror” (Módulo Brasil Arquitetura, 1956).

desesperado capricho, doloroso espasmo. Mas, como tal é, na sua incoercível afirmação personalista, Maria, a escultora, existe e conta (Pedrosa, 1957, p. 8)

O encerramento do texto de Pedrosa, com o reforço do título “Maria, a escultora” parece remeter diretamente à citação no próprio texto sobre a “carreira de mulher de Embaixador” – carreira esta que permitiu que além do trabalho artístico, fosse possível trabalhar em favor do cenário artístico brasileiro, articulando-se nacionalmente e internacionalmente.

Ao iniciar sua produção escultórica, a artista opta pela assinatura apenas como “Maria”, diferente do tratamento dispensado como membro representante do país na condição de embaixatriz, Mme. Martins. A supressão do sobrenome do marido, na assinatura enquanto artista reforça que havia a Maria Martins – articuladora política e social, e Maria, a escultora. Essa dualidade de papéis era simbiótica na artista – não sendo um impeditivo para realização de nenhuma das duas funções com esmero, ao contrário, contribuindo para ambas as atividades.

Para Pedrosa, com o reforço do título de “escultora” – acompanhado dos apontamentos referentes a maneira como se deu os desdobramentos de sua carreira, fica claro que neles o autor via certa desvantagem – oriunda de uma suposta facilidade inata ao que se era feito.

A pesquisadora Katia Canton, autora de *Maria Martins: mistério das formas*, em seu texto sobre a artista no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo³⁸, aponta para uma das razões para a reação pouco receptiva da crítica em geral:

A marginalização de Maria Martins deve-se ao fato de que, nos anos 50, a artista criava formas brotadas de um impulso emocional, anti-racionalista, alheias a um compromisso com a representação de uma paisagem brasileira. Sua liberdade e vocação para talhar narrativas de cunho pessoal dentro de um universo mítico e mágico chocaram-se com um contexto em que, partindo de influências internacionais, sobretudo trazidas pela I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, o Brasil engendra um enorme interesse pela arte abstrata e construtiva (Canton, 1998).

³⁸ A obra de Maria Martins foi incluída no núcleo histórico da XXIV Bienal de São Paulo, cujo título foi *Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. O curador geral desta edição é Paulo Herkenhoff, e a temática foi dividida entre diversos curadores convidados; Katia Canton, autora do livro infantil *Maria Martins: mistério das formas*, escreveu sobre a artista na publicação do catálogo da mostra um texto de título: Maria: a mulher perdeu a sua sombra.

Na primeira Bienal de São Paulo, a artista participa com quinze obras³⁹, de acordo com o catálogo, que conta com ilustração da obra *L'Impossible*. O Prêmio regulamentar Escultura Nacional desta primeira edição fica com a obra *Índio e a suassuapara*, de Victor Brecheret (Farnese, Itália 1894 – São Paulo, Brasil 1955)⁴⁰. Maria ganharia o prêmio regulamentar de escultura na III Bienal, em 1955. Na segunda edição da Bienal, em 1953, participa com cinco obras⁴¹. Dentre elas a peça *Calendário da eternidade* ganha o prêmio Aquisição da Caixa Econômica Federal de São Paulo, que posteriormente é integrada ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Imagem 42 - Victor Brecheret, *Índio e a suassuapara*, 1951. Bronze. 79,5 x 99 x 45 cm. Acervo MAC-USP.



Fonte: Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17187>

Imagem 43 - Montagem da Sala Especial Maria Martins.

³⁹ As obras listadas no catálogo são uma versão de *Prometheus*, *Uirapuru*, *L'Impossible*; *La Femme a perdu son ombre*; *Cobra grande*, *L'Huitième voile*; *Je crus avoir longuement rêvé que j'étais libre*; *Brouillard noir*; *Totem*, *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits*; *However*; *Très avide*; *A dança*; *Serenidade exasperada* (obra não identificada) e *Simple History*.

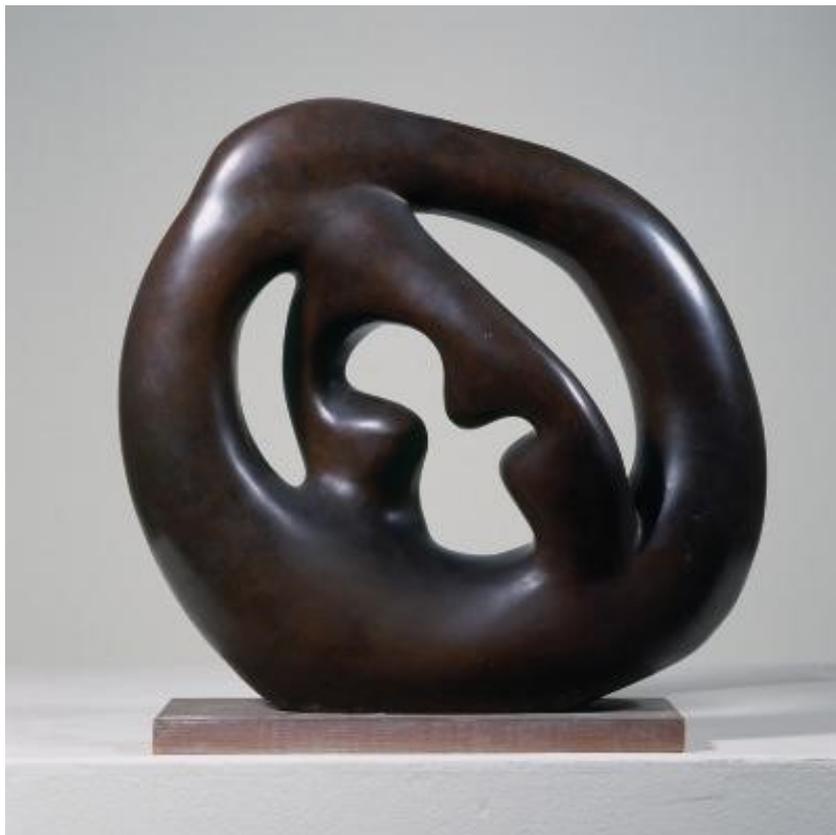
⁴⁰ Victor Brecheret (1894, Farnese, Itália – 1955, São Paulo, Brasil) foi um escultor italiano naturalizado brasileiro, conhecido pelo *Monumento às Bandeiras*. Foi um dos grandes nomes do modernismo brasileiro, tendo participado da Semana de arte moderna de 1922.

⁴¹ São elas: *Benditas sejam tu*; *Terra fecunda*; *Cheia de graça* (as três obras não possuem identificação), *Orpheus*, *A tue-tête* e *Calendário da eternidade*.



Fonte: Peter Sheier; Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/1a-bienal-de-sao-paulo/>

Imagem 44 - Maria Martins, Calendário da Eternidade, 1953. Bronze. 42,2x44,6x129 cm. Acervo MAC-USP (doação Museu de Arte Moderna de São Paulo), São Paulo.



Fonte: Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17339>

A obra *Calendário da eternidade* apresenta uma estrutura que se diferencia expressivamente das obras do mesmo período de produção de Maria. É uma obra que apresenta uma circularidade que se diferencia das formas alongadas e espalhadas, que por vezes remetem a asas, chamas ou braços em suas esculturas. No centro da peça há um vazio com uma forma que alude à uma formação fetal – ou uma espécie de divisão celular.

O interesse pela arte abstrata e construtiva apontado por Canton é o mote que perpassa a crítica de Pedrosa, e o que faz adotar tal posicionamento em relação à obra de Maria. Um outro contraponto oferecido pelo texto de Canton em relação à crítica de Pedrosa sobre Maria é sobre a maneira com a qual as formas são trabalhadas, para a autora, ficando num limiar entre abstrato e figurativo. Este argumento é corroborado pelas repetidas vezes com as quais a artista se afastou das classificações surrealistas. Segundo seu texto, este lugar limítrofe entre os dois polos

(figurativo e abstrato) é uma característica da típica da arte contemporânea. Em entrevista, chegou a afirmar sobre os problemas da arte no ano de 1956:

Arte é sacerdócio – responde Maria -; é contemplação, é alegria da inteligência que, repentinamente, descobre em um clarão o universo e, numa espécie de apoteose o recria, iluminando a própria consciência. É missão que torna o homem divino, cedendo-lhe poderes de criador. Arte, porém, só existe quando vivida apaixonadamente, quando feita do próprio sangue e da própria alma, e não quando se a vai buscar em bibliotecas ou em tratados de crítica. Não aceito nenhum dos “ismos” tão buscados hoje. Arte existe apenas quando expressão individual, em língua própria e em mensagem oriunda de uma força e de um entusiasmo aptos ou a despertar a sensibilidade que a aceita e aplaude, ou a revoltar o primarismo que a repele com horror. Erro grosseiro é julgar que a arte moderna obedece necessariamente a leis pré-estabelecidas ou a estilo definido (abstracionismo, surrealismo, figurativismo, etc.) À obra de arte pouco importa o estilo em que foi criada, desde que venha impregnada do espírito de seu tempo e dita em sua própria linguagem, refletindo uma força que de tão grande se torna trágica, menos em aparência do que em sua essência profunda (Revista Módulo, 1956).

Através dessa opinião expressa pela artista, é possível teorizar que talvez, sua aparente desconsideração pelos ditos “ismos” e de autoafirmação enquanto artista, tenha dificultado a aceitação de sua obra.

Seu comprometimento era, acima de tudo, consigo mesma. E isso se reflete brilhantemente não só em sua realização plástica como também na literária. Maria jamais escondeu sua atuação poética, presente até mesmo nos títulos de suas esculturas, e que, inclusive se equivalia às peças escultóricas e gravuras.

A dificuldade de desassociar a pessoa da artista, nesse caso, reflete numa análise contemporânea, uma visão que podemos considerar machista; na frase “e que carreira! A de esposa de embaixador”, implicitamente o “cargo” de esposa sugere que apenas isso é o suficiente para uma mulher como Maria, como se ela não pudesse perseguir o seu “cargo” de artista

A temática de Maria, em sua obra amadurecida, se volta para os temas da psicanálise, do desejo e da sexualidade feminina de forma não submissa. Ela se impõe em suas formas, de uma delicadeza com ares de crueldade e de acabamentos táteis quase assustadores. Positivamente, sua obra em nada demonstra os meios burgueses em que sua autora circulava e vivia.

O fato de a demonstração do seu inconsciente ser um tema para a artista precede várias tendências de artistas mulheres, como Lygia Clark por exemplo, em usar dessa poética em que o resultado plástico se torna uma exteriorização da psique. Grande admiradora de Nietzsche, tendo inclusive escrito uma biografia do mesmo

(Deuses malditos I – Nietzsche, lançado em 1965), Maria possuía sem dúvida grande embasamento para defender suas obras. E afirmou, na publicação citada: “É verdade que os grandes pensadores e os grandes artistas são quase sempre desprezados e negados por sua geração” (Martins, 1965).

Outro ponto que deve se levar em consideração, para um entendimento de uma certa resistência sobre a obra de Maria, como aponta a autora Graça Ramos, é o fato de o país – apesar de estar passando por um movimento de modernização, com a construção de uma nova capital, moderna – possuir uma tradição na escultura ainda muito calcada em formalismos acadêmicos.⁴²

A artista então, não rompe somente com esse cânone em sua realização escultórica, mas também rompe com as temáticas vigentes, ao se voltar para o dito surrealismo amazônico.

O mito e o inconsciente são suas fontes, tornando o seu trabalho singular. Outra perspectiva a ser considerada é a de que, no meio da escultura brasileira, grande parte dos artistas reconhecidos são homens. Isso faz com que, mais uma vez, a obra de Maria seja considerada de grande relevância na história da arte brasileira.

⁴² “Os brasileiros eram herdeiros de uma tradição radicada nas concepções escultóricas de Auguste Rodin (1840-1917). Tinham visão negativa do intelectualismo vanguardista [...] até a década de 1950, a escultura norteava-se pelas ideias de solidez, harmonia e beleza. A expressão artística estava marcada pela apreensão das formas geométricas de Victor Brecheret (1894-1955), pelos volumes equilibrados de Ernesto di Fiori (1884-1945) ou pelas imagens arredondadas e estruturadas de Alfredo Ceschiatti (1918-1989), o escultor predileto de Niemeyer.” (RAMOS, 2008. p. 32).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando-se em conta os dados expostos neste trabalho, oriundos de pesquisas em fontes bibliográficas, análises de obras e de contexto histórico e social, é possível concluir que, o caminho da institucionalização da arte é apenas um dos possíveis para que uma artista com a atuação de Maria Martins seja reconhecida.

É necessário que haja uma constante reflexão em torno da maneira com a qual os processos de compreensão de uma artista são realizados, sobretudo com novas maneiras de se pensar como realizar suas exposições, por exemplo.

No que se propõe esta dissertação, de gerar interesse em pontos como o modo de se expor uma artista se modificou ao longo de sua trajetória, apontando para diversos caminhos possíveis de se pensar uma pesquisa em torno de um corpo de obras

De maneira semelhante a múltipla atuação da própria Maria Martins, o resultado deste trabalho se mostrou amplo em seus tópicos possíveis de serem abordados dentro de um contexto contemporâneo, como a importância da curadoria e como os processos de inclusão da obra da artista nas instituições nacionais e internacionais.

REFERÊNCIAS

- A.P.M.. Uma mulher em cartaz: A famosa escultora quis ser dançarina de corda ou regente de orquestra - Desejaria voltar ao mundo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 1-1. 09 nov. 1958.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). Apresentação. *In*: Arantes, Otília Beatriz Fiori. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. O Surrealismo. *In*: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: A época do funcionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MARIA Martins examina as relações da escultura com a arte em geral. **Módulo Brasil Arquitetura**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.46-49, mar. 1956.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Os 100 dias da Documenta (13), Kassel como lugar da arte. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 22., 2013, Belém. **Anais...** [S.l.: s.n.], 2013, p. 1-13. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Regina%20Lara%20Silveira%20Mello.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Arruda. Porto Alegre: L&Pm, 1987.
- CALLADO, Ana Arruda. **Maria Martins uma biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- CANTON, Katia. Maria Martins: a mulher perdeu sua sombra. *In*: BIENAL DE SÃO PAULO, 24., São Paulo, 1998. **Núcleo histórico**: antropofagia e histórias de canibalismo, v.1. São Paulo: A Fundação, 1998.
- CANTON, Kátia; Louro, Maria Tereza. **Maria Martins**: mistério das formas. São Paulo: Paulinas - USP/MAC, 1997. 24p.
- CARDOSO, Renata Gomes. Arte Brasileira nas exposições de arte latino-americana do Riverside Museum de Nova York, 1939 e 1940. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. **Anais[...]**. [S.l.: s.n.], 2019, p. 1-11. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565022744_ARQUIVO_TextoFinal-RenataGCardoso.pdf. Acesso em: 23 set. 2019.
- CAUQUELIN, Anne. Um caso de crítica muito influente: Greenberg. *In*: CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 147-153.
- CAVALCANTI, Lauro. Apresentação. *In*: CAVALCANTI, Lauro. **Maria Martins**: doação de Heloisa e Carlos Luiz Martins Pereira e Souza. Rio de Janeiro: Casa Roberto Marinho, 2021. Folder da exposição.
- CHATEAUBRIAND, Gilberto (org.). Mensagem. *In*: BOGHICI, Galeria Jean et al (org.). **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

COSAC, Charles. Cronologia. *In*: COSAC, Charles (org.). **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2010. p. 193.

COTTER, Holland. Landscape of Eros Through the Peephole. **The New York Times**, New York, 27 Agosto 2009. Disponível em: https://www.nytimes.com/2009/08/28/arts/design/28duchamp.html?pagewanted=all&_r=1&. Acesso em: 14 dez. 2018.

FERRAZ, Geraldo. Maria Martins, apenas uma escultora. **Jornal A Tribuna**, Santos, 8 abr. 1973.

GARCIA, Cynthia. Libertine, Liberator: Filmmaker Elisa Gomes discusses her new Maria Martins documentary and the sculptor's life as a both. **New City Brazil**, São Paulo, 13 mar. 2018. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2018/03/13/libertine-liberator-filmmaker-elisa-gomes-discusses-her-new>. Acesso em: 14 dez. 2018.

GOLOB, Milan. **Marcel Duchamp's letters to Maria Martins* 1946-1967/68**. Disponível em: <http://www.golob-gm.si/32-Marcel-Duchamp-s-letters-to-Maria-Martins.htm>. Acesso em: 14 dez. 2018.

HAAG, Carloss. O capitalista missionário: a aventura brasileira de Nelson Rockefeller. A aventura brasileira de Nelson Rockefeller. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, mar. 2009. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-capitalista-missionario/>. Acesso em: 10 set. 2022.

HERKENHOFF, Paulo; Pedrosa, Adriano. *In*: BIENAL DE SÃO PAULO, 24., 1998, São Paulo. **Antropofagia e histórias de canibalismo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. *In*: Ramos, Graça. **Maria Martins**: Escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009. p. 12.

LISPECTOR, Clarice. Diálogos possíveis com Clarice Lispector. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 21 dezembro 1968.

MARTINS, Maria. **Ásia Maior**: Brama, Gandhi e Nehru. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

MARTINS, Maria. **Deuses Malditos I: Nietzsche**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Maria. **Message, en Les Statues magiques de Maria**. Paris : René Drouin, 1948.

MARTINS, Maria. Mensagem. *In*: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Catálogo** – exposição Maria. Rio de Janeiro: Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, 1956.

MARTINS, Maria; RAMOS, Graça. **Maria Martins Escultora dos Trópicos**. São Paulo: Artviva, 2009.

MENDES, Murilo. Maria. *In*: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Catálogo** – exposição Maria. Rio de Janeiro: Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, 1956.

MENDES, Murilo. O poeta e a escultora: Murilo Mendes analisa a obra de maria no museu de arte moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 junho 1956. Itinerário das Artes Plásticas.

COLEÇÃO latino-americana no Museu de Nova York. **Correio Paulistano**, São Paulo, 05 maio 1957.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. **Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...)**. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html?mulR=1499411108|29#>. Acesso em: 14 dez. 2018.

PALÁCIO festeja seu centenário. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1984.

PEDROSA, Mário. Maria, a escultora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1957. p. 8.

RAMOS, Graça. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. São Paulo: Artviva, 2009.

RJEILLE, Isabella. Ficções tropicais. *In*: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Maria Martins**: desejo imaginante. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2021.

UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA. **Madame Carlos Martins exhibits sculpture-outtakes**. New York: Fox Movietone News Story 48-846, 1943. P&B. Disponível em: <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/1339/>. Acesso em: 10 set. 2022.

VILELA, Millú. Apresentação. *In*: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.