



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Josimar José Ferreira

Arqueografias do impossível: cera perdida e metamorfose em Maria Martins

Nossa Senhora do Desterro [Florianópolis]

2022

Josimar José Ferreira

Arqueografias do impossível: cera perdida e metamorfose em Maria Martins

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – área de concentração Literaturas, linha de pesquisa Teoria da Modernidade – da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Nossa Senhora do Desterro [Florianópolis]

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ferreira, Josimar José

Arqueografias do impossível : cera perdida e metamorfose
em Maria Martins / Josimar José Ferreira ; orientador,
Raúl Antelo, 2022.
302 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Maria Martins. 3. Metamorfose. 4.
História da Arte. 5. Artes Visuais. I. Antelo, Raúl. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Josimar José Ferreira

Arqueografias do impossível: cera perdida e metamorfose em Maria Martins

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profª. Dra. Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina

Profª. Dra. Luz Rodríguez Carranza

Universidade Federal de Santa Catarina

Profª. Dra. Veronica Stigger

Fundação Armando Álvares Penteado – São Paulo

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Prof. Dr. Bairon Escallon

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Prof. Dr. Raúl Antelo

Orientador

Nossa Senhora do Desterro [Florianópolis], 2022

*As Icamiabas, a Iara e a Iemanjá – presenças amazônicas.
E por fim a Morpheu, aquele que molda as formas – o deus das lides oníricas.*



AGRADECIMENTOS

Esta leitura quis ser antes de tudo uma escuta rizomática: uma escuta (in)fiel, metamorfoseada, dada aos desvios, constelações, mimetismos, errâncias, falhas. A seu modo – ecoando Maurice Blanchot – quis ser levada pelo murmúrio de uma linguagem anterior, contemporânea, para com ela, de alguma maneira, metamorfosear-se, por assim dizer, sempre no por vir. O que ressoa nas páginas destas arqueografias é o que pôde ser seguido de uma orientação generosa e erudita endereçada ao impossível, cuja assinatura se lê o nome de Raúl Antelo. A ele agradeço o ensino da mais ruinológica lição benjaminiana: *ler o que nunca foi escrito*.

Agradeço à professora Susana Scramim e à professora Luz Rodríguez Carranza pela leitura atenta e pelos conselhos preciosos feitos durante o exame de qualificação. Agradeço à professora e curadora Veronica Stigger pela instigante exposição montada sobre Maria Martins, anos atrás, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Agradeço às três leitoras sensíveis, Susana, Luz e Veronica, por terem aceito o convite para fazerem parte da banca de defesa e pelas correções exigidas diante dos erros e falhas apresentados na montagem da escrita.

As constelações arqueográficas da tese não poderiam ter sido montadas sem inúmeros outros atravessamentos, entre eles: Ana Luiza de Andrade, Felipe Soares, Carlos Capela, Maria Aparecida Barbosa (Cidinha), Patrícia Peterle, Rosângela Cherem, Sandra Makowiecky, Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, Dorival Rossi, Sueli Lucas, Monica Siedler, Érica Maciel Fiod, Florência Donadi, Larissa Costa da Mata, Carolina Votto, Andra Blaj, Melanie Strasser, Diego Carvalho, Lucila Vilela, Denise Rogenski, Marina Santos, Bianca Tomaselli, André Zachi, Diogo Araújo, Filipe Nuremberg, Mariana Lange, Sandra Checruski, Juliana Hoffmann, Edna Garcia Maciel, Meg Tomio Roussenq, Cristina Brattig Almeida, Lukas Drude, João Victor Smanioto Delladona, Daniel Martins, Raphael Conti e Regina Krilow. Em cada nome – cada investimento afetivo –, uma emergência.

Agradeço ainda à CAPES e ao CNPq, pelas bolsas que permitiram minha dedicação exclusiva ao projeto ao longo desses quatro anos e meio de estudo. Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, por viabilizar e potencializar uma tese que entrecruza os campos da literatura e da história da arte num marco mais amplo de debates. Ao Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN) e ao Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC), pelo acolhimento e trocas, sempre estimulantes. A todos os alunos que se enveredaram pelos cursos nos espaços culturais: Departamento Artístico Cultural da UFSC, Ateliê Alvéolo, Coletivo NaCasa, Instituto Granzotto, Museu da Escola Catarinense da UDESC e Espaço Metamorphoses, cada espaço e cada aluno de algum modo, intelectual ou afetivo, ofereceram

suporte ao trabalho. Ao Colegiado de Artes Visuais da UFAM, campus de Parintins no Baixo Amazonas, atual instituição universitária onde atualmente leciono as disciplinas de Escultura, Criação da Forma Tridimensional e História da Arte na Amazônia.

Agradeço imensamente à Maria de Fátima Ferreira, pelo apoio incondicional a um trabalho acadêmico que, muitas vezes, exige distância geográfica.

E agradeço, enfim, ao Felipe Queiroz, por ser ele, comigo.

O artista/ a quem, no hábito d'arte, treme a mão.

Dante Alighieri. *A Divina Comédia*.

Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las. Também da escultura intermitente ficara-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia: meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele. Eu podia, com muito menos do que eu era, eu já podia usar tudo [...] O mundo me era um lugar.

Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*

O escritor não pode lavar as mãos. No momento em que escreve, ele está na literatura e está nela completamente: é preciso que seja bom artesão, mas também esteta, pesquisador de palavras, pesquisador de imagens.

Maurice Blanchot. *A parte do fogo*.

RESUMO

A tese “Arqueografias do impossível: cera perdida e metamorfose em Maria Martins” busca analisar a produção plástica e literária de Maria Martins, sua exploração do sentido arqueológico das *signaturas* e os modos como essa investigação o levam a resgatar em seus vestígios o sentido anacrônico da *imago*. À diferença da maioria dos modernistas que compartilhavam uma leitura em termos de antropofagia e surrealismo, ou seja, vanguarda, Maria Martins desenvolvia a noção de informe, sob uma compreensão sensível das tradições arcaicas na modernidade. Em suas esculturas, escrituras e gravuras, emerge a imagem do *Impossível* cuja leitura nos possibilita levantar a tese de que a metamorfose de Maria Martins antecipa investigações contemporâneas sobre a imagem, a memória, a poeira, a vida, a origem, o fogo e a cera, tal como desenvolvidas por pensadores como Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Georges Bataille, Walter Benjamin, Jacques Derrida e Emanuele Coccia. Na modernidade a *cera perdida* reproduz as exigências da matéria, por contato e vestígio, no molde das formas fantasmagóricas entre territorialidades artísticas e literárias.

Palavras-chave: Literatura. Maria Martins. Metamorfose. História da Arte. Artes Visuais.

ABSTRACT

The thesis "Archeography of the impossible: lost wax and metamorphosis in Maria Martins" seeks to analyze the plastic and literary production of Maria Martins, her *signaturas* archaeological meaning exploration, and the ways in which this investigation leads her to rescue in its traces the anachronistic meaning of *imago*. Unlike most modernists who shared a reading in terms of anthropophagy and surrealism, that is, avant-garde, Maria Martins developed the notion of formlessness, under a sensitive understanding of archaic traditions in modernity. In her sculptures, writings and engravings, the image of the *Impossible* emerges, whose reading allows us to raise the thesis that Maria Martins' metamorphosis anticipates contemporary investigations on image, memory, dust, life, origin, fire and wax as developed by thinkers such as Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Georges Bataille, Walter Benjamin, Jacques Derrida and Emanuele Coccia. In modernity the *lost wax* reproduces the demands of matter, by contact and trace, in the mold of ghostly forms between artistic and literary territorialities.

Keywords: Literature. Maria Martins. Metamorphosis. Art history. Visual arts.

SUMÁRIO-ARCA

AGRADECIMENTOS	07
RESUMO	11
ABSTRACT	13
PRÓLOGO (CERA PERDIDA)	19
Escrituras / Esculturas: braseiros da cera egípcia – marcas da memória na matéria	19
Impressões na cera: <i>imago, vestigium, aisthesis</i> – assinaturas do tempo esculpido	29
O caminho como aventura arqueográfica: constelações ruinológicas e metamórficas	40
ARCA DE AVENTURAS: DE CIRE (DE CERA), DÉ SIR (DESEJO)	47
1. Espectros de Eros nos mitos amazônicos: imagem-de-cera, imagem-desejo	47
2. Dobras da matéria: o informe na cera moderna, barroca e arcaica	66
3. O surrealismo e as fantasmagorias da forma na modernidade	82
4. Formas em bronze: cera perdida e matéria, magia e técnica	99
5. A doutrina das metamorfoses: lei do antropófago, lei do desejo	108
6. “ <i>Poeira da vida</i> ” bioescrituras do tempo perdido nos ateliês/estúdios da memória	128
7. “ <i>Brouillard noir</i> ”: o mundo sem astros e a pulverização material da experiência	143
8. Poeira na arte: tempos impuros, tempos porosos – anacronismos da imagem	158
9. Biogrifo: um risco na cera do tempo – origem cipó, origem perdida	170
10. A parte maldita e a parte do fogo nas impressões literárias	180
11. “ <i>Prometheus</i> ” / “ <i>Brûlant de ce quil brûle</i> ”: o incêndio do contemporâneo	180
12. “ <i>Orpheus</i> ”: sombra perdida, cera da melancolia, canto por vir	203
EPÍLOGO (LIMIAR DA AVENTURA)	224
Esculturas / Escrituras: ruinologias e metamorfoses circulares	224
REFERÊNCIAS (BIBLIOTECA)	230
ANEXOS (ARCA LITERÁRIA)	247
I: Série <i>Amazonia</i> [Amazônia] – 1943	249
II: Poema <i>Explication</i> [Explicação] – 1946	260
III: Textos críticos de Maria Martins – 1956 1957 1967	262
IV: Série <i>Poeira da Vida: páginas de um livro de memórias</i> – 1967 1968	270





PRÓLOGO (CERA PERDIDA)

Escrituras / Esculturas: braseiros da cera egípcia – marcas da memória na matéria

Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil, orientando-se para os momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e conseqüentemente torna necessário o recurso de uma linguagem mais precisa, mais consciente, mais distanciada do vago e da confusão, a linguagem literária. [...] se nossa arte não é a luz, ela é obscuramente a possibilidade de alcançar o brilho da obscuridade.

Maurice Blanchot. *A parte do fogo*.

Despertar os espectros da memória e rearmar os rastros do passado, eis a singela busca de todo artista-arqueólogo que, como *signator*, busca os vestígios do tempo perdido. Os artistas produzem imagens para nos fazer entender que só vivemos nosso presente através dos movimentos constelacionais de montagens entre nossas memórias (o passado) e de nossos desejos (o futuro). As imagens deveriam ser consideradas como possíveis intersecções de todos esses gestos entrelaçados: passado, presente, futuro. Esta pesquisa/estudo é sobre a vida fantasmática das *imagens* (inscrições, vestígios, ceras, poeiras, sombras) que constituem tanto nosso passado quanto nossa contemporaneidade. Nesse sentido, pensando a obra literária e a obra plástica, podemos perceber que todo autor constrói, por assim dizer, sua obra sobre as ruínas de uma outra e que a construção é algo em estado latente de metamorfose. A arqueologia é uma ciência e uma arte das ruínas que lida com imagens, marcas, rastros, enigmas – *signaturas* – que sobrevivem na *cera* do tempo.

Maria Martins (Campanha, MG, 1894/1900¹ – Rio de Janeiro, RJ, 1973) foi uma artista que se aventurou pela modelagem, buscando na técnica de impressão do negativo para, através da cera perdida,² atingir o ilimitado do tempo e da forma. O procedimento para moldar as suas formas é uma técnica (maneira) arcaica que os artistas da antiguidade egípcia e também os artistas da era da reprodutibilidade moderna utilizaram ao longo do tempo para produzir imagens. Entrevistada pela amiga Clarice Lispector em 1968, Maria explica como a matriz é elaborada com cerca de abelha e gordura, recoberta de gesso para gerar o negativo que permitirá o bronze derretido ocupar formas livres das limitações da matéria, imprimindo as marcas da

¹ Maria Martins – ou melhor Maria (como artista assinava apenas Maria) – inventa para si e para o mundo uma origem perdida e parafraseada, dizendo “por alto” que nasceu em 1900, quando insistiam em saber o ano de seu nascimento. Na certidão de nascimento de Maria de Lourdes Faria Alves é possível verificar que o ano de seu nascimento é 1894 e não 1900 como alegava. Questão desdobrada na seção: *Biografia: um risco na cera do tempo – origem cipó, origem perdida*.

² Cera perdida: antiga técnica egípcia usada para realizar esculturas em bronze. Sobre um suporte refratário, molda-se em cera a peça a ser fundida. Este original de cera, revestido de argila, fornece o molde no qual é derramado o bronze fundido, que toma o lugar da cera derretida e assume a forma desejada.

memória.

– *Como é que você descobriu que tinha talento para a escultura?*

– Eu não descobri. Um dia me deu vontade de talhar madeira e saiu um objeto que eu amei. E depois desse dia me entreguei de corpo e alma à escultura. Primeiro em terracota, depois em mármore, depois cera perdida que não tem limitações.

– *O que é cera perdida?*

– 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.

– *É durável esse material? Desculpe minha ignorância.*

– A cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com silício e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou.³

A escultora encontrou na ancestralidade da cera egípcia a possibilidade de deixar sua marca *no futuro*. Com a cera, a escultora reproduziu as exigências da matéria e como escritora criou relatos modularmente modernos e informes. Quando escreveu e quando esculpiu, a artista criou imagens moldando *signaturas* arcaicas em gestos contemporâneos. *Signare* em latim significa cunhar. Firmar um documento e marcar uma obra são formas de *signatas*.⁴ Maria como *signatora* foi uma narradora das brasas da imagem – modelando a tensão arcaico-contemporâneo.

A questão sobre a *imagem* – dobra entre memória-matéria –, no modernismo brasileiro, se apresenta como tentativa de ser buscada *a priori* para fundar bases no nacionalismo cultural. Por sua vez, a artista mineira e desenraizada Maria Martins sugere uma interpretação diferente da *imagem* (e, por conseguinte, da *memória-matéria*). Para a artista mineira, a *imagem* não necessita ser buscada no passado – *gênese* –, mas se apresenta como uma inscrição que sobrevive no presente – *arché* – em um gesto de metamorfose incessante. Desmontar e rearmar a ordem do(s) tempo(s) é tarefa do trapeiro das imagens e modelador da memória-matéria. Nas escrituras e nas esculturas, Maria, uma artista desenraizada, busca uma arqueologia das formas (imagens), um passado (arquipassado) que não cessa de passar, não cessa de atuar no presente. Moldar a cera e fundir a matéria são tarefas de todo artista-signator para criar formas em esculturas e em escrituras.

Maria Martins teve alguns impulsos antropofágicos do modernismo, o que percebemos na série *Amazonia* [Amazônia] que aconteceu em 1943 em Nova York. A temática dos poemas em prosa do catálogo (recriações de mitos e lendas sobre: Amazônia, Yara, Aiokã, Iacy,

³ LISPECTOR, Clarice. “Maria Martins: A juventude tem sempre razão”. In: *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 188-189.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Teoria das assinaturas”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 53.

Boiúna, Cobra Grande, Boto e Yemenjá), assim como outras esculturas posteriores de Maria, reflete diálogos com a metamorfose e com o erotismo. A metamorfose é um tema presente nas imagens da *Amazônia*, mas também acontece na transição das obras seguintes, se desdobrando em outras formas e séries ao longo dos anos 40 e 50 – o ser meio humano, meio vegetal de *N'oublies pas que je viens des tropiques* ou de *Glébe-ails* –, o processo metamórfico é presente em toda forma plástica da escultora, mas é acentuado com a aventura pelas veredas da estética surrealista.



Maria Martins. *N'oublies pas que je viens des tropiques* [Não esqueça que eu venho dos trópicos], 1945. Bronze. 93 x 122 x 66 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.



Maria Martins. *Glébe-ails* [Gleba-asas], 1944. Bronze. 117 x 119 x 41 cm. Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.

A artista tenta dar corpo e voz ao impossível, ora produzindo imagens escultóricas, ora produzindo relatos literários. Nas séries literárias: *Ásia maior*, *Deuses malditos* e *Poeira da Vida*, percebemos o desejo de narrar, o desejo de dar voz e corpo ao relato. Walter Benjamin indaga sobre a arte de narrar no ensaio de 1936, *O narrador*, e afirma que: *se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram.*⁵ Com a escultura, Maria Martins produz suas obras no ateliê, na oficina – o lugar arcaico do artífice e da narrativa. Maria narra/escreve se enveredando por uma inovação estilística (moderna e informe) e retomando a experiência de rearmar o teatro da memória e dos afetos. Como escultora também foi narradora, Veronica Stigger observando os catálogos da artista percebe que não há uma única peça que não tenha título.⁶ O caráter literário e a força da linguagem poética se destaca nos títulos da maioria das obras plásticas: esculturas, gravuras, desenhos e também joias. A narração literária se potencializa pela forma plástica nas mãos da escultora.

A proposta e aventura de doutorado, pesquisa e estudo, pretende analisar a obra plástica de Maria, a obra literária editada, algumas poesias gravadas em metal e seus pequenos escritos em jornais. A presente pesquisa parte de um trabalho de mapear e confrontar arquivos do moderno e do contemporâneo, que tocam nas questões da *memória* e da *matéria* como *poieses* e política do tempo, criando uma constelação para construir o *corpus* da tese. A cera perdida nos possibilita pensar o rastro que nos olha, matéria do distante, do passado, do longínquo, as brasas da cera nos vence, contaminando nosso presente, criando sempre uma espécie de ar residual nas impressões, nas imagens. Como pensar a cera egípcia na arte moderna e contemporânea? Como moldar a imagem na escultura e na escritura? Quais os elos entre o fogo e seus rastros deixados na matéria? Quais os vínculos entre vanguarda e metamorfose? Como a poeira da vida é elaborada na modernidade? Como devolver a potência do vestígio? Quais os diálogos entre: cera perdida, origem perdida, tempo perdido, objeto perdido, sombra perdida e forma por vir? O que as *signaturas* da cera egípcia tem a nos declarar?

Podemos encontrar na cera perdida e no relato literário a multiplicidade de tempos, necessária para uma revisão da *anamnese* como um critério predominante da cena contemporânea. A imagem do passado (sobre)vive. A cera perdida, desde sua origem, nos

⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 199.

⁶ Obras “sem título” começaram a aparecer nos catálogos das exposições posteriores à morte da artista, quando, muito provavelmente, o registro do título que tinham se perdeu. – Cf. STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2013.

mostra que as impressões da matéria contém os rastros do presente marcado pelo passado e pelo futuro modificador. A hipótese principal é a de que Maria Martins pensa a *cera* (*imagem, matéria, memória*) como atuante no presente, formulando um conceito de *tempo* que não necessita ser buscado *a priori*, visto que ele se inscreve a cada instante, mimetizando e metamorfoseando. A exigência da tensão *cera-matéria-memória* seria a exigência da própria escritura/escultura: o *demorar*, o *queimar*, o *arder*, o *interrogar*.

Toda escritura começa com o olhar de Orfeu, afirma Maurice Blanchot. Esse olhar é o movimento do desejo que atinge a origem e consagra o canto (que é a arte): [...] *somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade se situam também a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração.*⁷ A busca de Eurídice perdida é o encaminhamento do poeta Orfeu, pelo qual a *sombra perdida* se abre como potência da noite e da arte.

O mito grego diz: só se pode fazer obra se a experiência desmedida da profundidade – experiência que os gregos reconhecem necessária à obra, experiência em que a obra é à prova de sua incomensurabilidade – não for perseguida por si mesma. A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra. Resposta capital, inexorável. Mas o mito não mostra menos que o destino de Orfeu é também o de não submeter a essa lei última – e, por certo, ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite.

[...] É inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita “voltar-se para trás”, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras.⁸

O olhar de Orfeu é um olhar que coloca a escritura/escultura em movimento. Onde se lê *escritura*, aqui na tese, podemos ler e escutar: *escultura*. Orfeu põe a *escritura* em movimento voltando seus passos em direção às sombras (Eurídice). Orfeu torna sensível um instante, torna fugaz o fragmento da história, fragmento do relato e da imagem. Orfeu canta e no seu canto consagra a escritura/escultura.

A palavra escritura – *écriture*⁹ – reverbera em vários momentos dos estudos de Derrida – *Gramatologia, A escritura e a diferença* –, para pensar o arquivo, o rastro, o texto. Escritura: filosofia e literatura. Derridianamente, aqui na tese, podemos pensar: escritura e escultura como rastros da cera que ainda não esfriou. Em francês: *Faire la part du feu*.¹⁰ A parte do fogo é a

⁷ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 192.

⁸ Id., *Ibid.*, p. 186-188.

⁹ A palavra “escrita” para traduzir o termo *écriture*, mas nos estudos derridianos é comum traduzir por escritura para pensar o escrito como rastro.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 244. [Nota da tradutora]

parte das cinzas, a parte do mistério, a parte do enigma: *La parte du feu* em Maurice Blanchot, *Feu la cendre* em Jacques Derrida, *Il fuoco e il racconto* em Giorgio Agamben, *L'image brûlée* em Georges Didi-Huberman e os avisos de incêndios em Walter Benjamin.

O que é a literatura? O que são as brasas literárias? Blanchot em *A parte do fogo*, afirma que: *a literatura se edifica sobre suas ruínas*. A cera, para o escultor, é o fio, uma espécie de *sonda* existente entre o fogo e o relato (grafias das ruínas): por isso esculpir/escrever significa contemplar a cera da linguagem como aventura ético-estética da vida, como pensa Blanchot no ensaio final de *A parte do fogo*, intitulado *A Literatura e o Direito à Morte*:

Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos. Um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Por que não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que, se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? E, no entanto, você escreve: escreve sem descanso, descobrindo-me que eu lhe dito e me revelando o que sei; os outros, ao ler, enriqueceram-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora, o que você não fez está feito; o que não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével.

Admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torna uma questão. Essa questão não se confunde com as dúvidas ou os escrúpulos de escritor. Se acontece de este se interrogar ao escrever, isso lhe diz respeito; que ele esteja absorvido pelo que escreve e indiferente à possibilidade de escrevê-lo, mesmo que não pense em nada, é o seu direito, sua felicidade. Mas resta o seguinte: uma vez a página escrita, está presente nessa página a pergunta que, talvez sem que ele o saiba, o escritor não cessou de se fazer enquanto escrevia: e agora, no meio da obra, esperando a abordagem de um leitor – de qualquer leitor, profundo ou vão – repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura.¹¹

Os ensaios de *A parte do fogo* são instigantes convites ao universo literário, onde algumas questões atravessadas pelo saber apaixonado e fulgurante são colocadas. Blanchot quase adivinha desejos subterrâneos dos autores da modernidade. É como se buscasse certa magia por trás da obsessão literária.

[...] Constatamos com surpresa que a pergunta: “O que é a literatura?” só recebeu respostas insignificantes. Mas existe algo mais estranho: na forma dessa pergunta, algo parece retirar-lhe toda a seriedade. Perguntar: O que é a poesia? O que é a arte?, ou mesmo: O que é o romance?, podemos fazê-lo e foi feito. Mas a literatura, que é o poema e romance, parece ser elemento do vazio, presente em todas essas coisas graves, e sobre que a reflexão, com sua própria gravidade, não se pode voltar sem perder sua seriedade. Se a reflexão imponente se aproxima da literatura, esta se torna uma força cáustica, capaz de destruir o que nela e na reflexão se poderia impor. Se a reflexão se afasta, então a literatura volta a ser, com efeito, algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia, a religião e a vida do mundo que abarca.

[...] Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever.¹²

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 311.

¹² Id., *Ibid.*, p. 312-313.

A escritura para Blanchot é algo ardente como um braseiro: a parte do fogo. O *fogo* e *relato*, para Giorgio Agamben, se configuram como dois elementos primordiais à literatura. Os termos mistério (o fogo) e história (o relato) nos fazem pensar na oralidade e no enigma das brasas literárias antes da escrita. Articulado acerca dos braseiros da literatura, Agamben pergunta: *Mas de que forma um elemento, cuja presença é a prova incontestável da perda do outro, pode dar testemunho daquela ausência, esconjurando sua sombra e sua lembrança? Onde há relato, o fogo se apagou; onde há mistério, não pode haver história.*¹³

Se, para Giorgio Agamben, o fogo é a potência e o relato é a forma dobrada pelo narrador em história, os vínculos entre criação e ato são percebidos na mão que treme – momento de criação. Mão que domina a técnica e a maneira de modelar e escrever, mas treme, suspende momentaneamente a técnica e por isso cria uma forma singular, inventiva e às vezes enigmática. A arte é o espaço do fogo e do enigma.

Avançando nesta tensão fogo-relato, percebemos que a memória (a brasa que ainda não terminou de esfriar), tal qual uma escritura, pode ser lida. A leitura da escritura acontece em um gesto no presente, a questão que se impõe é: Como podemos ler a memória? Como podemos ler a imagem? Como Maria Martins leu a própria memória e a memória do mundo? E como nós, leitores, hoje, no começo do século XXI, podemos ler sua obra literária e plástica? A memória (a cera, o rastro, a cinza, a brasa, a poeira) pode ser lida como literatura? O que está em jogo na literatura? Quais brasas de narrativas podem ser encontradas nas fornalhas das palavras? O que a cera perdida pode continuar imprimindo no incêndio do contemporâneo?

Mas a pergunta insistente e inquietante continua: o que é literatura? Podemos nos perder ao tentar alcançar uma resposta clara, porém, podemos nos enveredar pela nebulosidade entre ficção e memória fazendo ressonâncias para além do literário, deslocando vínculos entre o plástico e o político. Em *Kafka: por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari levam a literatura no limiar da experimentação política, onde a produção literária é lida como uma *máquina de guerra*, uma metamorfose de sentidos.¹⁴ Maria Martins monta no campo literário o que podemos chamar de *literatura menor*, de *máquina de guerra*. Ao remontar as questões do literário para além da literatura, percebemos a memória não como *autobiografias* e *escritas de si*, mas algo como o caminho e a busca do tempo perdido, a busca do tempo que passou e retorna na matéria, repete as marcas na cera. A origem flertando com a ficção e se

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 34.

¹⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

reconfigurando incessantemente no *futuro anterior*.¹⁵ A literatura se configura, portanto, na forma de um passado no futuro, sempre um ponto de insurgência.

Trata-se de uma construção que se aventura na questão colocada por Marguerite Duras: *o que escreveríamos se escrevêssemos?* A escrita, somente ela, desamarra aquele que quer escrever e, para isso, muitas vezes é exigido partir de um não saber. O que escreveríamos se escrevêssemos sem saber? Só se saberá escrevendo, afinal, é com palavras e tintas que se escreve.

Escrever.
 Não posso.
 Ninguém pode.
 É preciso dizê-lo: não se pode.
 E escreve-se.
 É o desconhecido que trazemos em nós: ao escrever é isso que é alcançado. É isso ou nada. Pode-se falar de uma doença da escrita.
 O que eu tento dizer não é simples, mas creio que podemos reconhecer-nos nisso, camaradas de todos os países.
 Há uma loucura da escrita que existe por si própria, uma loucura de escrever furiosa mas não é por isso que se está no seio da loucura. Pelo contrário.
 A escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. Com toda lucidez.
 É o desconhecido de nós mesmos, da nossa cabeça, do nosso corpo. Não é sequer uma reflexão, escrever é uma espécie de faculdade que temos ao lado da nossa pessoa, paralelamente a ela, de uma outra pessoa que aparece e que avança, invisível, dotada de pensamento, de cólera, e que, por vezes, pelos seus próprios factos, está em perigo de perder a vida.
 Se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena.
 Escrever é tentar saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos – só o sabemos depois – antes, é a interrogação mais perigosa que nos podemos fazer. Mas é também, a mais corrente.
 O escrito chega como o vento, é nu, é tinta, é escrito, e passa como nada passa na vida, nada, a não ser ela, a vida.¹⁶

Tanto na escritura quanto na escultura, o artista-arqueólogo lida com o desconhecido e com o nebuloso na cena contemporânea. Marguerite Duras nos propõe um questionamento sobre a matéria da escritura e dos traços do não saber. Maria Martins atua como escultora e como escritora, maneiras diferentes, porém próximas, de lidar com a modelagem do desconhecido: o informe a interrogação da matéria e da vida.

Clarice Lispector abre seu livro *Água viva* com uma epígrafe de Michel Seuphor: *Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura*

¹⁵ Expressão que indica, na gramática italiana, o tempo verbal correspondente ao futuro do presente composto do português [Nota dos Tradutores]. AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 152.

¹⁶ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Alges / Portugal: Difel, 2011, p. 54-56.

*contenta-se em evocar os reinos comunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.*¹⁷ Maria Martins constrói uma narrativa, na arte moderna/contemporânea, próxima da plasticidade proposta por Fernand Berckelaers, conhecido pela inversão especular do nome de Orpheus na assinatura de Michel Seuphor. Na forma literária e plástica, Maria evoca os reinos comunicáveis do espírito, onde sonho se torna pensamento e o traço se torna existência fulgurante. Podemos ler/ver a forma de Maria como um canto metamórfico em brasas.

Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*, pergunta “*o que é a escultura?*”, e busca a resposta em Gotthold Lessing, no tratado estético *Laocoonte*, onde o autor do século XVIII propõe uma discussão que ecoa até os dias atuais entre as artes temporais e espaciais. Nas palavras de Krauss: *Lessing declara que a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço [...] é preciso distinguir entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas, como a poesia, cujo veículo é o tempo.*¹⁸ Krauss relata, ainda, que o século XX remonta a questão entre artes do espaço e artes do tempo para pensar a forma escultórica. Diante de Brancusi ou Gabo, será insuficiente falarmos apenas de dois sistemas opostos empregados por eles para dispor a matéria no espaço abstrato e simultâneo em que, segundo presumimos, a escultura habita naturalmente. Diante da escultura moderna e contemporânea somos forçados, cada vez mais, a falar de tempo. Pensar as artes espaciais é entender que todas as formas existem não apenas no espaço, existem também no tempo – todas as formas tridimensionais são temporalidades plásticas. Krauss aponta:

A premissa subjacente ao estudo da escultura moderna que se segue é a de que, mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal [...] Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo.¹⁹

Com a técnica da cera perdida, Maria Martins trabalha com o molde criando as formas a partir da tridimensionalidade. Carl Einstein percebe na escultura negra a criação pelo volume, e podemos ver a mesma tridimensionalidade elaborada na escultura moderna de Maria Martins. O historiador aborda, em *Negerplastik*, que a escultura negra rompeu com a cronologia

¹⁷ SEUPHOR, Michel. Apud. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, s/p.

¹⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 03.

¹⁹ Id., Ibid., p. 06.

temporal e trouxe inúmeras contribuições sobre o espaço da tridimensionalidade para as vanguardas artísticas. Com a impossibilidade de identificar quais tribos e em que esfera temporal teriam sido feitas, a obra de arte negra é reconhecida pela vanguarda de maneira anacrônica. As obras de arte africanas são heterogêneas, a forma se expande como volume tridimensional (o movimento) e a matéria informe (massa) dá à forma um caráter intemporal e anacrônico da escultura:

[...] A massa, todavia, não é idêntica à forma, pois a massa, na verdade, não pode ser percebida em seu conjunto; a esses procedimentos estão sempre ligados movimentos psicológicos que decompõe a forma em gênese e a anulam completamente. É o começo das dificuldades: fixar a terceira dimensão num só ato de representação visual e percebê-la como totalidade, de tal modo que ela seja apreendida como um só ato de integração. Mas o que é forma no volume?

Obviamente ela precisa ser apreendida de uma só vez, embora não como sugestão emanando da matéria; o que é movimento deve ser fixado no absoluto. Os elementos situados nas três dimensões precisam ser representados de modo simultâneo, quer dizer, o espaço dispersivo tem que estar integrado num só campo visual. A tridimensionalidade não pode simplesmente ser nem sugerida, nem expressa pela massa. É preciso, ao contrário, que ela seja concentrada numa presença definida, enquanto o que engendra a visão da tridimensionalidade, e que sentimos habitualmente e de modo naturalista como movimento, seja expresso por forma imóvel.

Cada ponto de interseção das três dimensões na massa pode ser infinitamente interpretado – o que de saída parece opor dificuldades insolúveis a qualquer interpretação unívoca e tornar impossível qualquer esforço de totalização. Mesmo a continuidade das relações do ponto com a massa torna ainda mais difícil qualquer esperança de solução precisa, ainda que tenhamos sido bem-sucedidos em sugerir ao espectador uma impressão homogênea precisa numa função que se introduz gradativa e lentamente; nem a ordenação rítmica, nem a relação com o desenho, nem a multiplicação do movimento, por mais ricas que sejam, não conseguem nos convencer de que o volume aí esteja concentrado numa forma imediata e completa.

[...] A representação do volume como forma – só com ela, e não com a massa material, deve a escultura trabalhar – tem por resultado, de imediato, determinar o que constitui a forma; são as partes visíveis numa forma total, que o espectador determina num só ato visual, e corresponder a uma visão tridimensional estabelecida, a fim de que o volume, para não ser irracional, prove ser visível e ter forma.²⁰

As tensões entre a forma e a massa informe, entre a escritura e a escultura, entre o literário e o plástico, entre a memória e a matéria, entre a cera e o fogo, são os fios que costuram a trama e a aventura da presente tese. A escritura/escultura, assim como a memória, é um vínculo entre visível e invisível, lembrança e ficção, é uma elaboração *a posteriori*. O futuro anterior nos permite remontar a cena como acontecimentos inventivos e ficcionais. As marcas na cera perdida nos mostra que o passado é lembrado pela memória e repetido pela matéria.²¹ A aventura arqueográfica da tese busca uma filosofia da *arché*, isto é, do redemoinho, do

²⁰ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Org. Liliane Meffre. Trad. Fernando Scheibe e Inês Araújo Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p. 46-47.

²¹ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

anacronismo. Escritura e escultura como *arché*: começo e comando. A cera (egípcia) ainda arde tentando contar/narrar aquilo que ainda não terminou de dizer na modelagem e nas mãos dos artistas-*signatores*. Os gestos entre o literário e o plástico são brasas anacrônicas que continuam ecoando como imagens na metamorfose do contemporâneo.

Impressões na cera: *imago, vestigium, aisthesis* – assinaturas do tempo esculpido

As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.

Giorgio Agamben. *Ninfas*.

TORSO. Somente quem souber considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de se esculpir a imagem de seu futuro.

Walter Benjamin. “Antigüidades”. *Rua de mão única*.

Giorgio Agamben, no prefácio de seu livro *Infância e história*, considera toda obra escrita como um prólogo de uma obra jamais escrita e equipara o prólogo com a cera perdida. Cera que se perde na fundição, como vimos, para dar lugar ao bronze. Cera que funciona como molde inicial e termina como resto descartado e abandonado, mas, que, sem ela, a obra final não seria realizada. Toda obra escrita (e plástica também) seria como o prólogo ou como a cera perdida (molde e resto) do *ergon* (obra):

Toda obra escrita pode ser considerada como prólogo (ou melhor, como *cera perdida*) de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias. A obra ausente, ainda que não seja exatamente situável em uma cronologia, constitui então as obras escritas como *prolegomena* ou *paralipomena* de um texto inexistente ou, em geral, como *parerga* que encontram seu verdadeiro sentido somente junto a um *ergon* ilegível. Estas são, de acordo com a bela imagem de Montaigne, a moldura de grotescos em torno de um retrato não realizado ou, segundo a intenção de uma certa pseudoplatônica, a contração de um escrito impossível.²²

Georges Didi-Huberman, no capítulo *Arqueologia do Anacronismo* de seu livro *Diante do tempo*, nos diz que Plínio, o Velho, no ano de 77 de nossa era (data da dedicatória de *História natural*), diferente de Giorgio Vasari (*Vidas*, edição de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550),

²² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 09.

desenvolve todo o seu projeto de acordo com uma *ordem das matérias*. Enquanto Vasari começa sua história da arte falando em “ressureição”, em “renascimento” e “glória imortal”, Plínio, o Velho pensa e vê através da ótica genealógica a constatação de uma morte. A primeira história da arte ocidental, pliniana, começa por materiais brutos, “baixo materialismo”: cinzeladura, modelagem e tintura. A *imago* é estudada por Plínio antes de qualquer começo da história do retrato renascentista e antes de qualquer abordagem do caráter artístico da representação visual na história da arte ocidental.²³

Com nossos ancestrais acontecia de outra forma (*aliter apud maiores*): nos atriuns, era exposto um tipo de efígie destinada a ser contemplada: não eram estátuas realizadas por artistas estrangeiros (*non signa externorum artificum*), nem bronzes ou mármore, outrossim máscaras moldadas na cera (*expressi cera uultus*), que eram dispostas cada uma em um nicho: tinha-se, assim, imagens (*imagines*) para fazer o cortejo fúnebre da família e, sempre que alguém morria, toda a multidão de parentes desaparecidos estava presente; e os ramos da árvore genealógica partiam para todos os lados, com suas ramificações lineares, até essas imagens pintadas (*imagines pictas*). Os arquivos familiares eram repletos de registros e coletâneas dedicadas aos atos realizados no exercício da magistratura. No lado externo e em torno do umbral, havia outras imagens (*imagines*) dessas almas heroicas, ao lado das quais se fixavam os despojos tomados aos inimigo, sem que fosse permitido a um eventual comprador os suprimir: assim, mesmo se houvesse mudança de proprietário, a lembrança dos triunfos que a residência havia conhecido subsistia eternamente.²⁴

Para Plínio a “pintura” é uma matéria colorante digna, as formas em cera (máscaras) eram moldadas sobre os rostos dos “ancestrais” (os romanos da República) para se obter um “extrema semelhança” (*maxima similitudo*) na impressão do rosto. A imagem para os romanos era um molde de *ritual* que diz respeito ao direito privado: uma matriz de semelhança, o encontro da matéria e do rito. Para Georges Didi-Huberman, o texto pliniano nos mostra que a cera é uma impressão no rosto, uma impressão da lei: da *gens* (instituição genealógica) romana.

[...] Plínio insiste ao enunciar que as *imagines* romanas não passam de “rostos expressos na cera” (*expressi cera uultus*). Distante de nossa tradição vasariana, na qual o retrato se define como uma imitação ótica (a distância) do indivíduo retratado, no mais, uma *ilusão factícia* de sua presença visível, a noção romana de *imago* supõe uma duplicação do rosto por contato, um processo de impressão (o molde em gesso se imprimindo sobre o próprio rosto), em seguida de “expressão” física da forma obtida (a tiragem positiva em cera realizada a partir do molde). A *imago* não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma *idea*, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma *imagem-matriz* produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto).²⁵

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 75-81.

²⁴ PLÍNIO, O VELHO. “História natural”. Apud. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibid.*, p. 80.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibid.*, p. 81.

Semelhança por contato. Imagem produzida por contato da matéria com a matéria: impressão. Semelhança por *aisthesis* e não *mimesis*. A imagem para Plínio carrega um vestígio da matéria onde foi moldada, um vestígio genealógico. A máscara mortuária traz uma marca do rosto do morto. Semelhança com resto, com memória, com tradição e com transmissão genealógica. *A impressão surge, nesse caso, como o modelo indispensável e intransponível de um enxerto legítimo da semelhança: o contato direto com o rosto, a função matricial do molde negativo garantem que cada rebento – cada tiragem positiva – será, de fato, o “filho” legítimo, legitimamente semelhante, do rosto que ele “exprime” (expressi cera uultus).*²⁶ O gesso ou a cera, reproduzem a semelhança por uma duplicação material – e não como uma retórica da representação visual – da forma originária.

Giorgio Agamben, no pequeno ensaio *A imagem imemorial*, aborda que entre os romanos o morto se identificava com a imagem. *A imago* era acima de tudo a imagem do morto: *as imagens eram as máscaras de cera do antepassado que os patrícios romanos guardavam nos átrios de suas casas.*²⁷ O objetivo dos ritos fúnebres era o de transformar o morto em uma imagem: *imago*. Conforme uma estrutura de crenças dos rituais de povos antigos, a primeira decorrência da morte era a de transfigurar o morto em um fantasma (o *eidolon* e o *phasma* gregos).

Em *Estâncias*, longo estudo acerca da estética fantasmal, Giorgio Agamben encontra, na fantasmalogia medieval e nos textos gregos, conceitos para pensar a *imago* – para os romanos (*eikón* e *eidólon* para os gregos) – como *fantasma* na modernidade. Para Agamben, o diálogo do *Filebo* (39a) de Platão tem como ponto de partida a busca do fantasma: *Um pintor que, depois do escriba, desenha na alma as imagens das coisas ditas [...] Quando um homem, após ter recebido da visão ou de qualquer outro sentido os objetos da opinião e dos discursos, vê de algum modo dentro de si as imagens destes objetos.*²⁸ Agamben retoma a metáfora de Platão para pensar a imagem e a paixão amorosa.

O artista que desenha na alma as imagens (*eikólas*) das coisas é, na passagem de Platão, a fantasia, e tais “ícones” são definidos depois como “fantasmas”. O tema central do *Filebo* não é, porém, o conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa “pintura na alma”, e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo. Desde o início da nossa investigação, graças a uma intuição que antecipa de maneira singular a tese de Lacan,

²⁶ Id., *Ibid.*, p. 94.

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. “A imagem imemorial”. In.: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 292.

²⁸ PLATÃO. *Filebo* (39a). Apud. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 131.

segundo a qual “o fantasma torna o prazer próprio do desejo”, o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer.²⁹

Agamben busca em um diálogo de Platão com Teeteto, a metáfora da *pintura interior* como outra metáfora, cujo desdobramento podemos escutar ecos na teoria freudiana da impressão mnemônica:

Suponha que há na nossa alma uma cera impressionável, em alguns mais abundante, em outros menos, mais pura em alguns, mais impura noutros; e em alguns mais dura, e noutros mais mole, e noutras ainda de um jeito intermediário... É um dom, digamos, da mãe das Musas, Mnemósine: tudo que desejamos conservar na memória daquilo que vimos ou ouvimos ou concebemos imprime-se nessa cera que apresentamos às sensações ou às concepções. E do que se imprime em nós, conservamos memória e ciência enquanto durar sua imagem (to eidolon). O que fica cancelado ou não conseguimos imprimir o esquecemos, e disso não temos conhecimento.³⁰

A história da psicologia clássica (e também as histórias da arte e da literatura) é (são), em boa parte, a história destas duas metáforas. Ambas, na ótica de Agamben, estão presentes também em Aristóteles. No *De anima* (424a), o processo de sensação é colocado da seguinte forma: *Em geral, para toda sensação, convém considerar que o sentido é feito para receber as formas sensíveis, sem a matéria, assim como a cera recebe a marca do anel sem o ferro ou o ouro.*³¹ No *De memoria* (450a), esta marca é definida como um desenho: *A paixão produzida pela sensação na alma e na parte do corpo que possui a sensação é algo parecido com um desenho... O movimento que se produz imprime uma espécie de marca na coisa percebida, assim como fazem aqueles que deixam um carimbo com anel.*³² A paixão produzida pela sensação é transmitida posteriormente para a fantasia, que muitas vezes evoca o fantasma na desaparecimento da coisa percebida. Aristóteles define a memória, ligada à fantasia, como *a posse de um fantasma como ícone daquilo de que é fantasma.*³³ É impossível ter memória sem fantasma. Toda imagem, toda memória, é sempre uma sombra, um fantasma.

Imago e vestigium: traços genealógicos e arqueológicos da semelhança perdida. A cera nas mãos de Maria Martins é a forma de segurar a *aisthesis*. A cera perdida é a técnica egípcia que exige contato: *aisthesis* (sensibilidade). O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus *rastros* e de seu *trabalho*. Jean Luc Nancy indagando sobre *O que resta da arte?*, aponta que: *O vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado. [...] o vestígio é seu*

²⁹ Id., *Ibid.*, p. 133.

³⁰ PLATÃO. “Teeteto” (191d-e). Apud. AGAMBEN, *Ibid.*, p. 134.

³¹ ARISTÓTELES. “De anima” (424a). Apud. AGAMBEN, Giorgio. *Ibid.*, p. 134.

³² ARISTÓTELES. “De memoria” (450a). Apud. AGAMBEN, Giorgio. *Ibid.*, p. 134.

³³ ARISTÓTELES. “De memoria et reminiscencia” (451a). Apud. AGAMBEN, Giorgio. *Ibid.*, p. 136.

*toque, sem ser sua obra.*³⁴ Os rastros são materiais, são vestígios do passado e da memória. A história da arte e da literatura são teorias da memória, teorias do fantasma, teorias da imagem. *As impressões na cera* são o que podemos chamar de genealogias e arqueologias da imagem: *imago*.

Maria Martins, assim como Flávio de Carvalho, outro modernista extemporâneo, é uma artista-arqueóloga, uma artista-ruinóloga, uma artista-signatora, que se aventura pelo método genealógico para lidar com a imagem. Como artista Maria é uma signatora *malcomportada* (no sentido carvalhiano e nietzscheano), percorre os *mundos perdidos* e os *ossos do mundo*, assinando impressões na cera. Maria é uma *signatora* da cera, uma fazedora de imagens (*imago*) e montadora de arquivos (*arché*). Carvalho detecta, em *As ruínas do mundo*, que o drama do objeto-resíduo se caracteriza por quatro fases distintas: amorosa, abandono, descobrimento e arranjo no museu.³⁵ Fiel à epígrafe de Nietzsche que abre o texto – *A história fará as revelações que você merece* –, Carvalho aponta que o resíduo abandonado carrega nas camadas materiais as percepções e sensibilidades de uma época. O descobridor-arqueólogo é aquele que consegue ler e sentir os desejos milenares dos homens antepassados, através das camadas temporais no objeto-resíduo.

O arqueólogo bem-comportado, na leitura carvalhiana, se aproxima do psicólogo bem-comportado que não consegue perceber a potência no escuro das coisas: *são equilibristas que pisam resolutamente sobre um fio suspenso no escuro e poucas vezes lembram que psicologia e arqueologia não são atos de equilíbrio mas sim coisas que surgem da grande sugestibilidade do mundo, coisas catastróficas que se sentem e cuja emoção e sensibilidade são apenas ampliadas pelo raciocínio.*³⁶ Uma reflexão arqueológica sem sensibilidade e sem força poética não reverbera a marca do resíduo (da cera) no tempo arcaico, mesmo porque o arqueólogo que lê e estuda o resíduo (a cera) é necessário sentir a sugestibilidade do resíduo e das impressões na cera, sentir a força sensível dobrada, e derivada do resíduo e da cera, e com auxílio da razão compreender as percepções e sensibilidades.

O arqueólogo tem de penetrar nas sucessivas fases que plasmam o resíduo, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo; além de humano, e de sentir todas as emoções do artista e da civilização que construiu e fez, ele tem também de ser psicólogo, isto é, compreender os motivos dessa construção e dessas formas.

[...] O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o

³⁴ NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 302.

³⁵ CARVALHO, Flávio de. “As ruínas do mundo”. In: *Os ossos do mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 57.

³⁶ Id., *Ibid.*, p. 57.

processo da compreensão na arte. O sentimento emotivo, o sentimento capaz de alcançar as profundezas da espécie, é condição primordial sem a qual nenhuma compreensão é aconselhável. Para que a carga de vida de animosidade acumulada por um resíduo não se conserve em mistério, é necessário que o arqueólogo seja mais que humano, é necessário que ele aprenda a ação coletiva de todo um povo, de toda uma raça e de toda uma história, porque o resíduo não recebeu o contato de um só homem isolado a um dado momento, mas sim o de uma história, e onde uma grande sequência ancestral recebeu as oscilações do amor e do ódio. Para apreender essas oscilações, o arqueólogo precisa passar por elas, viver na sensibilidade da sua fantasia a vida da época, e reproduzir, ele mesmo, as realizações estéticas ligando-as, não a sua ética, mas à ética da época examinada. a sua ética serve apenas de julgamento ou, melhor, de elemento de comparação.

O arqueólogo malcomportado tem muito mais probabilidade de compreender o não tempo, de viver à vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas, da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. A noção de tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibílimo introspecção arqueológica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fora do tempo.

[...] O mistério que encobre o detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo, são a meta do homem, porque oferecem novidade e juventude eterna. São forças que falam e que possuem uma sequência anímica tão vigorosa quanto a do próprio homem. A aparência estática do resíduo pertence mais a ideia cronológica de tempo, do tempo em que o percebemos, pois que o resíduo tem uma animosidade frequentemente muito mais forte e muito mais movimentada que o observador.³⁷

A sugestibilidade de todo o “abandonado” pela história e pelo homem tem a volúpia que tem um vulto atrás da cortina, atrás de uma grade ou dentro das sombras de uma folhagem. Excita a imaginação poética do observador: *O arqueólogo e o etnógrafo precisam encontrar no resíduo uma fonte de excitação poética e de sugestibilidade, precisam ver no resíduo a magia e a sedução que pertenceria a mulher amada.* O arqueólogo e o etnógrafo precisam de encanto e percepção sensível diante do objeto-resíduo. Encanto, desejo, erotismo. O grande detalhe do objeto-resíduo, sempre, está apagado, estando apagado e perdido é que o homem tem vontade de conhecer o detalhe. O arqueólogo malcomportado lida com o desejo e com a sedução. Maria Martins, sem sombras de dúvidas, foi uma arqueóloga malcomportada trabalhando com os rastros da cera.

Giorgio Agamben em seu estudo sobre o método foucaultiano, nos diz que a arqueologia é uma ciência das assinaturas,³⁸ uma ciência das ruínas, uma ruinologia: *As*

³⁷ Id., Ibid., p. 57-58.

³⁸ A noção de *assinatura* remete, em primeiro lugar, a dois autores do Renascimento: Paracelso (1493-1541) e Jakob Böhme (1575-1624). A eles está dedicada a primeira parte do capítulo “Teoria das assinaturas” de *Signatura rerum*. Segundo Paracelso, que intitula “De signature rerum naturalium” [Da natureza das coisas naturais] o livro IX de seu *De natura rerum* [Da natureza das coisas]: *todas as coisas levam um signo que manifesta e revela suas qualidades invisíveis*. Esses signos, que Paracelso chama propriamente assinaturas, foram postos às coisas por três *assinadores*: o homem, o Arqueu (*Archeus*, espírito sumo, altíssimo, invisível, artífice e médico de todo gênero de coisas) e as estrelas. Os signos dos astros fazem possíveis as profecias e os presságios. A respeito das assinaturas postas pelo Arqueu, Paracelso menciona, como exemplos, os cornos do cervo e da vaca que indicam o número de seus partos. A respeito do homem como *signator*, caso ao qual se interessa particularmente Agamben, os

“archái” são o que poderia ou deveria ter se realizado e que poderá talvez um dia se realizar, mas que, por enquanto, só existem na condição dos objetos parciais ou ruínas.³⁹ Cinza, porosa e impura, a genealogia trabalha com pergaminhos amassados, raspados, muitas vezes reescritos.⁴⁰ Os vínculos entre a genealogia em Friedrich Nietzsche e a arqueologia em Michel Foucault, reside na busca não das origens, mas dos vestígios e das marcas do tempo.

Esse termo [arqueologia] não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já-dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo.⁴¹

O montador de arquivos, o genealogista, o arqueólogo, todos eles ouvem as impurezas temporais da história. E o que eles aprendem com as lições narradas pela história? *Que por detrás das coisas há outra coisa, inteiramente diversa: não o segredo essencial e sem data das coisas, mas o segredo que elas são, sem essência.*⁴² Raúl Antelo, em seus estudos sobre as *signaturas* e a obnubilada cena do começo, no ensaio *A ruinologia*, aponta que o filósofo Giorgio Agamben colaborou para esclarecer questões estéticas e políticas através do conceito de arqueologia.

exemplos de Paracelso são os seguintes: o pequeno pedaço de tela amarela que levam os judeus em suas vestimentas, a insígnia dos mensageiros, as marcas ou signos dos artesãos, os signos que indicam o valor das moedas e o selo que acompanha as cartas. [...] Paracelso, ademais, fala de uma arte da assinatura, *Kunst Signata*, paradigma de toda assinatura. Trata-se da língua que contém o arquivo de todas as semelhanças. Em Jakob Böhme, que intitula sua obra *De signature rerum* [Da assinatura das coisas], aprofunda-se a teoria da assinatura, sobretudo, enquanto concerne à sua relação com a noção de signo. [...] a assinatura não coincide com o signo, mas o que o faz inteligível [...] o paradigma da linguagem natural das assinaturas se encontra na cristologia. [...] Para Agamben, muito antes que na ciência e na magia renascentistas, é possível encontrar um significativo desenvolvimento da problemática da assinatura na teologia do sacramento. [...] Também Foucault ou, mais precisamente, em sua exposição da teoria da assinatura em *As palavras e as coisas* nos encontramos com essa problemática. Na descrição da episteme renascentista, Foucault distingue entre semiologia e hermenêutica, entre os conhecimentos que nos permitem reconhecer que é um signo e os conhecimentos que nos permitem saber qual é seu sentido. Segundo Foucault, no Renascimento, semiologia e hermenêutica superpõem-se. O mundo das assinaturas é um mundo de semelhanças e também um mundo é o mundo das coisas cujas semelhanças nos marcam as assinaturas. Existe, no entanto, uma defasagem entre elas, não coincide perfeitamente. Nesse ponto, segundo Agamben, devemos reconhecer o aporte decisivo de Enzo Melandri, para quem a assinatura é uma espécie de signo no signo, um índice que remete da semiologia à hermenêutica, do signo a seu sentido, e desse modo nos permite lê-lo. *Se as assinaturas não os fazem falar, os signos não falam.* [...] pode-se encontrar uma verdadeira teoria da assinatura nos fragmentos que dedicou Walter Benjamin à faculdade mimética. Ademais, para Benjamin, é necessário notar que o âmbito próprio das assinaturas é a história. CASTRO, Edgardo. “Assinatura”. In: *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 157-162.

³⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 117.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e Escritos II*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1971, p. 145.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 151.

⁴²Id., Ibid., p. 148.

Agamben nos dizia que o objetivo da arqueologia filosófica é uma *arché* que, mesmo sem constituir um princípio transcendental, só pode adquirir uma consciência empírica de cunho negativo como ruinologia (*rovinologia*). A observação nos obriga a considerar que o nosso próprio objeto de trabalho, o texto literário, não passa, portanto, de um ato inscrito.

[...] A ruinologia a que me aplico seria então uma teoria dos objetos sociais que responde à regra característica de que todo objeto simbólico é um ato inscrito, um gesto que permanece enquanto inscrição. Ou seja, que os objetos sociais são mera decorrência de atos sociais, que pressupõem, ao menos, duas pessoas, mas, fundamentalmente, um registro, uma inscrição, um rastro. Importante emenda ao esquema da formação e ao conhecido tripé autor-obra-público. O rastro é a definição de sua estrutura, porque, mesmo partindo de uma origem verificável, logo se separa dela e resta apenas como rastro, na medida em que se separou do ato positivo do rastreamento.⁴³

Raúl Antelo, mais adiante, pensando o texto literário (*signaturas*), ressalta que a origem assume sua ruína, o abandono, insistindo na pergunta sobre o originário.

Desse modo permanece simultaneamente fiel a duas coisas, tanto a necessidade (não renunciar) quanto a uma filia (a filosofia, mas, acima de tudo, a filologia). A ruinologia seria assim um saber das *signaturas*, e como estas, segundo Agamben, são um signo no signo, caberia à ruinologia, enfim, captar, no objeto, aquilo que, a partir do signo, vai além dele mesmo, seu excesso, o excedente, a exceção.⁴⁴

O método arqueológico remonta os tempos da memória e do passado para chegar na ruína da matéria. A ciência das ruínas, para Giorgio Agamben, é uma arqueologia das assinaturas – genealogia e ruinologia das imagens –, uma busca de tudo o que foi e o que pode ser.⁴⁵

Jacques Derrida, em *Gramatologia*, considera o conceito de *arquia* como uma instância sem hierarquia, raiz comum ou ponto sem precedência em que a forma está se formando e implica a irredutibilidade de um *desde sempre lá*, cuja origem é inalcançável.⁴⁶ O rastro (*trace*) é a força, o percurso, o movimento do redemoinho originário que resta como vestígio.

Por definição, um rastro nunca está presente, plenamente presente, inscrevendo em si a remissão ao espectro de uma outra coisa. O resto tão pouco não está presente, tanto quanto um rastro como tal. Foi por isso que a questão do resto me ocupou muito, muitas vezes com esse nome mesmo ou, de certa forma mais rigorosa, com o da *restância*. A restância do resto não se reduz a um resíduo presente ou, ainda, ao que permanece após uma subtração. O resto *não é*, não é um ente, nem uma modificação do que é. Como o rastro, a restância se dá a pensar antes ou para além do ser. Inacessível a uma simples percepção intuitiva (uma vez que remete ao completamente diferente *tout autre*), escapa a qualquer apreensão, a qualquer monumentalização, até mesmo a qualquer arquivamento. Como no caso do rastro, muitas vezes a associação à cinza: resto sem resto substancial, em suma, mas com o qual é preciso contar e sem o

⁴³ ANTELO, Raúl. *A ruinologia*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016, p. 09-10.

⁴⁴ Id., *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit..

⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013, parte I.

qual não haveria nem conta nem cálculo, nem princípio de razão que viesse dar conta ou razão (*reddere rationem*), nem ente como tal. Por isso, há *efeitos de resto*, no sentido de resultado ou de resíduo presente, idealizável, idealmente iterável. O que dizemos no momento não é redutível às notas que o senhor toma, ao registro que fazemos, às palavras que pronuncio, ao que disse restará no mundo. O resto do que resta não é calculável dessa maneira. Mas haverá efeitos de resto, frases fixadas no papel, mais ou menos legíveis e reproduzíveis. Os efeitos de resto terão assim efeitos de presença – diferentemente aqui ou ali, de maneira muito irregular, segundo os contextos e os sujeitos a eles relacionados. Dispersão dos efeitos de resto, interpretações diferentes, mas em parte alguma a substância de um resto presente e idêntico a si.⁴⁷

Como um *bloco mágico*⁴⁸ e sua cera, o apagamento e a perda do texto ou da imagem se remonta como um palimpsesto, em que uma superfície é apagada para que outros traços se sobreponham, entretanto, vestígios ficam, fazendo sobreviver rastros de outras camadas temporais. Os vestígios que sobrevivem entre memórias e imagens trazem a perturbação do arquivo. A perturbação da memória e o passado fantasmagórico da imagem evocam a febre e o mal de arquivo no arqueólogo, deixando as marcas do apagamento na matéria. A pulsão do mal de arquivo é próxima da febre, da paixão e da sensibilidade que consome e arrasa como fogo. Nos escritos de Derrida:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo* pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. [...] Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nenhuma compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está já com o mal de arquivo.⁴⁹

O mal de arquivo retirou seu foco do saber canônico e passou a pensá-lo a partir de suas arestas nas mãos do artista-arqueólogo malcomportado e sensível: *signatores* do tempo esculpido. Na cena contemporânea a obra de Maria Martins vem sendo estudada pela crítica de arte e literária, por pesquisadores que reabriram os arquivos heterogêneos da artista desenraizada, com olhares originais, singulares e intempestivos: séries escultóricas e séries literárias. Porém, os textos publicados no jornal *Correio da Manhã*, nos anos de 1967 e 1968, coluna que chamou de *páginas de um livro de memórias*, sob o título de *Poeira da Vida*, não teve, ainda, uma pesquisa documental de maior fôlego. Os poemas gravados em metal, também, não foram amplamente desbravados pela crítica. Reabrir as *impressões* (a cera) da

⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Papel-Máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 347.

⁴⁸ FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁴⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Op. Cit., p. 118.

artista mineira e confrontar os fragmentos biográficos com seus textos editados, suas obras plásticas, textos de outros escritores e obras de outros artistas do período moderno/contemporâneo é a tentativa de buscar os rastros metam(órficos) do impossível na presente tese.

Giorgio Agamben, na aula inaugural do curso de 2006-2007 na Faculdade de Arte e Design de Veneza, propõe no limiar do seminário, no começo, a questão: *De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?* O autor aponta de maneira provisória, nas primeiras páginas, com uma resposta buscada em Nietzsche: *Numa anotação dos seus cursos no Collège de France, Roland Barthes resume-a deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo”*. Em seguida, Agamben, nos apresenta uma poesia escrita em 1923, do escritor russo Osip Mandel’stam, que se intitula *O século* (onde a palavra russa *Vek* significa também *época* e o mesmo poema foi traduzido ao português, também como *A Era* por Haroldo de Campos). O poema, para Agamben, é uma relação entre o poeta e seu tempo, sua contemporaneidade e seu anacronismo. Citemos os versos que abrem o poema: *Meu século, minha fera, quem poderá / olhar-te dentro dos olhos / e soldar com o seu sangue / as vértebras de dois séculos?* Agamben destaca que a questão no primeiro verso não é o *século*, mas o *meu século* (*vek moi*). O poeta – o artista-arqueólogo – sente as vértebras do tempo e do século quebradas.⁵⁰

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo (lembrem-se que em latim *saeculum* significa originalmente o tempo da vida) e o tempo histórico coletivo, que chamamos, nesse caso, o século XX, cujo dorso – compreendemos na última estrofe da poesia – está quebrado. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. [...] Não apenas a época-fera tem as vértebras fraturadas, mas *vek*, o século recém-nascido, com um gesto impossível para quem tem o dorso quebrado quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas e, desse modo, mostra o seu rosto demente.⁵¹

Contemporâneo é aquele que estabelece com seu tempo uma relação de inatualidade e de anacronismo, vivendo as falhas sísmicas do tempo. Por isso, afirma Agamben, que os contemporâneos são raros. *Voltar-se para trás* é o drama da fratura de cada século. *Olhar para trás* é, também, o drama de Orfeu. É o drama e a *arquia* de todo artista-arqueólogo.

O olhar é, sempre, duplo e na obra de Maria Martins é um momento de indecisão entre

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-58.

⁵¹ Id., *Ibid.*, p. 60-62.

aquele que olha e o que nos observa. Georges Didi-Huberman, analisando uma passagem da obra *Ulisses* de James Joyce, percebe a ruptura inevitável do olhar e afirma que *o que vemos só existe naquilo que nos olha*. Ver é descobrir a perda dentro de nós mesmos naquilo que nos olha. Dessa maneira, vemos em Maria Martins a marca da cera perdida que virá a ser a impressão de uma forma por vir: *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda*.⁵² A modalidade do visível torna-se inelutável quando *ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa*: propondo que *ver é perder*. Diante do que vemos, uma outra coisa sempre nos olha e nos interroga, impondo uma *perda*. Contemplar uma imagem é estar diante da própria perda, ver é não mais (a) ver.

Está claro, aliás, que essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história sempre anacrônica, sempre a “contrapelo”, para falar com Walter Benjamin). Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado.⁵³

Raúl Antelo, na abertura do livro sobre Maria Martins e Marcel Duchamp, nos aponta que o intuito de seu livro é *reconstruir o sistema de saber de um conjunto heterogêneo, quando não abertamente miscelâneo, de objetos culturais que guarda estreita relação com a cultura latino-americana*.⁵⁴ Configura algo como um bazar à maneira de Bataille em seus artigos para *Documents*.⁵⁵ Uma convicção que guia os seus passos, nos estudos de *Maria com Marcel*, é a ideia de *aisthesis* [sensibilidade]: *Há estesia onde há contato, e, portanto, onde há corpo. De algum modo, poderíamos dizer que esta é uma leitura do corpo e do mundo*.⁵⁶ Antelo leitor dos pensadores biopolíticos, é consciente de que a problemática da vida (do corpo e do contato) se encontra entre os temas mais relevantes no horizonte filosófico do final do século XX e início do XXI.

⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Op. Cit., p. 34

⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 34-35.

⁵⁴ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 09.

⁵⁵ *Documents*: periódico que reunia as colaborações de Georges Bataille, Michel Leiris e Carl Einstein e se opunha a uma visão autônoma e institucionalizada da literatura, ao definir-se como revista de Arqueologia, Belas Artes, Etnografia e Variedades.

⁵⁶ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Op. Cit., p. 10.

A memória (o tempo perdido, o tempo esculpido) está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica e sensível traz à tona na leitura do passado – memória-matéria – em cena atual. A *recherche* (em busca do tempo perdido) proustiana assombra os conceitos e as teorias do contemporâneo. Maria Martins, artista-arqueóloga, de certa maneira está em sintonia com os autores-arqueólogos, pois ela é uma *signatora* lidando com a impressão na cera.

O caminho como aventura arqueográfica: constelações ruinológicas e metamórficas

O *não-saber* desnuda. Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto eu vejo o que o saber ocultava até então, mas se eu vejo *eu sei*. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não-saber o desnuda novamente.

Georges Bataille. *A experiência interior*.

MAPA ANTIGO. Em um amor a maioria procura eterno lar. Outros, muito poucos, porém, o eterno viajar. Estes últimos são melancólicos, que têm a temer o contato com a terra-mãe. Quem mantiver longe deles a melancolia do lar é quem eles procuram. A este mantém fidelidade. Os livros medievais de complexões sabem da aspiração dessa espécie de homens por longas viagens.

Walter Benjamin. “Antigüidades”. *Rua de mão única*.

Em seus escritos sobre arqueologia, Giorgio Agamben nos aponta que a única via de acesso ao presente é a herança do passado, viver o presente significa necessariamente saber viver o passado. De certo modo, saber viver o embate entre o presente e o arquipassado é uma aventura ruinológica. No livro *A aventura*, Agamben propõe que para viver os acontecimentos da vida e da narrativa (*racconto*, relato) é necessário uma disposição ética. O autor busca possíveis interpretações etimológicas do termo aventura, começando pela dúvida diante da hipótese que aponta a um provável termo latino *adventura*. Arma toda uma tarefa filológica para pensar a *aventure* (ou *âventure*): [...] *pode ser maravilhosa ou fortuita (o significado parece aqui coincidir com ‘acaso’), benéfica ou maléfica (dir-se-á então bonne ou male aventure, e o termo parecerá equivalente a “sorte”, “fortuna”), mais ou menos arriscada (e valerá então para o cavaleiro como prova de sua ousadia)*.⁵⁷ *Aventure* (*âventure*) é um termo técnico essencial do vocábulo poético medieval. Agamben ressalta que entre o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna há um declínio e um obscurecimento da aventura. Nos propõe, ainda, outro aspecto para pensar a aventura no contemporâneo: apostando na ideia que a aventura tem certamente uma determinada experiência do ser (valor poetológico e significado

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 28-30.

ontológico).⁵⁸ Pensamento já assinalado na glosa “Experiência, *glosa*, aventura”, presente em *Infância e história*.⁵⁹ A aventura exige um devir aventureiro: o de *aventurar-se*.

A metamorfose é uma aventura: o devir da forma em eterna transformação. O metam(órfico), aqui na tese, é lido/pensado como presença órfica dentro da própria metamorfose. Pensar uma metamorfose órfica é pensar uma metamorfose poética e lírica. Ovídio quando monta as *Metamorfoses*, no ano 8 d.C., monta uma cosmogonia narrando as aventuras: da origem mítica do mundo, da separação dos elementos, da criação do homem e de todas as transformações. João Angelo Oliva Neto, em sua apresentação para a edição brasileira, aponta que na Antiguidade o poema já era conhecido como *Metamorfoses*, mas a palavra metamorfose não ocorre no próprio texto. Porém é de transformações que o poema trata acima de tudo, conforme se lê nas linhas de abertura do próêmio, que transcrevemos aqui na tradução literal feita por João Angelo Oliva Neto:

O ânimo me leva a narrar as formas mudadas em novos
corpos. Deuses (pois vós também as mudastes),
bafejai meu [intento] e desde a primeira origem do mundo
conduzi até meus tempos um canto contínuo.⁶⁰

O objeto do relato no poema são as *formas mudadas em novos corpos*, mais do que a *origem do mundo*. A matéria do poema é a metamorfose dobrada no verbo *mutare*, “mudar”. Ovídio imitando os poetas gregos não deixou de contar como os “elementos primeiros” passaram a existir no vazio, tal como ocorre nos episódios iniciais de seu poema, aos quais chamamos “seção cosmogônica”, mas, talvez, quis sobretudo narrar na origem de muitas coisas como elas se transformaram a partir de outras. João Angelo Oliva Neto assinala: *Toda metamorfose supõe um estado anterior, transformação e estado final. Ovídio desejou enfocar o estado final, que é aquele em que vemos e sabemos como as coisas agora estão, apenas para narrar a mudança que o fez surgir a partir de outra forma. Ovídio tratou da origem sim (o poema é etiológico), mas preferiu concentrar-se nas mudanças, nas transformações, nas metamorfoses*.⁶¹

Metamorfose e poesia: o órfico dobrado no metam(órfico). Pensar a poesia e a

⁵⁸ Id., *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Op. Cit., p. 38-39.

⁶⁰ OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Trad., introd. e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 12. [Transcrevemos também a tradução dos mesmos versos, presente na mesma edição, mas na versão do tradutor Domingos Lucas Dias: “É meu propósito falar das metamorfoses dos seres / em novos corpos. Vós, deuses que as operastes, / sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema, / que vem das origens do mundo até os meus dias.”, p. 43]

⁶¹ OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). *Metamorfoses*. Id., *Ibid.*, p. 13.

metamorfose é evocar Orfeu, evocar o poeta-cantor, o poeta-músico, o poeta da lira. Werner Hamacher, em suas *95 tesis sobre la filología*, estrutura uma redefinição do conceito filológico, uma estratégia de emergência e não de gênese, um pensamento em ação. Na *tese 1*, afirma: *Los elementos del lenguaje se dilucidan reciprocamente. Hablan por aquello que aún queda por decir de lo dicho, hablan unos con otros como agregados filológicos. El lenguaje es archifilología*.⁶² Hamacher propõe pensar a *arché*, como uma instância sem hierarquia, raiz comum ou seu ponto sem precedência em que a forma está se formando, cuja origem é inalcançável. O filólogo busca os vínculos na *poesia como filologia* e na *filologia como poesia*. Na *tese 14*, afirma: *Poesía es “prima filología”*.⁶³ Poesia é a primeira filologia, sempre uma vanguarda, uma aventura, começo e comando, o lugar do arconte. O lugar onde a linguagem beira o abismo de uma emergência. Na *tese 15*, Hamacher escreve:

El hecho de que la filología esté fundada en la poesía quiere decir, por un lado, que debe encontrar la razón objetiva de sus gestos y operaciones en la estructura de la poesía, y ya sólo por eso puede aspirar a la pretensión de su conocimiento adecuado. Por otro lado, quiere decir, que la estructura de la poesía, y ya sólo por eso puede aspirar a la pretensión de su conocimiento adecuado. Por otro lado, quiere decir, que en la estructura de la poesía no puede encontrar una razón asegurada, coherente y permanente, y por eso, aunque sea como intercesora, tiene que hablar con otra voz que la de la poesía: como adivinación, conjetura, interpretación. Su *fundamentum in re es un abismo*. Donde no hay una forma de la enunciación, no hay una razón del saber.⁶⁴

Para Hamacher, Orfeu é um poeta e filólogo da lira. Na *tese 71* afirma: *Orfeo es filólogo cuando canta*.⁶⁵ Poesia e filologia se entrecruzam nas páginas dos estudos filológicos da modernidade. A obra literária e plástica de Maria Martins, vem sendo estudada pela crítica literária e artística na cena contemporânea. Temos alguns trabalhos minuciosos de grande pesquisa documental e esforço poético, como as pesquisas de: Raúl Antelo, Veronica Stigger, Charles Cosac, Ana Arruda Callado, Graça Aranha, Larissa Costa da Mata, entre outras pesquisas nos últimos anos.⁶⁶ Estudos que são aventuras filológicas, biográficas, expográficas e documentais.

Em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, de Raúl Antelo (edição argentina – 2006 / edição brasileira – 2010), encontramos uma leitura das territorialidades da América Latina

⁶² HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Trad. Laura S. Cangati. Buenos Aires: Miño y Dávilla, 2011, p. 09.

⁶³ Id., *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴ Id., *Ibid.*, p. 12-13.

⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶ Em 2017 foi lançado o filme-documentário *Maria, não esqueça que eu venho dos trópicos* – direção de Elisa Gomes e Francisco Martins. E em 2021, nos últimos dias de agosto, foi aberta em São Paulo a exposição *Maria Martins: desejo imaginante* – curadoria de Isabella Rjeille [MASP em São Paulo: visitação de agosto de 2021 a fevereiro de 2022 / Casa Roberto Marinho no Rio de Janeiro: visitação de març o de 2022 a junho de 2022].

através da arte, dos rizomas entre formas artísticas e literárias. Antelo mostra vínculos entre *corpos*, atravessados pela psicanálise, pela filosofia e pelos estudos culturais, como afirma ao dizer que seu livro *é uma leitura do corpo e do mundo*.⁶⁷ No livro *Maria com Marcel* lemos as investigações e constelações acerca das teorias da modernidade entre os arquivos de Marcel Duchamp, no período que esteve em Buenos Aires na primeira década do século XX, e os arquivos de Maria Martins, desterritorializada e em sintonia com os movimentos vanguardistas e primitivistas. O livro é um bazar à maneira de Georges Bataille, Antelo constrói um arquivo heterogêneo e inventivo para pensar os trópicos.

Poucos anos depois, em 2013, Antelo escreveu um ensaio, uma forma de epílogo de *Maria com Marcel*, texto que é intitulado *O impossível de Maria Martins*, publicado no catálogo da exposição *Maria Martins: Metamorfoses*, onde Veronica Stigger assina a curadoria e a organização. No ensaio, Antelo assinala que o *biopolítico* é uma forma de equacionar e determinar a vida social e biológica.

Roberto Esposito fixa a origem de dois termos emblemáticos, “biopolítica” e “geopolítica”, na obra do historiador sueco Johan Rudolf Kjellén. Com efeito, em *Stomakterna* (*Grandes potências*, 1905), Kjellén aborda a análise do Estado conforme o modelo de organismos naturais, a *Lebensform*, ou forma vivente, dispositivo que nasce, cresce e morre, porém, sempre em confronto e tensão com linhas deterministas e liberais, materialistas e idealistas, de pensamento. Dez anos mais tarde, Kjellén publicaria um ensaio sobre as grandes potências do presente (*Die Grossmacht der Gegenwart*, 1915), em que analisa os casos do império austro-húngaro, a Itália, a França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Rússia e Japão, ao que seguiria, um ano depois, um ensaio sobre o Estado como forma viva (*Der Staat als Lebensform*, 1916) fixando assim a biopolítica kjelleniana, cujo objetivo é a pletopolítica, isto é, o corpo do povo ou *Volkskörper*, que se manifesta nas lutas sociais, nos confrontos e cooperações que irrigam o dinamismo da vida comunitária.

[...] a biopolítica contemporânea, de Foucault, Agamben ou Esposito, formulada, de certo modo, no Rio de Janeiro, pelo primeiro deles, quase contemporaneamente, aliás, à morte da escultora, visa, pelo contrário, abordar o valor de controle sobre a política e mostrar, assim, que a questão da vida passa a exercer, confiscada pelo Ocidente capitalista, papel fundamental para garantir a governamentalidade do mundo. Entre ambos os extremos, porém, poderíamos situar aquilo que Foucault denomina uma analítica da finitude e, talvez, a hipótese arrojada seria afirmar que a escultura *Impossible* é a analítica da finitude modernista ensaiada, a seu modo, por Maria Martins.⁶⁸

Roberto Esposito em seu estudo intitulado *Bios: biopolítica e filosofia*,⁶⁹ publicado em 2004, aponta que Michel Foucault utiliza o termo biopolítica na década de 1970 (quando viaja para conferências aqui no Brasil), Foucault chamará de *bipoder* ou poder *biopolítico* as questões acerca do corpo e da soberania moderna. Esposito assinala, também, que Agamben desdobrar

⁶⁷ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Op. Cit., p. 10.

⁶⁸ ANTELO, Raúl. “O impossível de Maria Martins”. In: STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2013, p. 48-49.

⁶⁹ ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

as questões sobre *vida nua* (*zoé*). Vida(s) e corpo(s) são a matéria prima do pensamento filosófico contemporâneo. No nebuloso horizonte do tempo presente faz-se necessário empreender uma genealogia crítica (*arqueografia*) da história e do conceito de biopolítica, para pensarmos a bioestética (in)atual do nosso século XXI. Diante do poder biopolítico *sobre* a vida, o pensamento desenvolvido por Esposito, em *Bios*, metamorfoseia-se em uma sugestiva tentativa de pensar a possibilidade de uma biopolítica como uma política *da* vida, para novos e mais alargados sentidos da biopolítica contemporânea.

Larissa Costa da Mata escreveu sua dissertação de mestrado em 2008, sob o título: *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*, no Programa de Pós-Graduação em Literatura / UFSC, sob orientação do prof. Dr. Raúl Antelo.⁷⁰ Na pesquisa analisou duas autoras modernistas não-canônicas: Maria Martins e Adalgisa Nery. Autoras que adotaram uma concepção nietzscheana do tempo. Mata abordou os textos biográficos e autobiográficos das autoras modernistas pela ótica das máscaras textuais construindo uma leitura aberta e contemporânea.

Veronica Stigger organizou, em 2013, a exposição e o catálogo *Maria Martins: Metamorfoses* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde buscou perceber as contínuas transformações bioestéticas da forma ao longo dos desdobramentos das séries artísticas de Maria Martins: esculturas, desenhos, gravuras, escrituras, joias. Stigger tentou mostrar como a forma humana, na obra de Maria, se desfigura e se reconfigura em outras formas que se aproximam ora do vegetal, ora do animal, fundindo os reinos. A autora vê na série *Amazônia* (de 1943) todo o desdobramento para além da própria série, pois as formas nas obras seguintes, mais surrealistas e menos figurativistas, começam a se metamorfosear cada vez mais entre as lianas, os cipós, as folhas e os galhos que circundam as personagens de *Amazônia*. As figuras humanas e a floresta tropical se metamorfoseiam em espectros da forma e fantasmagorias da matéria nas mãos da escultora.

O metamórfico, o ruinológico, o biopolítico, o imagético e o órfico se entrecruzam nas leituras feitas a partir da obra plástica e literária de Maria Martins. Ler é produzir esfoladuras e fulgurações no texto. Para Barthes: *não introjetar, não devorar, não engolir, mas pastar*.⁷¹ Pastar, ruminar, demorar, arruinar, transformar, metamorfosear. Blanchot, próximo de Barthes, nos convida a pensar que o texto ou a imagem exige de nós a leitura:

⁷⁰ Larissa Costa da Mata me enviou a transcrição e tradução da série *Amazonia* (pesquisa que havia feito anteriormente sobre os lendas e mitos amazônicos).

⁷¹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 19.

[...] uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não se indaga enquanto é visto. A leitura confere ao livro a existência abrupta que a estátua “parece” reter no cinzel: esse isolamento que a furta aos olhos que a veem, essa distância altaneira, essa sabedoria órfã, que dispensa tanto o escultor quanto o olhar que gostaria de voltar a esculpi-la. O livro tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor.⁷²

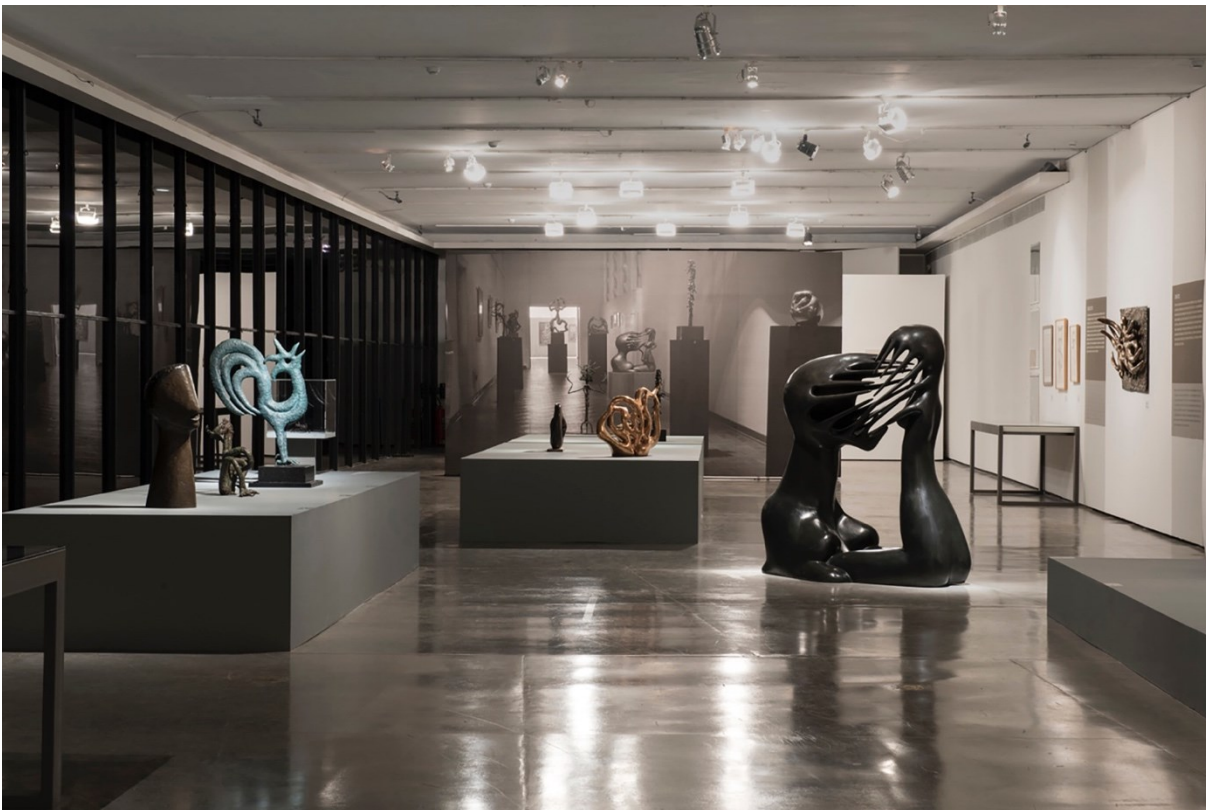
Como leitor, armo e construo, na presente tese, uma aventura com as minhas marcas de leituras, meus caminhos e minhas veredas que se bifurcam. Monto, à maneira de Maria Martins, uma constelação com os meus *deuses malditos*: Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Georges Bataille, Walter Benjamin e Jacques Derrida. Cada um dos autores propõe, à sua maneira, uma escritura/leitura que se aproxima das cinzas de muitos braseiros. Toda leitura (literária ou plástica) é sempre uma tentativa de se aproximar das brasas do tempo. Toda leitura exige um percurso anamnésico entre os escombros, fulgurações e espectros do passado. Na ótica de Blanchot, Agamben e Derrida as brasas são um convite para sentir o tempo. O tempo dos restos é uma mescla de ceras anacrônicas. É suficiente um olhar, um encontro, para que na ardência da cera haja uma partilha. Nas escrituras e esculturas da artista mineira, encontramos aberturas com lascas de tempos, de imagens, de ceras, densas lianas, que apontam para a tensão memória-matéria. A linguagem é um movimento onde as marcas do tempo se desnudam, se expõem e nos interrogam. O trabalho do arqueólogo (do escritor, do artista, do crítico) é seguir os rastros do arquipassado como pensamento e metamorfose que não cessa de se interrogar.

A forma literária e plástica de Maria Martins, atua no intervalo, no tempo impuro, esburacado e residual, exigindo um modo arqueológico de lidar com as fraturas do tempo. Um ato/gesto poético para lidar com a memória e a matéria. Monto, ainda, outra constelação com os meus *autores fantasmáticos* que atravessam o *corpus* da tese: Raúl Antelo, Veronica Stigger, Larissa Costa da Mata, Emanuele Coccia, Carl Einstein, Rosalind Krauss, Marcel Duchamp, Flávio de Carvalho, Clarice Lispector, Roland Barthes, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche e Jorge Luis Borges. Meus *fantasmas* que atravessam as paredes da minha biblioteca e das páginas da pesquisa. Constelação que reivindica ao pesquisador, que estuda as *signaturas* entre a literatura e a história da arte, o papel de um leitor e ruminador dos textos, das imagens e dos objetos.

O estudo, aqui proposto, é uma tentativa de aventura órfica, ou, melhor dizendo metam(órfica). E o aventureiro órfico, assim, poderíamos dizer *com* Blanchot, *com* Agamben,

⁷² BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 210.

com Derrida, ao encontrar/entrar a/na aventura órfica, encontra amorosamente a si mesmo e o seu ser mais profundo torna-se, *em e pela* aventura órfica, estilhaçado por todos os lados. A *aventura arqueográfica* nos coloca, enfim, uma tarefa dentro da metamorfose: *aventurar-se*.



ARCA DE AVENTURAS: *DE CIRE* (DE CERA), *DÉSIR* (DESEJO)

1. Espectros de Eros nos mitos amazônicos: imagem-de-cera, imagem-desejo

Em grego, e não apenas em grego, *fantasma* designa a imagem e a alma-do-outro-mundo. O *fantasma* é um espectro.

Jacques Derrida. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*.

O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um objeto de desejo.

Georges Bataille. *O erotismo*.

Aventurar pelos espectros de Eros exige esculpir – em latim, cinzelar, lavrar, imprimir na matéria – para desvelar ou modelar o enigma da escultura. Maria Martins estabelece um elo entre o moderno e o arcaico na estética vanguardista com a reelaboração enigmática, na escultura e na escritura, dos mitos amazônicos. A escultora recorre a antigas fábulas nas quais as narrativas guardam uma potente carga erótica de desejo e de magia. Os mitos e lendas da selva transformam-se em árvores, tem inúmeras bocas, que se transformam em vulvas como espectros e enigmas do erotismo. As oito esculturas amazônicas, apresentadas na Valentine Gallery em 1943, foram moldadas em cera perdida e fundidas em bronze, técnica que aprendeu e aperfeiçoou nas aulas com Jacques Lipchitz nos Estados Unidos. Com o escultor lituano descobriu a concepção poética, e não apenas escultórica, da cera perdida. Veronica Stigger destaca que a série *Amazonia* [Amazônia] parece exigir uma nova forma de Maria se expressar: *a mudança formal coincide com uma mudança no material e na técnicas empregados. Em suas duas primeiras mostras, os materiais mais recorrentes das esculturas expostas eram a terracota e as madeiras brasileiras, como jacarandá, imbuia e mogno.*⁷³ A cera perdida foi a grande aventura escultórica de Maria, possibilitando a criação de imagem-de-cera e imagem-desejo. Stigger, em seu catálogo sobre as *metamorfozes* de Maria Martins, nos conta:

Em 22 de março de 1943, Maria Martins inaugurou sua terceira exposição individual, na Valentine Gallery, em Nova York. *Maria: New Sculptures* dividia o espaço da galeria com *Mondrian: New Paintings*. Às límpidas linhas verticais e horizontais, então coloridas e fragmentadas de Mondrian, Maria contrapunha suas escuras formas enredadas. Era a Amazônia que ela buscava figurar nesta mostra, não só em imagens, mas também em palavras: para acompanhar a exibição das peças, preparou um catálogo, em inglês, no qual narrava brevemente os mitos que envolviam as oito personagens apresentadas: Amazônia, Cobra Grande, Boiuna, Yara, Yemanjá, Aiokã,

⁷³ STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfozes*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2013, p. 22.

Iacy e Boto. Este conjunto de esculturas marca uma mudança decisiva na concepção formal dos trabalhos de Maria Martins. Se, em suas exposições anteriores, em 1941 e 1942, suas peças tendiam a uma representação mais tradicional da figura humana, com contornos definidos, mesmo quando já explorava temas brasileiros como *Samba*, *Macumba* e *Yara*, agora suas personagens, embora ainda reconhecíveis, se fundem a um emaranhado de folhas e galhos que fazem as vezes da floresta tropical.

[...] Maria Martins se inscreve na tradição de entendimento da selva amazônica como terra em perpétua formação e transformação, como lugar metamórfico por excelência. [...] O contato com o universo amazônico e, por extensão, com uma imagem de natureza originária parece determinar não apenas uma temática associada à metamorfose, mas também a transformação da forma artística e do material utilizado.⁷⁴

A cera perdida (cera egípcia, mas também cera dos trópicos) é a matéria que Maria Martins molda as formas amazônicas. Cera escultórica e também cera literária. Com a cera amazônica, a artista recupera algumas lendas que tentam explicar a origem do mundo, falam de forças que regem a natureza, evocam monstros que aterrorizam as noites e exibem desejos humanos próximos da concepção mágica do universo. Larissa Costa da Mata em sua dissertação de mestrado, *Máscaras modernistas*, aponta que quando Maria escreveu seus poemas em prosa fez uma opção por um gênero híbrido, apropriando-se da qualidade dúplice para disseminar a linguagem.

Os poemas em prosa de Maria Martins “repetem” ao referirem-se às esculturas que os acompanham não mostrando necessariamente a superioridade ou a inferioridade da escultura ou do poema correspondente, mas a insuficiência de cada uma dessas formas como discurso. Nesse sentido, a artista perfaz o percurso semelhante ao realizado pelos pintores chineses que sempre acompanhavam as suas pinturas com um poema, mostrando que, na arte, o visível já não representa e, por isso, não pode ser considerado um fim, mas um meio (MARTINS, 1958). Em *Amazonia*, escultura e texto, não estão dispostos lado a lado, mas unidos pelo título em comum e pela referência a uma mesma narrativa mítica, assumindo reciprocamente o sentido de suplemento.⁷⁵

A escultora nunca conheceu de perto a selva amazônica. Buscou no arsenal literário e imagético a matéria para construir sua leitura das lendas e dos mitos amazônicos. Reabriu a biblioteca amazônica para construir suas formas, seus relatos e seus enigmas. Diante do imaginário amazônico de Maria Martins, o poeta Murilo Mendes destaca o aspecto literário e discursivo na obra da escultora que deu forma a uma Amazônia que não vivenciou. Em busca do contato primordial da natureza a artista multiplica os caminhos de leitura.

Tendo passado quase toda sua vida no estrangeiro, Maria viu de longe o Brasil sob as espécies de uma terra bárbara, onde o instinto é lei e onde a civilização ainda não encontrou seus moldes próprios de conduta histórica, imitando-os de outros povos.

⁷⁴ Id., *Ibid.*, p. 17-18.

⁷⁵ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Dissertação (mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão – CCE/UFSC, Florianópolis, 2008, p. 87.

Quis interpretar, não o tendo aliás visto *in loco*, o Brasil amazônico, o Brasil de *Cobra Norato* e de certos corais de Villa Lobos, onde as forças da natureza ainda não foram dominadas pela técnica, onde a flora conserva suas arquiteturas primitivas e a fauna ainda não foi domada, onde o sentido mágico da terra induz o homem a criar signos de entendimento oculto.⁷⁶

Mata, lendo o texto de Murilo Mendes, afirma em sua dissertação que *a subversão do signo em Maria Martins torna-se possível em virtude do dinamismo da força em suas esculturas, que ultrapassam a forma e se deslocam para além do tempo e do espaço e das três dimensões determinadas*.⁷⁷ Murilo Mendes, observando as obras da escultora, percebe nas formas amazônicas uma forte relação com o tempo mítico e o estado mágico: elos entre o moderno e o arcaico.⁷⁸

As esculturas e as escrituras da série *Amazônia* expõem um modo de pensar e de sentir poético, vinculado a natureza, característicos do folclore da região amazônica, significam, antes de tudo, a forma como Maria apreendeu e transformou os relatos que ouviu – os textos literários e antropológicos que leu – sobre a Amazônia. Stigger traça diálogos literários e biográficos entre Euclides da Cunha e Maria Martins para pensar as ficções e fabulações amazônicas:

Euclides da Cunha, compadre do pai de Maria Martins e uma das testemunhas que assinaram sua certidão de nascimento, descreve a Amazônia como “a terra moça, a terra infante, a terra em ser, a terra que ainda está crescendo”. O que caracteriza, acima de tudo, é seu contínuo movimento de formação. Por isso, a terra “agita-se, vibra, arfa, tumultua, desvaira”, em busca de um equilíbrio que ainda não foi alcançado (e talvez não seja): “As suas energias telúricas obedecem à tendência universal para o equilíbrio, precipitadamente. A sua fisionomia altera-se diante do espectador imóvel”. Não há como fixá-la numa forma definida: “De seis em seis meses, cada enchente, que passa, é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito: apaga, modifica, ou transforma, os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel irrequieto de um sobre-humano artista incontentável...” É também com um “artista incontentável” que Euclides compara a inconstância do rio, o qual se mostra “sempre desordenado, e revoltado, e vacilante, destruindo e construindo, reconstruindo e devastando, apagando numa hora o que erigiu em decêncios – com a ânsia, com a tortura, com o exaspero de monstruoso artista incontentável a retocar, a refazer e a recomeçar perpetuamente um quadro indefinido”.⁷⁹

⁷⁶ MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997. Também em: MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

⁷⁷ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 83.

⁷⁸ A questão *tempo/estado mágico* será desdobrada na seção: *A aventura do bronze na modernidade: cera perdida e matéria, magia e técnica*.

⁷⁹ STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 19. Citação: CUNHA, Euclides da. “Prefácio a *Inferno verde*”. In: *Um paraíso perdido*. Petrópolis: Vozes; Instituto Nacional do Livro, 1976, p. 290.

Não há como fixar, nem a floresta e nem o rio em formas definidas. Ambos são forças e metamorfoses da natureza. Raúl Antelo aponta que Euclides da Cunha define o *Inferno verde* como *linhas nervosas e rebeldes*. Antelo, lendo Euclides, escreve:

A Amazônia, uma Babel de experiências infinitas. Uma esfinge. Um enigma. Uma terra sem história. Mas um espaço, contudo, carregado de toda a história, “a última página, ainda a escrever-se, do *Gênesis*”. Um hiato temporal onde o homem mata o homem, “como o parasita aniquila a árvore”.

[...] Nessa agonia incruenta, o pólipó é um polípeiro, já que inúmeras gerações vivem num só corpo, em cada uma de suas partes, numa única esquirola. Trata-se de uma vida disseminada, em que é impossível isolar o indivíduo porque há uma “solidariedade do infinitamente pequeno, essencial, elementar, inseparável na república dos embriões sinérgicos”, alimentando sempre um permanente procriar-se da matéria vida, completamente híbrida, uma vez que, de um lado, é “duelo vegetal”, e, de outro, “um espetáculo perfeitamente humano”.⁸⁰

O retorno do inferno verde euclidiano atravessa a obra de Maria Martins no emaranhado das lianas informes. Antelo destaca, ainda, que a experiência de explorar a parte maldita pelo poeta vanguardista Raul Bopp é anterior e essencial para o imaginário amazônico de Maria e, em consequência, para os desdobramentos entre o modernismo e o contemporâneo. Raul Bopp, como Euclides da Cunha, percebe a selva em sua incessante força e movimento em transformação:

As florestas da Amazônia não descansam. Estão em elaboração constante, dentro do seu arcabouço gigantesco. [...] A natureza inteira sente-se dominada por uma trama de forças ocultas. As raízes trabalham no processo de crescimento, com as suas fórmulas cifradas. Alimentam células, de um conteúdo mágico. Percebe-se, com sentidos transcendentais, a batalha silenciosa da química orgânica. No seu misterioso laboratório, elaboram novos elementos para enriquecer a escola das formas.⁸¹

Bopp vê na floresta uma vida que pulsa e se prolifera entre cipós, galhos e raízes. Um mundo rico em mitos e ritos, não só na literatura, mas também nas composições de Villa Lobos com a brasilidade folclórica de sons selvagens. Stigger, lendo Bopp, percebe a força da transformação na selva literária:

É nesse “misterioso laboratório” amazônico que a floresta vai criar suas próprias formas – formas essas que geram outras formas, como se a selva metamorfoseasse incansavelmente, produzindo ela mesma seus segredos e seus mistérios, seus monstros e seus mitos: “Encontram-se enigmas por toda parte: De um pé de tajá (tajá-que-pia) nasce uma onça (invisível). Cipó se transforma em cobra. Boto vira Dom João. Há árvores que engravidam moças”. Quando Bopp transpõe essa percepção da selva para seu grande poema *Cobra Norato*, insiste na imagem de uma natureza indefinida, ainda inacabada, que se explicita no “mar desarrumado”, na fusão da selva com o rio, em que “Florestinhas se somem / A água comovida abraça-se com o mato”,

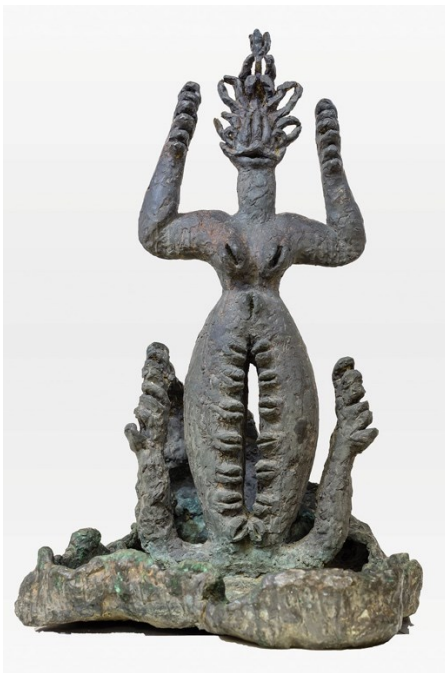
⁸⁰ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Op. Cit., p. 157-158.

⁸¹ BOPP, Raul. *Samburá (Notas de viagens & saldos literários)*. Brasília. s/d, 1973. Apud. STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 19.

e, principalmente, no movimento da floresta, que se acha sempre em constante fluxo, como quando “A madrugada vem se mexendo atrás do mato” ou quando “A floresta vem caminhando”. A selva é como um animal que respira.⁸²



Maria Martins. *Cobra Grande*, 1943. Bronze. 42 x 52 x 30 cm. Coleção Amir Achcar Bocayuva, Rio de Janeiro.



Maria Martins. *Boiúna*, 1942. Bronze. 72,39 x 68,58 x 46,99 cm. Art Museum of the Americas.

Maria Martins. *Amazônia*, 1942. Bronze. 53 x 51 x 40 cm. Coleção Particular.

⁸² STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 20. Citações: BOPP, Raul. *Samburá (Notas de viagens & saldos literários)*. Brasília. s/d, [1973]; BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1994, p. 10-27.

Cobra Grande, escultura de Maria Martins, faz parte da série *Amazônia* junto com *Boiúna* e *Amazônia*, as três são leituras da lenda amazônica da serpente retomada em *Cobra Norato* por Raul Bopp. Mata enaltece que em ambas leituras, de Maria e de Bopp, a floresta se origina e se mantém viva a partir da união mágica e ritualizada entre a serpente e a mulher: *no caso de Bopp, com a filha da Rainha Luzia, que motiva a saga de Cobra Norato; no de Maria, com a virgem anônima buscada pela serpente, que é “sempre a morena mais bonita” e que Cobra Norato “tornará a Rainha do Amazonas”*.⁸³ *Cobra Grande* é a grande serpente, rainha de todas as deusas da Amazônia, a grande serpente na escultura de Maria está enroscada e camuflada na própria vegetação, aludindo às inúmeras possibilidades de circulação do desejo, que se movimenta ora às claras, ora de maneira subterrânea, imiscuindo-se nos corpos. *Cobra Grande* é, segundo o texto escrito por Maria:

[...] a deusa suprema entre todas as divindades da Amazônia, e seu filho é o rio Amazonas. Ela mora no leito do rio, em um palácio adornado de pedras preciosas e guarnecido de flores raras [...] ela tem a crueldade de um monstro e a doçura de um fruto selvagem. Os deuses tremem diante dela e os mortais prestam-lhe reverência. E ela continua a viver sossegada no fundo do seu amado rio.⁸⁴

O mito, para André Breton, era um componente essencial da vida, um fator comum que unificava as pessoas de todos os tempos e lugares, e talvez por isso, ele sempre foi fascinado por todas as modalidades de arte primitiva. Breton foi atraído pelo modo como Maria havia explorado lendas recolhidas nas profundezas da selva amazônica. Breton, em 1947, escreveu a apresentação da exposição de Maria na Julien Lévy Gallery em Nova York, destacando que a escultura de Maria carrega em seus ombros toda uma lenda, desnudada com a própria água pelas lianas do Brasil. Para Breton as formas escultóricas de Maria carregavam o *desejo elevado ao poder pânico*:

Cantava com todas suas vozes imemoriais a paixão do homem, do nascimento até a morte, tal como souberam condensá-la em símbolos mais envolventes que todos os outros as tribos indígenas que se sucederam ao longo dessas margens traiçoeiras. As angústias, as tentações, as febres, mas também o nascer do sol, as venturas, as puras delícias, eis o que nos seus bronzes *Iaci*, *Boiuna*, *Iemanjá*, Maria como ninguém soube captar na fonte primitiva, de onde ela emana, asas e flores, sem nada dever à escultura do passado ou do presente – demasiado segura do ritmo original que faz cada vez mais falta àquela escultura e pródiga do que lhe deu Amazônia: o luxo imediato da vida. [...] *Cobra Grande*, a deusa, à qual estão submissas todas as divindades do Amazonas, que tem “a crueldade de um monstro e a doçura de um fruto selvagem”, só faz afirmar, através dessas obras, seu domínio, não mais exclusivamente sobre a floresta, mas

⁸³ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 82-83.

⁸⁴ MARTINS, Maria. *Amazonia*. New York: Valentine Gallery, 1943. [Tradução livre da pesquisadora Larissa Costa da Mata]

ainda sobre o ser humano que ela fascina e espanta, impondo por lei suprema ao mundo o fluxo e refluxo do seu ondeamento. Ela é, sem dúvida, em última análise, o *Desejo* elevado ao poder pânico – e é o desejo mestre do mundo – pela primeira vez na arte conseguindo se liberar – quem prosseguirá infundindo, à maneira de um veneno, sua virtude única, sublimando.

[...] O que prenuncia os grandes acordos acrobáticos de Maria, a proeza desta total flexibilidade no rígido, não é a “cera perdida”, são as *Seivas*.⁸⁵

As esculturas de Maria plasmam formas da imensidão da selva, zona de forças primitivas, repleta de surpresas e carregada de energia telúrica. Mata, nos estudos sobre a cera amazônica e os desdobramentos de *Iara*, nos relata que:

[...] em 1939, a artista criou a primeira versão da escultura *Iara* e a expôs na Exposição Universal de São Francisco, nos Estados Unidos, onde foi recebida positivamente. Em 1941, antes da exibição da coleção *Amazonia*, Maria Martins expôs na Corcoran Art Gallery obras como *Salomé* e *Cristo*, sendo a última adquirida pelo empresário Nelson Rockefeller para compor o acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, o que incentivou o prestígio da obra da escultora.

[...] *Iara* também figurou na exposição da Vallentine Gallery de 1943, junto a outras representações mitológicas relacionadas à temática da figura feminina fértil, mas perigosa, que se fez recorrente no imaginário antropofágico.⁸⁶

As duas esculturas de *Iara* (1939 e 1943) marcam uma ruptura da forma. Na primeira vez que plasmou a deusa *Iara*, a artista ainda buscava uma forma figurativa e equilibrada do corpo. Na versão realizada para a série *Amazônia*, a artista passa à deformação dos seres, lembrando as formações lúgubres das florestas. *Iara* é um espectro desejanter, uma sereia-monstro, em movimento devorador permanente.

Iara

Iara está apaixonada pelo amor. Ela é a sereia do Amazonas. Não importa quão distante esteja o amor, *Iara* canta o seu canto de sedução. Embora perdido de amor por uma mortal, o amante escuta a canção e obedece *Iara*. Para a sua desgraça deve ouvi-la duas vezes! Ele vai, então, a sua procura. Ele a busca. Lá está ela: elevada à frente do rio imenso, sobre uma Vitória Régia, o lótus carmim do Amazonas. Ela é tão branca que reluz o reflexo verde das folhas. Seus olhos de esmeralda carregam a transparência e a perfídia das águas. O seu cabelo loiro-esverdeado a envolve com uma nova sedução. Ele não pode resistir – ouviu bem demais o seu canto de tentação. *Iara* oferece-lhe uma flor e o beijo da morte. Ele desaparece com ela no riacho. Eles seguem, juntos, o curso das águas – um caminho ora calmo, ora tempestuoso – até o momento em que surge um novo amor, não importa onde nesse mundo imenso, e *Iara* retorna e aniquila outro mortal que não consegue resistir à tentação da assassina – *Iara*.⁸⁷

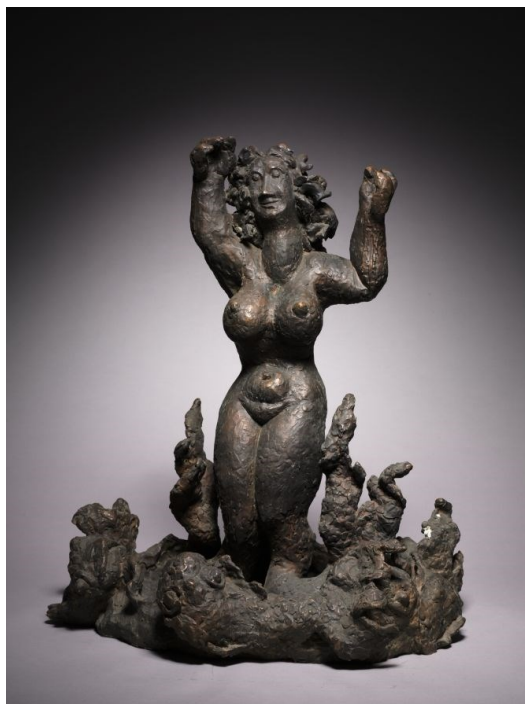
⁸⁵ BRETON, André. “Maria”. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 13-14. Também em: BRETON, André. “Maria”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

⁸⁶ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 73-74.

⁸⁷ MARTINS, Maria. *Amazonia*. Op. Cit. [Tradução livre da pesquisadora Larissa Costa da Mata]. A pesquisadora/tradutora relata que adotou uma grafia mais próxima da brasileira ao longo do texto - *Iara* - diferente da adotada pela escultora. Transcrevo logo em seguida o poema *Yara*, de Maria Martins, em inglês.

“Yara

Yara is in love with love. She is the siren of the Amazon. However far-distant the love may be, Yara sings her



Maria Martins. *Iara*, 1942. Bronze. 207,6 x 71,1 x 73,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

Maria Martins. *Iara*, 1941-43. Bronze. 81,3 x 69,9 x 62,3 cm. Cleveland Museum of Art, Ohio.

Na lenda de *Iara* observamos a junção de natureza, erotismo e violência para expressar o tormento do desejo.⁸⁸ Ao destacar o amor e a violência, *Iara* exhibe um mundo ao revés, no qual a humanidade se reveste de traços eroticamente fantasmagóricos. O desejo em *Iara* é um movimento impossível de ser preenchido totalmente. Fantasmagoricamente evoca um universo onde as forças primitivas regem a energia primordial da floresta amazônica, do mundo, e do ser desejante e incompleto. Mata enaltece a força telúrica da sereia-monstro:

Dos oito poemas em prosa da *Amazonia*, de Maria Martins, *Iara* merece destaque por nos propor a aproximação entre a escultora-arqueóloga e o modernismo e, ao mesmo tempo, justificar o distanciamento dessa artista com relação ao caráter nacionalista do movimento. Com as suas representações de *Iara*, Maria Martins efetiva o encontro com a força telúrica da natureza, tal qual Murilo Mendes descreve em seu texto sobre

song of seduction. However lost in love with a mortal he is, the lover hears the song and listens to Yara. Woe to him should he listen twice! Then he is driven in search of her. He seeks her out. There she is risen in front of the great River, standing on a *Vittoria Regia*, crimson lotus of the Amazon. She is so white that she shines with the reflected green of the leaves. Her emerald eyes have the clarity and treachery of the waters. Her green gold hair clothes her with another seduction. He cannot resist-he has listened too well to her song of temptation. Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course - a course now calm, now tempestuous - until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist to the temptation of the assassin - Yara.”

⁸⁸ Cf. MATA, Larissa da Costa: É possível mencionar outras referências diretas à sereia, como a leitura do mito pelo poeta Olegário Mariano em *Canto da minha terra* (1931) e o resgate de Iara por Afonso Arinos (1969). Além disso, a temática da força telúrica que este trabalho destaca em *Iara*, é percebida em muitos outros exemplos na literatura brasileira, como no *Soneto amazônico* de Augusto Frederico Schmidt (1942) ou no romance *Terra de Icamiaba* (1934) de Abguar Bastos.

a escultora, ao focar a natureza amazônica, primordial, violenta e atrativa. Dessa maneira, mostra adotar uma concepção dionisiaca da arte, que se refere a um tempo distante do progresso histórico, como linha de fuga para as leituras formalistas ou materialistas do modernismo.

[...] Quando pensamos na *Iara* de Maria Martins é inevitável que nos lembremos, além do mito amazônico, parte do folclore nacional, das diversas referências feitas no movimento modernista a essa narrativa, da qual o poema de Maria seria uma outra leitura, um outro *excerto*.

[...] Apenas para recordarmos outras versões de *Iara* podemos recorrer ao *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no qual existe um episódio denominado *Uiara*, em que o herói é instigado pela pérfida sereia e pelo calor provocado por Vei, a Sol, a entrar no rio. Como resultado, Macunaíma perde o seu maior tesouro, a muiraquitã e a sua integridade física, mostrando como o mito da sereia pode remeter-nos à unidade tornada impossível pela modernidade, bem como à impraticabilidade do encontro perfeito entre dois seres: “Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo. [...] Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros.”⁸⁹

Mata aborda, ainda, que também Guimarães Rosa apresenta em *Magma* a sua versão para *Iara*, que, como espelho invertido deixa de utilizar seus encantos e não se esforça para seduzir:

E a Iara é preguiçosa,
tão preguiçosa que não canta mais as trovas lentas
em nheengatu [...]

Nem mais se esforça em seduzir
o canoeiro mura ou o seringueiro,
meio vestida com a gaze das águas,
na renda trançada dos igarapés... [...] ⁹⁰

A inversão especular da *Iara* de Guimarães Rosa nos faz pensar a metamorfose da própria lenda. *Iara* é uma sereia-monstro que em cada reelaboração literária vai adquirindo suas singularidades como espectro do desejo. Mata afirma:

Embora o poema de Guimarães Rosa possa talvez consistir em exceção, com a *Iara* esquecida dos cantos e do fascínio de sua presença, as demais referências à sereia, remetem-nos a uma arte dionisiaca, em que o princípio de individuação perde o seu espaço para a coletividade, estabelecendo um encontro com o ser primordial da natureza. Essa busca por uma unidade primordial refere-se ao mesmo tempo ao hibridismo (seja no que concerne à indefinição do sexo da sereia ou à sua monstruosidade) e à frustração dessa procura interminável, que só se consumaria em breves instantes, no momento do êxtase.

[...] Por essa razão, podemos dizer que o poema de Maria Martins insere-se na temática da fêmea assassina movida pelo prazer como princípio, que permeia todo o livreto *Amazonia* e muitas de suas obras. A artista é bem conhecida pela feminilidade e sensualidade de esculturas como a *Boiúna* em que percebemos, nos detalhes que a

⁸⁹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 86-88. Citação: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001, p. 155.

⁹⁰ ROSA, Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997, p. 16. Apud. MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit.

recobrem, a semelhança com bocas ou *vulvas*, mostrando a profunda analogia entre sexo e canibalismo. A sua sereia eternamente apaixonada escolhe o alvo de seu encanto e sacrifica-o para ter o amor consumado, valendo-se do mito como instrumento para a constante renovação, que o poema compara ao curso das águas.⁹¹

A iconografia de *Iara*, de *Aiokâ* e de *Boiúna* acolhe o caráter informe e monstruoso que provoca em muitos espectadores reação próxima do espanto, mas que ao mesmo tempo atrai o olhar. É a força das deusas-monstros e da própria floresta que mostra o desejo em estado primitivo e nos lembram a proposta nietzscheana da força dionisíaco, em contraposição da forma apolínea, como potência criativa da arte e da vida. Mata confrontando o corpóreo e o visível em *Iara* nos aponta:

O tema de *Iara* consiste em uma reivindicação do contato, da tatilidade como um meio de sanar uma insuficiência do visível. Essa tatilidade, como mencionado, é fugidia: está sempre em suspensão e se dá somente na falta. Como Maria Martins nos mostra, o corpo de *Iara* possui uma luminosidade impossível de ser apreendida pelo olhar, pois reflete a um só passo a beleza das águas e a nossa própria imagem. Eis de onde surge a “nova sedução” que a artista atribui a *Iara*: essa é uma sedução distinta da meramente visível e, por isso, a sereia apreende o seu amante por meio da música. Essa sedução é também e literalmente a sedução de *um outro*, daquele que a observa e que se enxerga nos olhos espelhados da sereia, transparentes como as águas: “Os seus olhos de esmeralda carregam a transparência e a perfídia das águas.”⁹²

A natureza na obra de Maria é dúplice. Diz respeito ao entorno geográfico, a paisagem da selva e dos rios amazônicos, mas também se refere ao corpo, na medida em que a artista associa partes do humano a imagens da natureza tropical. Incompletos, ou acrescidos de formas anatômicas de animais e vegetais, os corpos apontam ao mesmo tempo, para um excesso e uma ausência. O par excesso/ausência remete ao desejo e a transformação, a essa constante busca de um objeto de satisfação, inerente ao humano. Stigger, relendo *Macunaíma*, percebe a forma humana também em transformação e em permanente elaboração:

[...] na novela que Mário de Andrade escreve inspirado em mitos amazônicos, *Macunaíma*, a imagem de um inacabamento, de uma não formação, transfere-se da floresta para o próprio homem. Não é a terra que se acha em permanente elaboração, mas o próprio homem. Macunaíma, o personagem-título, apresenta-se como um ser volúvel, em contínua mutação. Muitas de suas metamorfoses têm uma finalidade específica: sedução. Como Zeus que se transforma em cisne ou touro para conquistar as mulheres, ou como o *Boto*, de Maria Martins, que aparece para cada mulher “exatamente como ela tinha sonhado ser o senhor de sua vida”, Macunaíma vira planta e, depois, animal, para seduzir a esposa de seu irmão.⁹³

Em Maria são as imagens que devoram: imagem-de-cera e imagem-desejo. Com suas

⁹¹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 88-89.

⁹² Id., *Ibid.*, p. 90-91.

⁹³ STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 20-21.

formas transgressoras, a escultora materializa os espectros de Eros na selva amazônica: o corpo, os corpos. Eros enroscado nos cipós das lendas e mitos amazônicos. O desejo e a cera a serviço da metamorfose como enigma da forma. De cera e desejo.



Maria Martins. *L'Huitième voile*, 1949. Bronze. 104 x 114,3 x 94 cm.
Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

Maria produziu três versões de *Salomé* no fim dos anos 30. Cada uma das obras das versões dessa obra foi feita em um material diferente – terracota, bronze e gesso –, porém a mais impressionante de todas era o gesso em tamanho natural que, na mostra da Corcoran Gallery em 1941, foi colocado em uma plataforma baixa no centro da galeria principal. Nela, *Salomé* está sentada sobre uma superfície plana, com as pernas abertas, vestida apenas com um de seus famosos sete véus, o qual pouco escondia de seu corpo ao recair em dobras sobre a coxa da jovem. Inscritas na parte dianteira da base estavam as famosas palavras de *Salomé*: “*Je veux*

la tête de Jokanaan” [Quero a cabeça de João Batista]. Essa obra assemelha-se bastante a uma escultura posterior em que Maria representa *Salomé*, mas, além das mudanças na cabeça, em *L’Huitième voile* [O oitavo véu] também não se vê o véu que recobria a perna da figura anterior. Se *Salomé* ficou conhecida pela dança dos sete véus, então a alusão de Maria a um “oitavo véu” deve se referir à trágica consequência de sua dança lasciva. *L’Huitième voile* é uma imagem impressionante, pois consiste em uma figura feminina nua – habilmente articulada – sentada sobre uma grande superfície plana, com as pernas completamente abertas. As mãos e os pés são mostrados como apêndices grotescos e monstruosos, mais animais que humanos: metamórficos. A cabeça é pouco mais do que uma esfera oca e de suas laterais sai um par de projeções ameaçadoras e parecidas com garras.

O *erotismo* é uma questão presente em Maria Martins e central na reflexão de Bataille. Mas o que é o erotismo? É a dança, singularmente humana, que se vincula entre os polos do interdito e da transgressão. O erotismo é a vida levada a uma intensidade através do dispêndio de energia: a aprovação da vida até a morte. Para Georges Bataille o ser humano é um ser descontínuo que nasce só e morre só, entretanto buscamos uma continuidade (tememos a morte e desejamos a morte). O erotismo é a falta, é a continuidade perdida.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. A nostalgia de que falo não tem nada a ver com o *conhecimento* dos dados fundamentais que introduzi. Alguém pode sofrer por não estar no mundo à maneira de uma onda perdida na multiplicidade das ondas, mesmo ignorando os desdobramentos e as fusões dos seres mais simples. Mas essa nostalgia determina em todos os homens as três formas do erotismo. [...] a saber, o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, enfim, o erotismo sagrado.⁹⁴

O domínio do erotismo é o domínio da violação. O erotismo é fusão, é devoração e é metamorfose. O jogo dos corpos, dos corações e do sagrado são fusões e metamorfoses intermináveis. Raúl Antelo, leitor de Bataille e leitor de Maria, aponta que, para conceber suas obras, *a artista partiria, de certa forma, da noção de que o amor, seja ele carnal, sentimental ou ascético, revele sempre uma saudade pela comunidade, pela continuidade, pela comunidade perdida, isto é, mostra, reiteradamente, a busca de um impossível.*⁹⁵

⁹⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 39.

⁹⁵ ANTELO, Raúl. “O impossível de Maria Martins”. In: STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 36-37.

Em meados da década de 1940 Maria escreveu um poema, mesmo período em que foram executadas algumas formas escultóricas eróticas e transgressoras. O poema e as esculturas poderiam ter alguns diálogos tramados. No poema aparece a imagem de uma densa névoa tecida por espectros do desejo.

Ainda bem depois de minha morte
Depois da tua morte
Quero atormentá-lo.
Quero que a lembrança de mim
Enrosque em seu corpo como serpente de fogo
mas sem queimá-lo.
Quero vê-lo perdido, asfíxiado, vagando
na densa névoa
tecida por meus desejos.

Para você, quero longas noites insones
cheias do rugido cadenciado das tempestades
ao longe, invisível, desconhecido.
Então, quero que a nostalgia de minha presença
o paralise.⁹⁶

Flávio de Carvalho quando visita a Bienal de São Paulo, em 1967, escreve sobre a presença do erotismo nas formas plásticas. Carvalho postula a questão erótica na cena contemporânea e pensa o erotismo como espetáculo para os espectadores.

[...] o erotismo para ser erotismo necessita de espectadores porque o erotismo é um espetáculo. O espetáculo erótico [é] de natureza histérica; e os espectadores funcionam da mesma maneira que os espectadores da histeria. Esta se apaga quando os espectadores são removidos.

[...] o erotismo conservado em estado latente permanente e elevado a uma potência máxima conduziria o indivíduo portador desse erotismo a um estado de impotência, interrompendo a realização do ato sexual. Isto, é claro, quando consideramos que qualquer aumento no erotismo se transforma num sinônimo de insatisfação do ato. Por conseguinte, para que o erotismo possa alcançar um alto grau, é necessário um longo período de ausência do ato sexual ou de insatisfação na prática do mesmo. Equacionando com o momento que passa podemos prever grandes catástrofes despovoadoras ou períodos de impotência, que são igualmente despovoadores. O erotismo que se apresenta potencialmente como um convite ao ato sexual para garantir sobrevivência é, também, quando elevado a um alto grau, um fator de despovoamento, pela impotência que produz. Esses dois aspectos contraditórios mostram a sutileza do assunto: o mal e o bem localizados no mesmo organismo e que se manifestam dessa ou daquela maneira conforme a intensidade do desejo erótico.⁹⁷

Se a problemática do erotismo é a problemática do excesso, do desdobramento do ser, as peças de Maria falam da exuberância. A escultora buscou no excesso amazônico as formas para modelar o excesso da vida que é o próprio erotismo. Já em Marcel Duchamp, com quem

⁹⁶ Página manuscrita sem data, coleção Katia Mindlin Leite Barbosa, Rio de Janeiro. Apud. COSAC, Charles (Org.). *Maria Martins*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 64.

⁹⁷ CARVALHO, Flávio de. "Notas sobre o erotismo nas artes plásticas e a Bienal de São Paulo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 out. 1967.

a escultora teve um intenso diálogo estético e intelectual, o erotismo entrou por vias e maneiras diferentes nas obras do artista.



Marcel Duchamp. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ou *Le Grand Verre*.
[A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo ou O Grande Vidro], 1915–23.
Técnica mista. 277 x 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

Maria Martins. *Iara*, 1942. Bronze. 207,6 x 71,1 x 73,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

Mata lendo o ensaio sobre *La mariée mise à nu par ses Célibataires, même* ou *Le Grand Verre* [O Grande Vidro], aborda que o autor Octavio Paz percebe existência de um erotismo vazio no motor-desejo da obra de Marcel Duchamp:

[...] no qual se representa uma sorte de mecanismo sexual em que os solteiros, reduzidos a maquinários movidos pelo desejo da noiva, operam a transformação das formas por meio do desnudamento da figura feminina. Contudo, refere-se a uma união que, como no amor cortês, jamais se concretiza, pois tem seu início e seu fim na noiva que, animada pelos solteiros, não se permite ser tocada e não atinge o ápice de seu desejo e, por isso, deve ser novamente estimulada: “A operação é circular: começa no Motor-desejo da Noiva e termina nela. É um mundo auto-suficiente. Inclusive não necessita de espectadores porque a própria obra os inclui: as Testemunhas Oculares.” (PAZ, 1990, p. 74).

Não nos esqueçamos de que a versão em bronze de *Iara* vista através do *Grande Vidro* ou mesmo por meio de seu reflexo gravada no mesmo, produz um efeito de “desencontro” parecido com o que ocorre entre a Noiva e os solteiros. O seu reflexo procura ultrapassar a impossibilidade de contato entre dois amantes, Maria Martins e Marcel Duchamp, por meio de um efeito de simultaneidade. O pedido de posicionar a escultura da amante no jardim do museu faz parte de um projeto de

“hiperdimensionalidade” de Duchamp, por meio do qual, segundo Raúl Antelo, a escultura de Maria Martins se tornaria um hipertexto da pintura do amante, por meio da fusão entre tempo e espaço efetivado pelo reflexo que marca o tempo presente – do espectador – no vidro. Para o autor, essa fusão teria como resultado um presente de vários tempos simultâneos. Não pretendo, contudo, me deter à conexão entre a escultura *Iara* e *La mariée*, visto esta já ter sido realizada por Raúl Antelo em *Maria com Marcel*.⁹⁸

O conjunto escultórico *Amazônia* busca dar corpo às lendas fantasmáticas da região amazônica. O excesso, os cipós, as seivas e a cera guiam as formas da escultora, enquanto que em Duchamp os caminhos plásticos se operam por outros caminhos e matérias menos maleáveis que a cera. Na leitura de Antelo, Maria vê na cera perdida uma forma de alcançar o informe, a ambivalência do valor, através de uma impressão, enquanto Duchamp se afasta das variações e possibilidades da cera.

Se Duchamp definia o gênio como *l'impossibilité du fer (faire)* [a impossibilidade do ferro/fazer], Maria ensaia com seus materiais uma *possibilité de cire* (de cera, de iluminação momentânea, como a dos fósforos, e de estampa duradoura, como a dos carimbos de chancelaria). A *possibilité de cire* é possibilidade de *Sire*, de ser, finalmente, dona do próprio destino [...] A cera (egípcia, mas também brasileira) contém os paradoxos do neutro: ela é enquanto objeto, suspensão da violência, na medida em que flui, mas como desejo, é a própria violência inexprimível do informe. A cera é o contrário do querer-agarrar da paixão e está mais próxima, no entanto de uma lassidão apática, mas não por isso indiferente. A cera é a suspensão do imperativo da forma, *epokhê* da normativa e, portanto, *imago*, isto é, dissolução da própria imagem, o que se vincula com o discurso místico negativo. Maria teria encontrado, teoricamente, essa solução na filosofia oriental, voltada sempre à busca do infinito.⁹⁹

É bom reparar, entretanto, que, na mesma carta [datada de 08 de outubro de 1953] em que Duchamp confessa preferir a parafina à cera, está claro que essas matérias informes destinam-se a configurar aquilo que, nos códigos epistolares, é chamado de “notre femme” ou “Notre Dame”. Nesse caso, em particular, a boneca de *Dados* é designada como “N.D. désir”. Nossa Senhora dos desejos. Mas Duchamp omite a preposição, de tal modo que o desejo (o neutro da cera a traçar paisagens em falta, transgressivas) vem sem se acrescentar às iniciais, N.D., as da Virgem, quase idênticas, por sinal, às dele mesmo, M.D. E desse artista virginal e celibatário, que é e não é ele, Duchamp predica que é *désir*, desejo, mas também podemos ouvir *de cire*, de cera, a neutralidade do Outro que se torna insuportável, donde, concluiríamos, nessa matéria maleável corporifica-se, enfim, um discurso cuja arrogância consiste em minar a própria arrogância do discurso.¹⁰⁰

Maria Martins busca na cera amazônica as possibilidades para esculpir o desejo, modelando os espectros de eros nas formas primitivas e surrealistas. A escultora moldou corpos-monstros e corpos-cipós com a cera, matéria informe e maleável. Marcel Duchamp recuou diante da cera e optou por uma matéria mais rígida, onde a forma poderia ser mais

⁹⁸ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 112.

⁹⁹ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Op. Cit., p. 133.

¹⁰⁰ Id., *Ibid.*, p. 136.

controlada pelas mãos do artista. A cera exige do artista uma aventura maior, uma aventura informe. Mata aborda, em *Etant donnés*, a técnica de modelagem e construção da mulher misteriosa (Maria) na última obra de Duchamp:

A utilização do recurso da modelagem por Maria Martins é acompanhada por artistas como Marcel Duchamp, que se vale do molde para criar a instalação *Etant Donnés* (1946-1966) na qual se vislumbra, através de um pequeno buraco numa porta, uma mulher nua segurando uma lâmpada de gás, cujo corpo teria sido moldado a partir do da amante brasileira. Esse trabalho de Duchamp, como tantos outros, insere o espectador na própria obra, convidando-o a contemplar a nudez misteriosa da mulher que se esconde por trás da porta como se compartilhasse um segredo com o artista. Além disso, contrapondo o corpo feminino inerte (mas imbuído, no entanto, de um aspecto temporal como todo molde) à água da cascata em movimento vista por trás da figura da mulher, imprime mais uma vez a duração na obra de arte. Poderíamos dizer que também nesse caso o tempo real, do espectador, insere-se na instalação com o movimento da água e a dúvida acerca da identidade da mulher misteriosa, com a face escondida pelos cabelos. Esse aspecto já teria sido notado por Rosalind Krauss (1998) nos jogos de palavras de Marcel Duchamp, que tornam atual o tempo do enigma por não permitir ao leitor a solução do significado.¹⁰¹

Esposa do embaixador Carlos Martins (Porto Alegre, 1884 – Rio de Janeiro, 1965), segundo as leis francesas, pois Maria era desquitada no Brasil,¹⁰² viveu uma intensa relação amorosa e intelectual com o artista francês Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968), que se tornou conhecida após a publicação do artigo *The bachelor's quest*, escrito por Francis Naumann em 1993.¹⁰³ Nos últimos anos, a obra de Maria vem sendo

¹⁰¹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 107 – “Ao contrário do tempo analítico, em que o observador apreende a estrutura apriorística do objeto, decifrando a relação entre suas partes, e relacionando tudo com uma causa estrutural lógica ou primeira, a alternativa proposta separadamente por Brancusi e Duchamp é a do tempo real, o tempo experimentado. É o tempo vivido, ao longo do qual deparamos com o enigma, experimentando suas evasivas e desvios, sua resistência à própria ideia de ‘solução’. Ou, então, é a experiência da forma, quando esta se mostra aberta à mudança no tempo e no espaço – a contingência da forma como função da aparência.” [KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Op. Cit., p. 129.] Os jogos de palavras de Duchamp, como o *Rose Sélavy* (que pode ser lido como “A vida é cor de rosa” ou como um nome feminino), não permitem que tomemos uma decisão acerca do sentido por meio do som das palavras empregadas. Por vezes é o caso desse exemplo, a indecisão se confunde com uma ambigüidade sexual: *Rose* é também o nome que Duchamp se dava quando vestido de mulher, como vemos em algumas fotografias de Man Ray.

¹⁰² No começo do século XX, Maria, saindo do interior mineiro, estuda no Colégio Notre-Dame de Sion, em Petrópolis (RJ), onde aprende francês e piano. Em 1915, casa-se com Octávio Tárquino de Souza (Rio de Janeiro, 1889 – Rio de Janeiro, 1959) no Rio de Janeiro. União que não foi duradoura. Maria, em 1924, rompe o seu casamento e parte para Paris. Sem grandes comprovações, há suspeitas, apenas suspeitas, que Maria tem um breve relacionamento, de alguns meses, com Benito Mussolini (Predappio, Forli, 1883 – Mezzegra, 1945), antes do mesmo se aliar ao fascismo, mas a história de Maria com Mussolini é mais um mistério na soma de mistérios de sua vida biográfica. No mesmo ano, 1924, conhece um diplomata de carreira, Carlos Martins (Porto Alegre, 1884 – Rio de Janeiro, 1965), casam-se em 1926, segundo as leis francesas. Carlos torna-se embaixador nos anos seguintes. – Cf. CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus / Brasília: Ministério da Cultura / Belo Horizonte: CEMIG, 2004.

¹⁰³ Cf. MATA, Larissa Costa da: Francis Naumann, possivelmente por um desconhecimento da língua portuguesa que delimitou o acesso a documentos referentes a Maria Martins, focou a relação erótica entre os dois artistas. Raúl Antelo foi pioneiro em perceber que o encontro entre a obra de ambos transcendia o seu caráter meramente amoroso, pois interferia nas obras de Maria Martins e de Marcel Duchamp.

reaberta, lida e estudada pela relação estética e intelectual que viveu com o amante.

A brasileira era enaltecida pelo círculo de artistas surrealistas, merecendo um texto de André Breton a seu respeito e a homenagem de ao menos duas obras de Marcel Duchamp, *Paysage faitif* (1946) e *Étant Donnés* (1946/1966), mas no Brasil, recebia as críticas negativas de Mário Pedrosa, tributárias dos comentários, também restritivos, do americano Clement Greenberg. Ambos os críticos compartilhavam o interesse pela arte abstrata. No caso de Pedrosa, esta estava associada a um projeto de modernização do país e no de Greenberg o expressionismo abstrato era enaltecido por representar uma vanguarda autenticamente americana.¹⁰⁴



Marcel Duchamp. *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage*, 1947. Lápis sobre papel.

Auguste Rodin. *Íris, mensageira dos deuses*, 1890-91. Bronze. Galeria nacional da Noruega, Oslo.

O pequeno desenho a lápis de Duchamp, datado de 1947, é tido como o primeiro estudo para *Étant donnés*. Um nu feminino – executado em tons esfumaçados, mas realistas – sem cabeça, corpo esbelto, seios plenamente formados, com uma das pernas erguida e dobradas no joelho. Está de frente e os pelos púbicos, mostrados com linhas a lápis um pouco mais escuras do que o resto da composição, põem-se como foco principal. O nu feminino de Duchamp de 1947 possui semelhanças com *Íris, mensageira dos deuses*, bronze moldado por Auguste Rodin

¹⁰⁴ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 70-71.

entre 1890 e 1891. Em Rodin a mensageira dos deuses abre as pernas e mostra uma fenda vazia, a vulva. Forma muito semelhante ao desenho a lápis de *Étant donnés*.



Marcel Duchamp. *Étant donnés: La chute d'eau et le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Conjunto de técnica mista. 242,5 x 177,8 x 124,5 cm. [Vista frontal da instalação e vista através da porta da instalação] Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

Maria Martins foi a musa inspiradora de *Dados*, cujo desenho de 1947 se lê, acima da assinatura de Duchamp: *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage* [Sendo dados: Maria, queda d'água e gás de iluminação]. Calvin Tomkins nos conta que o desenho permaneceu ignorado até os anos 1970, quando o diretor do Museu de Arte Moderna de Estocolmo, Pontus Hulten, pediu-o emprestado a Nora Lobo, com quem ele havia ficado após a morte de sua mãe, em 1973. No fim dos anos de 1940, Duchamp se veria empenhado na produção da grande obra – depois de *O grande vidro* – da qual, no mais completo segredo e de forma não muito regular, ocuparia-se durante os vinte anos seguintes.¹⁰⁵ É o corpo de Maria que dá forma ao corpo da mulher (boneca) atrás do buraco da fechadura de *Étant donnés: La chute d'eau et le gaz d'éclairage*, no Museu da Filadélfia.

¹⁰⁵ TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 394-396.

Maria e Marcel foram artistas do desejo e dos espectros de Eros. Entre todos os *ismos*, passaram e se enveredaram pelas fantasmagorias e intensidades do erotismo. Maria esculpiu o desejo através da cera. Raúl Antelo, no ensaio sobre o *Impossível de Maria Martins*, elabora novas questões acerca do desejo para continuar pensando as obras de Maria e de Marcel.

Em sua leitura da filosofia de Hegel para uma audiência parisiense em que se destacavam Bataille, Caillois, Queneau e Lacan, entre outros, Alexander Kojève interpretou a dialética entre o amo e o escravo como uma ferramenta antropogênica ditada pelo desejo. A própria palavra *désir* por ele empregada é semanticamente ambígua. *Desidia*, que deriva do latim *desiderare*, e de seu ato, *desiderium*, significa “perceber a falta dos astros” e, como se nota, é um termo que provém da linguagem das profecias e adivinhações. Na origem do desejo está o homem exilado do resto; porém, quando esse mundo previamente organizado já não lhe diz mais nada, eis que surge nele o desejo que, para Kojève, como mais tarde para Lacan, é sempre desejo de um desejo, autorreferência, potencialização e ausência de objeto. *Desidia*, sinônimo de indolência e preguiça, é justamente isso, a situação em que nascem os desejos, a luxúria. Não esqueçamos, portanto, que além do bronze que Maria esculpiu em 1944, intitulado *Désir imaginant*, Duchamp chamava a boneca de *Étant donnés*, moldada sobre o corpo da escultora, de *Notre Dame du Désir*.¹⁰⁶

Desejo vem do latim *desiderium*, *desiderare*: esperar pelo que os fragmentos e brilhos estelares distantes trarão. *De sidere*: sideras, dos astros, a partir dos astros, das estrelas. Jean Starobinski nos aponta que, etimologicamente, a palavra nostalgia tinha um nome mais geral na antiguidade clássica: *pothos*, *desiderium* – o desejo.

A palavra “*desiderium*” está carregada de um significado muito vigoroso, já que é em latim que faz ouvir o que designará a palavra “nostalgia” em nossa linguagem mais recente. *Desiderium* evoluirá para produzir a palavra francesa “*désir*” [desejo]; ao passo que para oferecer o equivalente em latim *desiderium* o francês, por muito tempo, recorreu à palavra “*regret*”. A etimologia de *desiderium* remete, parece, a *sidus*, isto é *aster* [astro], a constelação. O *regret* nostálgico foi assim associado à ideia de um “des-astre”, o que é muito mais que um desenraizamento. Pois a perda do solo é, então, agravado pela perda das proteções cósmicas.¹⁰⁷

Maria e Marcel abrindo mão dos *ismos* se enveredaram pelos espectros do erotismo e do desejo. *Désir, de cire* [desejo, de cera]. Partindo do imaginário amazônico e percorrendo o emaranhado informe, percebemos que a forma em Maria Martins se mimetiza e se metamorfoseia em forças excessivas onde um corpo se confunde à floresta. A força excessiva presente nada mais é do que o desejo. Eros espectral na cera amazônica.

¹⁰⁶ ANTELO, Raúl. “O impossível de Maria Martins”. In: STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 53.

¹⁰⁷ STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Op. Cit., p. 228.

2. Dobras da matéria: o informe na cera moderna, barroca e arcaica

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe.
[...] Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa.

Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*

La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz,
estratagemas, juego de apariencias, metamorfosis.

Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos.*

No fim dos anos de 1920, Georges Bataille escreveu na revista *Documents*, sobre a potência das formas e pensou o saber visual como uma *semelhança informe* (entre-forma), dilacerada, metamórfica e transgressora: questões dialéticas por excelência. Maria Martins, poucos anos depois da aventura surrealista dos autores da revista *Documents*, moldou plasticamente a forma e a semelhança dilacerada. A escultora deu corpo plástico à transgressão das formas. Mas hoje, ainda, insistimos na pergunta: como se transgride a forma? Georges Didi-Huberman, estudando o bazar batailliano, em seu livro *A semelhança informe*, nos propõe uma resposta:

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*. Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quanto agenciamento, laceração quanto entrelaçamento – faz com que as formas invistam contra outras formas, faz com que as formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas. E o que terá constituído o desafio desse “trabalho”, desse conflito fecundo, não era nada além de uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações contra subordinações à ideia: ora, essa nova maneira de pensar as formas era a própria obra das vanguardas artísticas e teóricas durante os anos 1920, a obra cujo incomparável valor de perturbação Georges Bataille, assim como Carl Einstein ou Michel Leiris, tinha descoberto e compreendido.¹⁰⁸

Georges Bataille constelou, como um trapeiro das formas, um conjunto de imagens de formas reviradas, rompidas e revirantes. Sabemos que um dos primeiros verbetes a ser publicado no *Dicionário Crítico da Documents* por Bataille é exatamente o fragmento *Informe*.

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 29-30.

Nesse verbete, Bataille afirma que todo dicionário deveria começar indicando a tarefa das palavras, em contraposição ao racionalismo da linguagem, sugerindo uma semelhança entre a forma e o sentido das coisas:

INFORME

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe*, não é apenas um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.¹⁰⁹

O que quer dizer essa distinção essencial entre a *tarefa* e o *sentido* das palavras, posta no *informe*? Em oposição ao sentido das palavras, Bataille busca a *tarefa* das palavras como ação performativa sobre as formas informes levadas ao limiar do impossível. Quanto ao informe, a tarefa, o trabalho que ele realizará é o de *desclassificar*, *desconstruir* e *remontar* uma forma idealizada com tal – pensar informe já é pensar uma forma. Assim, todo trabalho sobre uma forma, mesmo que se trate de uma forma informe, implica a produção de uma relação de semelhança/dessemelhança, ao mesmo tempo que tem como tarefa a ação de assombrar e deformar a forma. Yve-Alain Bois, crítico argelino, interpreta que a tarefa do dicionário crítico estava em sintonia com o estudo sobre *Manet* de Georges Bataille, onde a imagem rompe com o signo modernista:

Na verdade, com relação ao informe a questão é, inversamente, localizar certas operações que vão em sentido contrário ao modernismo e fazer isso sem contrapor as certezas formais do modernismo por meio das certezas mais ingênuas e tranquilizadoras do significado. Ao contrário, essas operações se separam do modernismo, insultando exatamente a oposição entre a forma e o conteúdo – que é por si mesma formal, já que surge da lógica binária – declarando-a nula e vazia.¹¹⁰

A questão que podemos desde então nos colocar, ao relermos o verbete de Georges Bataille em *Documents* e ao olharmos as imagens que ele escolheu ali reproduzir em eco, seria a de incorporar em que maneira transgredir as formas consiste a modelar *formas transgressivas*,

¹⁰⁹ BATAILLE, Georges. “Informe”. *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018, p. 147.

¹¹⁰ BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. *Formless. A user’s guide*. Cambridge, Ma.; Londres, Inglaterra: MIT, 1997, p. 16. [“Rather, with regard to the informe, it is a matter instead of locating certain operations that brush modernism against the grain, and of doing so without countering modernism’s formal certainties by means of the more reassuring and naive certainties of meaning. On the contrary, these operations split off from modernism, insulting the very opposition of form and content – which is itself formal, arising as it does from a binary logic – declaring it null and void”]

em que maneira dilacerar as semelhanças consiste a modelar *semelhanças dilacerantes*. Para aprofundar essas questões, temos que reler a tese que Bataille afirma no verbete: *que cada coisa tenha sua forma*. Hipótese difícil de ser situada, pois o próprio Bataille opõe no mesmo verbete a ideia de semelhança informe do universo com *algo como uma aranha ou um escarro*. Bataille reflete de maneira crítica e dialética acerca da tensão entre a forma e a semelhança: o entre-forma. O informe é a suspensão do imperativo da forma na estética moderna.

Se a crítica derogatória de Clement Greenberg,¹¹¹ de 1944, aponta o impulso “barroco” e não moderno em Maria Martins, dado pelo décor colonial latino e pelo tom luxuriante tropical, o projeto cosmogônico da escultora produziu uma “floresta informe” composta por corpos cada vez mais estranhos, antes provenientes de mitologias e depois seres fantasmáticos. Greenberg na resenha sobre a exposição de Maria Martins e de outros artistas vanguardistas na *Art of this Century*, de Peggy Guggenheim, rearticula a visão formalista em sua crítica de arte.¹¹² Mata, em seus estudos modernistas, destaca que o texto de Greenberg:

[...] se inicia com comentários sobre jovens artistas americanos como Robert Motherwell, Aaron Ehrlich e Jackson Pollock que ainda mostravam concepções artísticas imaturas ou pouco minuciosas, mas que já podiam entrever o futuro que deveria seguir a arte americana. Por outro lado, a série de esculturas de Maria Martins é considerada uma manifestação pura de arte acadêmica, apesar de o crítico ter feito ressalvas a respeito do talento da artista.¹¹³

Eis, na íntegra, a passagem em que Greenberg aborda a forma em Maria Martins:

A série de cera-perdida, em bronze, da escultora brasileira Maria Martins (na *Valentine Gallery*), é talvez a mais viva manifestação de escultura acadêmica. A natureza do metal é quase negada nessa proliferação monstruosa e contente de formas de plantas e animais. O impulso é barroco, não moderno, atingido pelo arranjo colonial latino e pela opulência tropical. Essa escultura expressa certas concepções da

¹¹¹ Cf. MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit. – Clement Greenberg foi o crítico responsável por definir os rumos da arte norte-americana a partir da década de 40 com os ensaios publicados em periódicos americanos e reunidos em volumes como *Arte e cultura*, fundamental ainda hoje para os estudantes de arte dos Estados Unidos e em *Clement Greenberg e o debate crítico*, uma antologia brasileira de seus escritos, onde se encontra o *Vanguarda e kitsch*.

¹¹² “O Salão de Primavera de Peggy Guggenheim de artistas abstratos e surrealistas de menos que quarenta anos, na *Art of this Century* é muito necessário. Não há arte de classe muito elevada, mas há o bastante para mostrar-se promissória. Realmente, esses jovens pintores e escultores precisam de mais energia, erudição e de obsessões mais profundas. Com mais frequência, o alvo deles é a felicidade e não a expressão plena. Entretanto, a maioria deles descobriu, ao menos, a direção que a arte deve seguir agora para tornar-se importante.” (“Peggy Guggenheim’s spring salon for abstract and surrealist artists under forty (at the Art of This Century) is a much-needed project. Nothing of very high order is shown, but enough that manifests promise. It is true that these young painters and sculptors lack force and erudition, lack profound obsessions, and aim at felicity more often than complete expression; but most of them have discovered at least the direction in which art must go today in order to be important.” GREENBERG, Clement. “Review of a Group Exhibition at the Arte of This Century Gallery, and of Exhibitions of Maria Martins and Lois Quintanilla”. *The Nation*, New York, 27 May 1944, s/ pg.). Apud. MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit.

¹¹³ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 77.

indústria da Europa ocidental sobre o metal, na excitação inicial provocada pela descoberta de que este poderia servir-se das formas mais flexíveis e complicadas. O tema de Maria Martins – a fertilidade exposta das figuras femininas de ventre aberto, as diferentes formas de vida crescendo dentro e fora de cada um no caos de uma criação não-bíblica – anima a forma, mas não é sentida com força suficiente para produzir mais do que efeitos decorativos. O *design* é simétrico; as relações formais são transparentes e previsíveis. Eis o xis do problema da escultora. Mas nada disso contradiz o fato de que ela possui muito talento. Observe cuidadosamente a peça em folha metálica chamada *Le Couple*, e a série *Macumba*; também as jóias esculpidas, que são os melhores exemplos contemporâneos que já vi.¹¹⁴



Maria Martins. *Macumba*, 1943-44. Bronze. 80,3 x 91,4 x 57,1 cm.
São Francisco of Modern Art, São Francisco.

¹¹⁴ GREENBERG, Clement. "Review of a Group Exhibition at the Arte of This Century Gallery, and of Exhibitions of Maria Martins and Lois Quintanilla". *The Nation*, Ibid. [No original: "The *cire-perdue* bronze groups of the Brazilian sculptress, Maria Martins (at the Vallentine Gallery), are perhaps the most completely living manifestation of academic sculpture. The nature of metal almost denies itself in this monstrous and happy proliferation of plant and animal forms. The impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance. This sculpture expresses conceptions which Western European industry imposed on metal in the first excitement of the discovery that it could be poured into the most pliant and complicated shapes. Mme Martin's subject matter- the exhibited fertility of the open-bellied female figures, the different varieties of life growing out of and into each other in the chaos of an un-Biblical creation- animates the form, but it is not quite strongly enough felt to produce more than decorative effects. Design is symmetrical, the formal relations are transparent and predictable. This is the crux of the sculptress's problem. But none of this contradicts the fact that she has immense talent. Look carefully at the piece in metal leaf called *Le Couple*, and at the *Macumba* group; also the sculptured jewels, which are the best contemporary examples I have seen."]. Apud. MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit.



Maria Martins. *Les Deux sacres* [Os dois rituais], 1944. Bronze. 115 x 85 x 63 cm.
Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Obras como *Macumba* e *Les deux sacres* [Os dois rituais] já expressavam claramente a opção por evocar esse mundo primitivo, meio mágico, dotado de sensualidade e violência. Tais obras, na visão de Greenberg, padeciam, no entanto, de certo emaranhado entre as formas: eram barrocas, quase rococó. *Macumba* alude ao ritual religioso de origem afro-brasileiro, que evoca magia e ancestralidade. Na obra, vemos duas formas primitivas nas extremidades do conjunto e cercadas por galhos e lianas, e no centro do ritual temos uma forma antropomórfica de um galo com um violino evocando o canto ritualizado. Em *Os dois rituais* vemos a fusão entre a forma feminina e a natureza, os braços da figura feminina tocam no emaranhado de cipós, no lugar da vagina e do abdômen surge uma grande flor. Fusão informe entre os reinos.

O excesso de ornamento das esculturas será mantido nas formas com galhos, ramos, estabelecendo fusão na construção escultórica. Mata aborda que o crítico Greenberg se preocupa com as questões formais da obra de Maria:

[...] destacando a simetria, a previsibilidade e ao mesmo tempo a possibilidade de produzir formas complicadas e flexíveis graças à liberdade dada pela cera perdida. Contudo, esse autor que defende a abstração do expressionismo, em oposição ao

surrealismo dos artistas franceses, não percebe que o que a cera perdida possibilita à arte de Maria é justamente a distorção, a fuga da forma.

Outro aspecto que Greenberg critica negativamente na série *Macumba* é a apropriação dos mitos de criação que dão à obra da artista apenas aspectos decorativos, aproximando-a, talvez, da concepção de kitsch caracterizado por imitar carregadamente os efeitos da arte. Além disso, Greenberg observa o impulso vital do primitivismo da artista conectando-o novamente à forma (“O tema de Maria Martins [...] anima a forma”) e não à libertação desta que caracteriza a arte de Maria Martins, vinculada a um impulso dionisíaco e nietzscheano.

Esse impulso se constitui em um ponto favorável ao interesse dos surrealistas pela obra de Maria Martins, é visto como um excesso de romantismo ou de individualismo e como um personalismo acentuado, pelo discípulo brasileiro de Greenberg, o crítico Mário Pedrosa.¹¹⁵

Mário Pedrosa e Clement Greenberg compartilham a mesma ideia de arte e de estética da forma. Ambos não percebem que a subversão e sensibilidade de Maria passa justamente pela fusão entre barroquismo e surrealismo. Mário Pedrosa assinou textos para os jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, o último é de onde vem a resenha sobre Maria Martins, posteriormente publicada em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Mata, nos estudos sobre a escultora, destaca que:

A resenha de Mário Pedrosa sobre Maria Martins, intitulada *Maria, a escultora*, é de 1957, dois anos após a II Bienal na qual Maria Martins recebe o prêmio de melhor escultura pela obra *A soma de nossos dias*. Pedrosa inicia o seu texto com uma crítica que diferencia a importância social adquirida por Maria Martins da artista que teria os defeitos de carregar a obra de personalismo e de não obedecer a uma simetria formal.¹¹⁶

O principal argumento da crítica de Mário Pedrosa a Maria Martins é que ela origina de uma esfera grã-fina “*snob* e da burguesia rica”, mesmo sendo próxima de artistas boêmios e anarquistas, a escultora carrega uma falha de nascimento:

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. Ela carece do senso da forma. Nas suas obras maciças, estátuas, dorsos, essa carência de monumentalidade 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. Em suas figuras o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas pelo mesmo processo das associações de ideias no plano da inspiração poético-literária, sobretudo surrealista. Maria anda 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 discurso. 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,

¹¹⁵ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 78.

¹¹⁶ Id., Ibid., p. 80.

não se poupa ou não se inibe. E neste defeito ou nesta qualidade, como queiram, está o segredo da explicação artística de Maria.

Ela tem da escultura uma concepção literária e, por isso mesmo, romântica. Iniciou-se no mundo das artes, sob o lema de Breton: *La beauté sera convulsive, ou ne sera pas*. Foi então a época em que se entregou aos ventos fustigadores do inconsciente, já literalmente explorados. O diabo é que jamais alcançou o automatismo precisamente porque nunca deixou de colocar-se à frente do processo criador. Mesclando exibicionismo e sinceridade, sua arte permanece na zona das primeiras razões sensoriais, não atingindo a zona mais interior e mais alta onde o sensível e o inteligível se confundem. Eis porque sua personalidade é sempre excessiva, é, digamos, para-artística. O artista, e só artista, já pertence a outra região mais longínqua, mas solitária, mais inimiga da própria vida, onde a sensibilidade é pensamento e a inteligência, sensibilidade. A obra, então, monumental, vive por si mesma, nessa terrível capacidade de isolar-se, de virar as costas ao próprio criador que têm as verdadeiras obras-primas.¹¹⁷

Mário Pedrosa, quem assina um dos ataques mais intolerantes em relação à estética de Maria Martins, julga que os volumes das esculturas de Maria não têm consistência, articulação e nem mesmo hierarquia de planos, uma vez que lhes falta ordem. Uma crítica formalista que tenta rebaixar a exposição de Maria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, muito elogiada por parte de escritores e poetas: André Breton, Benjamin Péret,¹¹⁸ Murilo Mendes, que colaboraram no catálogo apontando o primitivismo informe e surrealista. Greenberg apostou no expressionismo abstrato diante da arte e da cultura norte-americana, contra os desdobramentos do surrealismo entre os artistas franceses.

Segundo o crítico (Pedrosa), a deficiência na forma seria compensada pela inserção da personalidade da artista na obra e pelas referências aos experimentos vanguardistas com a linguagem. Por essa razão, a distorção na forma das esculturas de Maria Martins denota seu caráter discursivo e torna as imagens pouco claras. Essa discursividade surgiria em oposição ao senso plástico, ausente na obra da artista.

[...] De fato, a crítica de Pedrosa direciona-se a dois aspectos que diz estarem presentes na obra da artista: o excesso da personalidade da escultora à frente da própria obra – sinal, para ele, de falta de sensibilidade artística – e a dificuldade de lidar com a forma, da qual destacam-se características atribuídas à obra de Maria como a “ausência de monumentalidade” e a falta de “consistência, articulação, ou hierarquia de planos”. Por essa razão, o discurso predominaria sobre as imagens desordenadas da escultura de Maria Martins. Com essa separação entre linguagem e imagem, literatura e artes plásticas, Pedrosa, como Greenberg, parece defender a busca do grau zero pela arte e a separação total entre a pintura, a escultura e as demais modalidades da arte.¹¹⁹

Murilo Mendes, diferente de Greenberg e de Pedrosa, parece perceber o impulso moderno, lírico e vanguardista na obra de Maria. Impulso que entrelaça a forma moderna com

¹¹⁷ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy A. Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 88. Também em: PEDROSA, Mário. Maria, a escultora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1957.

¹¹⁸ Como se sabe, Benjamin Péret era na época casado com Elsie Houston, famosa intérprete de Villa-Lobos, irmã de Mary Houston Pedrosa, esposa do crítico Mário Pedrosa. Péret, diferente de Pedrosa, elogiará a força surrealista e metamórfica de Maria Martins.

¹¹⁹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 80-81.

a barroca (rococó, maneirista, informe e irregular). A vanguarda junta os tempos e as formas, não percebe limites temporais, a forma vanguardista atravessa os limites do tempo. Murilo Mendes, em seu texto sobre Maria, destaca:

Tendo rejeitado as “soluções” academizantes ou neomodernistas, enfrentou Maria o difícil problema de exprimir esta atmosfera de terror selvagem, fértil em explosões de instinto e rude lirismo, numa técnica que exige, como a escultura, longa preparação, visto lidar com materiais duros, rebeldes à improvisação e à facilidade.

Diante das resistências de base, oferecidas por esta técnica severa, a inspiração recua, os elementos trazidos pelo subconsciente, mais dúcteis à intervenção da pena ou do pincel, subvertem-se, afundam-se. O escultor, frente a essa realidade espacial que já estabelece a priori seus limites, para, hesita, procurando a demarcação entre o território físico em três dimensões, e a área impalpável que o espírito, carregado de sortilégios e alusões mágicas, projeta além das fronteiras oficiais do tempo e do espaço.

Esse conflito dialético é o que dá, a meu ver, nas suas relações de força e dinamismo, sêlo autêntico a muitas esculturas de Maria. Na sua interpretação devem ser postas de lado as habituais chaves de “bom gosto” e “mau gosto”, dado que o interesse supremo da artista não é exprimir formas em equilíbrio (ou em desequilíbrio) de um ponto de vista puramente estético e decorativo, nem refazer o que já foi feito e definitivamente feito – mas antes manifestar, em linguagem plástica individual, ainda que cifrada, o mundo de implicações cósmicas, ou inumanas, que o habitam.¹²⁰

Originar-se na selva das formas e na ardência dos trópicos significa a capacidade de ler sua transparência em seus pontos obscuros e mais tramados. Greenberg não poderia imaginar que o barroco fosse uma inflexão histórica transversal da modernidade. Pedrosa não percebeu a sensibilidade da forma fantasmática abrindo o cenário vanguardista. Para Mata, Maria Martins vale-se da forma, *mas também do informe e da linguagem e recorre a um discurso ambíguo, que apela para a irrepresentabilidade da linguagem. Por isso, a forma deve ser deturpada, o que a artista consegue em seus experimentos com cera perdida que permitem que o bronze atinja possibilidades antes impensáveis.*¹²¹

Maria reinventa o avatar da forma barroca retorcida (maneirista/rococó), de maneira singular, na modernidade. O disforme no barroco é próprio da forma e foi a busca de Maria na escultura vanguardista. A forma barroca é canto polifônico, é biblioteca de muitas vozes. A forma barroca pode ser pensada como um *modus operandi*. Uma forma emaranhada tecendo as dobras e funções operatórias da matéria. Muitos artistas e escritores modernos apropriaram-se dessa percepção sensível e informe, reverberando o pensamento de Gilles Deleuze sobre a dobra barroca:

¹²⁰ MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria Martins*. Op. Cit., p. 33. Também em: MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria*. Op. Cit.

¹²¹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 81.

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.¹²²

O barroco é um traço retorcido e uma dobra, assim como cera, que leva a forma ao infinito. A forma barroca é um emaranhado de lianas. A história da literatura (e da arte) moderna é também a história do retorno, da retomada e da reelaboração do barroco: Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Guimarães Rosa, entre outros, que buscaram uma sensibilidade artística próxima ao tortuoso, ao disforme e ao cifrado. E quando começou na história esse manejo de discursos/enunciados/formas, esse efeito ou arranjo de fragmentos informes e tortuosos? Quando começamos a ser barrocos? A resposta dada por Foucault é bem conhecida. A episteme do século XVII (“clássica”) questiona o vínculo entre o signo e o objeto significado; desfaz-se a interdependência linguagem/mundo. O *Quixote* mostra a irrisão da episteme anterior, ao revelar o fim da era da semelhança.¹²³ Com o barroco, o pensamento alcança a supremacia do irracional e deixa de mover-se no elemento da semelhança informe, o objeto da representação se desvanece, como em *Las Meninas* de Velázquez ou em *Perro semi-hundido* de Goya.

Severo Sarduy, em seu livro *Barroco*, havia ensaiado uma explicação mediante o conceito de *retombée* (causalidade acrônica, isomorfia não contígua), entre discursos científicos do século XVII e do XX: a oposição do círculo de Galileu e a elipse de Kepler – na revolução cosmológica do século XVII – seria isomórfica à oposição das teorias cosmológicas recentes, o *Steady State* – o estado contínuo –, e o *Big Bang* – a expansão; isomórficas seriam também as figuras da ciência e da arte, no interior de uma mesma episteme: no século XVII o são a elipse kepleriana e a elipse na retórica barroca: correlatamente, no século XX, a expansão acontece no redemoinho das obras não centradas.¹²⁴ A homologia que Sarduy identifica entre o conceito de universo (o discurso científico) e o texto artístico avança em muito o que postulava Foucault, pois o câmbio epistêmico (de Galileu a Kepler) aparece como que legitimado pelo câmbio na retórica textual, como seu homólogo necessário. Recordemos que Sarduy já havia abordado a esfera polifônica – e até mesmo *estereofônica* – da linguagem neobarroca.¹²⁵ O barroco, para Severo Sarduy, produz monstros. Maria parece ter captado a sensibilidade da

¹²² DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Papirus: Campinas, 2000, p. 13.

¹²³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.76-77.

¹²⁴ SARDUY, Severo. *Barroco: ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 147 e p. 206-207.

¹²⁵ Id., *Ibid.*, p. 183.

produção de *monstros*: barrocos e surrealistas. Formas deformadas e retorcidas na matéria espectral do arcaico dobrado no contemporâneo.

As afinidades entre a linguagem poética do barroco e da vanguarda são estudadas por Walter Benjamin no livro *Origem do drama barroco alemão*, escrito em 1924-25, motivado pelo surgimento do expressionismo. *Trauerspiels*: drama, drama trágico, drama barroco e drama pós-barroco. Walter Benjamin toma o barroco como *origem*, como um fragmento, liberado do processo histórico e do encadeamento causal, que *emerge do vir-a-ser e da extinção*.¹²⁶ Benjamin cita um historiador da literatura alemã, Hofmannswaldau, quando aproxima o barroco da modernidade:

Tenho a impressão de que, nos últimos duzentos anos, nenhuma sensibilidade artística teve tantas afinidades com a do Barroco, em sua busca de expressão estilística, como a que caracteriza os nossos dias. Interiormente vazios ou profundamente convulsionados, exteriormente absorvidos por problemas técnicos e formais: assim foram os poetas barrocos, e assim parecem ser os poetas de nosso tempo, ou pelo menos aqueles que imprimiram em suas obras a força de sua personalidade.¹²⁷

No livro *Origem do drama barroco alemão*,¹²⁸ Walter Benjamin encontra nas reflexões sobre a linguagem do *drama barroco* uma prova de que o papel do filósofo está longe do mero investigador, o que excluiria o seu trabalho de discutir a representação. Com isso, o autor recusa o caráter empírico da filosofia, que atribui à verdade o sentido de uma força unitária e a identificação dessa disciplina com o belo. Para ele, a verdade é uma realidade linguística que estabelece o equilíbrio entre as ideias. É nesse sentido que ele se refere a outras formas de nomeação, que divergem da verdade unitária, da função adâmica da linguagem, como a alegoria, mas também a anamnese e a reminiscência.

O cenário do barroco é o espaço da alegoria, dos restos, dos resíduos deslocados, do salto para o incompleto e inacabado na modernidade dissonante. A forma escultórica de Maria Martins resgata a presença da forma barroca na revolução poética que trouxe às vanguardas modernas. Maria parece escutar o apelo do tortuoso e do informe na modernidade. Com a cera, abre o cenário da arte contemporânea e olha para o arcaico e primitivismo. Parece dar ouvidos às questões que o contemporâneo exige. A escultora foi capaz de perceber os impulsos do

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67.

¹²⁷ HOFMANNSWALDAU, Christian Hoffmann von. Apud. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Ibid., p. 76-77.

¹²⁸ O livro *Origem do drama barroco alemão*, como Benjamin relata numa sorte de dedicatória, fora esboçado em 1916. Ele fora escrito como dissertação acadêmica para concorrer à vaga de livre-docência em Literatura Alemã na Universidade de Frankfurt. Após ter o trabalho recusado, Benjamin apresentou o mesmo texto ao Departamento de Estética, que não aceitou o trabalho, igualmente (ROUANET, Sérgio. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Ibid., p. 11).

barroco e do arcaico na forma moderna. Como artista, parece ter escutado mais de um tempo, mais de uma voz ou mais de uma entonação na mesma voz.



Maria Martins. *Macumba*, 1943-44. Bronze. 80,3 x 91,4 x 57,1 cm. São Francisco of Modern Art, São Francisco.

Maria Martins. *Sem título* [*Macumba* – título hipotético], déc. 1940. Litografia. 50 x 70 cm.
Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

A escultura *Macumba*, de Maria Martins, obra considerada barroca por Greenberg, apresenta duas figuras que estão postadas ao lado de uma densa mata tropical, e o título remete ao rito afro-brasileiro. É uma forma com reverberações do barroco, do primitivo e do contemporâneo. Existe um desenho feito pela escultora na mesma década que propõe o mesmo cenário, uma mata tropical. No emaranhado da floresta percebemos a vanguarda e o arcaico plasmados na mesma imagem.



Marx Ernst. *Floresta e pomba*, 1927. Óleo sobre tela. 100 x 81,3 cm. Tate Gallery, Londres.

Max Ernst, no fim da década de 1920, produziu uma série de pinturas com o tema de florestas. Em *As florestas e a pomba* o pintor usou madeira e espinhas de peixe para criar a textura da paisagem. E a imaginação do artista agiu sobre os padrões marcando com tinta a textura para criar uma ideia de floresta e natureza. As formas na pintura de Ernst se aproximam do emaranhado escultórico das lianas de *Macumba* em Maria Martins.

Outra artista que desperta o informe e o surrealismo das florestas no modernismo é Tarsila do Amaral. Maria, Ernst e Tarsila despertam os fantasmas da floresta no modernismo internacional. A floresta de Tarsila do Amaral é uma trama de formas e de cores – colorido esse, dos rosas, verdes e azuis de telas como *Manacá* (1927) e *Floresta* (1929) com força telúrica, numa macroprojeção do fruto da terra e erotismo da natureza tropical transbordante. Tarsila constrói uma experiência subjetiva em suas plasticidades e visualidades poética e plástica na arquitetônica das florestas. Esse processo parece acionar e revelar lugares e paisagens do imaginário e do ficcional.



Tarsila do Amaral. *Manacá*, 1927. Óleo sobre tela. 76.00 cm x 63.50 cm. Coleção Particular.



Tarsila do Amaral. *Floresta*, 1929. Óleo sobre tela. 63.90 cm x 76.20 cm. MAC / USP.

As florestas de Maria Martins, Tarsila do Amaral, Max Ernst, Euclides da Cunha, Raul Bopp, Mário de Andrade e de tantos outros que plasmaram textual ou visualmente as cifras da natureza ecoam no imaginário modernista. Uma floresta é um arquivo heterotópico e palimpsestico, uma selva babélica. *Los pasos perdidos*, Alejo Carpentier, escrito em 1953, narra o que o autor pôde contemplar das paisagens tropicais venezuelanas e amazônicas. Na trama literária, o personagem que não temos o nome, mas temos a marca da origem europeia, viaja para a América do Sul em busca das territorialidades da selva amazônica, para procurar instrumentos musicais primitivo-tribais e levar para a Europa. A floresta tropical leva o personagem a viver uma metamorfose e experiência que intensifica a sensação de uma outra forma de vida, mas intensa e mais ligada à floresta.¹²⁹ O romance é uma obra barroca, informe e cifrada como a própria floresta, real ou imaginária.

Carl Einstein, o historiador da arte alemão, é autor de um ensaio pioneiro sobre arte “primitiva”, intitulado *Negerplastik (escultura negra)*, que influenciou os estudos do primitivismo no século XX.¹³⁰ Nesse ensaio, as esculturas africanas são apresentadas ao longo do texto dispostas como imagens sem vinculação originária, histórica ou geográfica, uma leitura anacrônica próxima das vanguardas contemporâneas ao estudioso alemão. A revista *Documents* e o livro *Negerplastik (escultura negra)* abordam e trabalham com os documentos etnográficos

¹²⁹ CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹³⁰ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Op. Cit.

produzidos pelas culturas não-Ocidentais, ao contrário da ideia de “arte primitiva”.¹³¹ A esfera arcaica, para Carl Einstein, é onde a desconstrução hierárquica das formas acontece e o “primitivo” – o primeiro – é lido como o começo do acontecimento.

Georges Bataille aborda e reflete, em 1955, sobre a arte primitiva em seu trabalho: *Lascaux ou o nascimento da arte*. Um significativo volume de ensaios que sem sombra de dúvida representa o esforço de sistematização sobre o tema. Um primeiro estudo é encontrado em 1930 no breve artigo para revista *Documents*, intitulado *A arte primitiva*. Mas é em 1955 que publica o livro sobre *Lascaux*, e não devemos esquecer que é o mesmo ano que publica uma segunda monografia sobre *Manet*. Poucos anos depois publicará *O erotismo* (1957) e *As lágrimas de Eros* (1961). Reflexões e estudos teóricos e filosóficos sobre a arte. No estudo de *Lascaux* aponta que as pinturas arcaicas se revelam estranhamente próximas da sensibilidade moderna.

La caverna de Lascaux, que sin duda data si no de los primeros tiempos al menos sí de la primera parte de lo que la prehistoria denomina el paleolítico superior, se sitúa en dichas condiciones en los albores de la humanidad (realizada). Toda génesis supone aquello que la precede, y si en algún punto el día nace de la noche, la luz que proviene de Lascaux pertenece a la aurora de la especie humana. Es con certeza y por primera vez de “hombre de Lascaux” que podemos decir que, habiendo producido una obra de arte, nos asemejaba y que, con toda evidencia, era nuestro semejante. [...] Esto, que marca mucho más seriamente de lo imaginado la esencia de la obra de arte (que toca al corazón, no al interés), debe ser afirmado con insistencia a propósito de Lascaux, por el hecho que esta caverna se encuentra en primer lugar en nuestras antípodas.

Digámoslo de una buena vez: la primer respuesta que nos da Lascaux reside en nuestra propia oscuridad, oscura, sólo inteligible a medias. Es la respuesta más antigua, la primera, y la noche de los tiempos de la que proviene se ve tan sólo atravesada por los incierto resplandores del alba. ¿Qué sabemos acaso de los hombres que sólo nos dejaron insaciables sombras, aisladas de cualquier tela de fondo? Casi nada. Sino que estas sombras son bellas, como el más bello cuadro de nuestros museos. Pero de las pinturas de nuestros museos sabemos las fechas, su autor, el tema y el destino. Conocemos los usos y costumbres, los modos de vida a los que refieren, leemos la historia de los tiempos que los vieron nacer. A diferencia de estas no han salido de un mundo del que sabemos las limitaciones que tuvo, reducido como estaba a la recolección y la caza; o de la rudimentaria civilización que creó, de la que atestiguan los utensilios de piedra, las osamentas y las sepulturas. ¡Inclusive la fecha de estas pinturas sólo puede evaluarse a condición de dejar flotar el espíritu una decena de milenios! Reconocemos casi siempre los animales representados y debemos atribuir la preocupación de figurarlos a alguna intención mágica. Pero desconocemos el lugar preciso que estas figuras tuvieron en las creencias y ritos de estos seres que vivieron varios milenios antes de la historia. Debemos limitarnos a aproximarlos de otras

¹³¹ De acordo com Denis Hollier, os “documentos etnográficos” incorporados à revista não possuem o valor sagrado enfatizado, nem mesmo procuram nivelar o valor de uso (seja no que concerne a sua utilidade como instrumento ou o seu valor religioso) ao valor de exposição. Nesses termos, a proposta da revista se mostra de acordo com o que Benjamin defende no ensaio sobre a obra de arte, onde vemos que a aura pode ser desvinculada da unicidade do lugar de exposição em favor do valor de uso da obra de arte, que é conservado mesmo com o deslocamento de seu local de origem e com a reprodução: “O valor de uso (ritual, de culto) está além da utilidade (ele não nos remete a um lucro, mas a uma despesa). É isso o que nomeia a tirania do particular: uma dependência absoluta dos objetos de desejo, impecáveis” [HOLLIER, Denis. “O valor de uso do impossível”. In: BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Op. Cit., p. 03-35.]

pinturas – o a outras obras de arte – de aquella época y de las mismas regiones, que no son a nuestros ojos menos oscuras.¹³²

Georges Bataille argumenta sobre a “origem” histórica da arte em Lascaux e o amanhecer da arte na escura madrugada do nosso tempo cronológico. Pouco depois disso, Maria Martins, em 1956, explicita sua concepção acerca do nascimento da arte também:

As mais remotas épocas nos legaram, pintadas, esculpidas ou gravadas, imagens que nos transmitem, até hoje, a magia de suas religiões, de seus mitos, de suas lendas, de seus ódios e de seus e de seus amores. Aqueles homens incipientes, em contínua e acerba luta com a natureza, cercados de perigos sempre novos, sedentos de beleza, semearam nas cavernas escuras, onde viviam as primeiras obras de arte. E desde essas eras, que se perdem na noite 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 que cada qual lhe empresta, quanto na emoção de contemplá-la.
[...] Nas grutas de Altamira e de Lascaux, entre muitas, as pinturas e gravuras existentes despertam em quem as contempla, emoções nunca esquecidas e os séculos que passaram e passarão não conseguiram, nem conseguirão, alterar a magia de mensagem que nos legaram em sua paixão criadora os primeiros artistas da humanidade.¹³³

Maria reitera, anos depois, o mesmo tópico:

O mistério e a magia dominaram, a começar dos primórdios da humanidade, tanto a arte quanto a vida. Desde sempre, porém, unicamente o poeta pôde realmente delas entender ou sobre elas dissertar, quando subjugado por emoção profunda derivada de uma sensibilidade irrefreável.
[...] Recordo, seguidamente, a emoção imensa sentida quando da visita às grutas da Dordonha, na França, e às de Altamira, na Espanha, onde viveu a mais velha humanidade conhecida.
Naqueles tempos o homem mal sabia se expressar pela palavra, mas sentia já sede de beleza, e com um sílex mal afiado criou a primeira escultura de que se tem notícia. Era uma pedra talhada de todos os lados com a mesma imagem identicamente repetida para exorcizar, quem sabe, os espíritos maus que julgava persegui-lo. Outros vieram depois e conseguiram executar, nos muros de pedra, baixos relevos e gravuras, e chegaram à grande convenção pictural projetada nas paredes das cavernas sombrias.
[...] Assim com sua origem perdida na noite dos tempos ficaram, para nosso gáudio, aqueles símbolos comoventes, esculpidos ou pintados – com instrumentos tão primitivos quanto os que deles usavam – como os primeiros intermediários da magia junto aos deuses por eles mesmos inventados: as estrelas, os astros, o trovão, o raio, a água, as feras, e tudo mais que temiam.
[...] Desde o seu início resumiu a arte plástica dois estados em aparência contraditórios: o sonho e a realidade em uma espécie de realismo absoluto e de surrealismo invencível.¹³⁴

As reflexões de Georges Bataille sobre Lascaux e de Maria Martins sobre a Dordonha ou mesmo Altamira, ambas de meados da década de 50, sugerem um “começo” misterioso,

¹³² BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Trad. Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003, p. 17-20.

¹³³ MARTINS, Maria. “Mensagem”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 maio, 1956.

¹³⁴ MARTINS, Maria. “A bienal e o Itamarati”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 out., 1967.

enigmático e obscuro, porém um começo onde uma semelhança informe e perdida pode ser reencontrada na arte moderna. Uma sombra dos primórdios ancestrais ecoa na arte do século XX. O barroco, entretanto, ficou muitas vezes renegado no limbo histórico, porém o disforme abriu o campo para a arte moderna e veio atravessando a modernidade mesmo que subterraneamente. O informe, por sua vez, se manifesta cada vez mais presente nas territorialidades contemporâneas. O informe se afirma como uma dialética que persiste.

O informe procede de movimentos e de forças, tende sempre para um impossível da forma definitiva. É por isso que ele é apenas uma “colocação em movimento” e não um “fim” desse movimento. É uma questão de relações – dialética das formas –, e não de termos. Portanto, não há fim, não há “último estágio” do informe. Não há uma imagem última do informe, em sentido estrito, não possui nenhuma significação absoluta, não funcionará, portanto, nem como o emblema definitivo nem como “iconologia” do informe.

3. O surrealismo e as fantasmagorias da forma na modernidade

– *Como você vê sua escultura, como figurativista ou abstrata?*
 – Eu sou antiismos. Dizem que sou surrealista.

Maria Martins entrevistada por Clarice Lispector.

Numa desordem extrema, meu espírito revolvia formas horrendas e repulsivas, mas que ainda assim eram formas; e eu chamava de informe não aquilo a que faltasse forma, mas sim o que tivesse uma forma tal que, ao surgir, seu aspecto insólito e bizarro desencorajasse meus sentidos e desconsertasse fraqueza do homem. O que eu assim concebia era informe, não por privação de toda forma, mas por comparação com formas mais belas. A reta razão me persuadia a suprimir qualquer resto de forma, caso eu quisesse conceber o informe absoluto; e eu não podia fazê-lo. Pois chegava mais rapidamente a pensar que uma coisa não existia, ao ser privada de toda forma, do que a conceber uma coisa que estivesse entre a forma e o nada, nem forma nem nada, uma coisa informe próxima ao nada. Minha inteligência parou desde então de interrogar meu espírito, que estava repleto de imagens de corpos recobertos de forma e, à sua guisa, as alterava e variava. Dirigi minha atenção aos próprios corpos, observando mais profundamente sua mutabilidade, que os fazia deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não eram. Suspeitei, quanto a essa própria passagem de forma a forma, que era em virtude de algo informe que ela se produzia, e não de um nada absoluto. Mas eu desejava saber, e não suspeitar.

Agostinho de Hipona. *Confissões*.

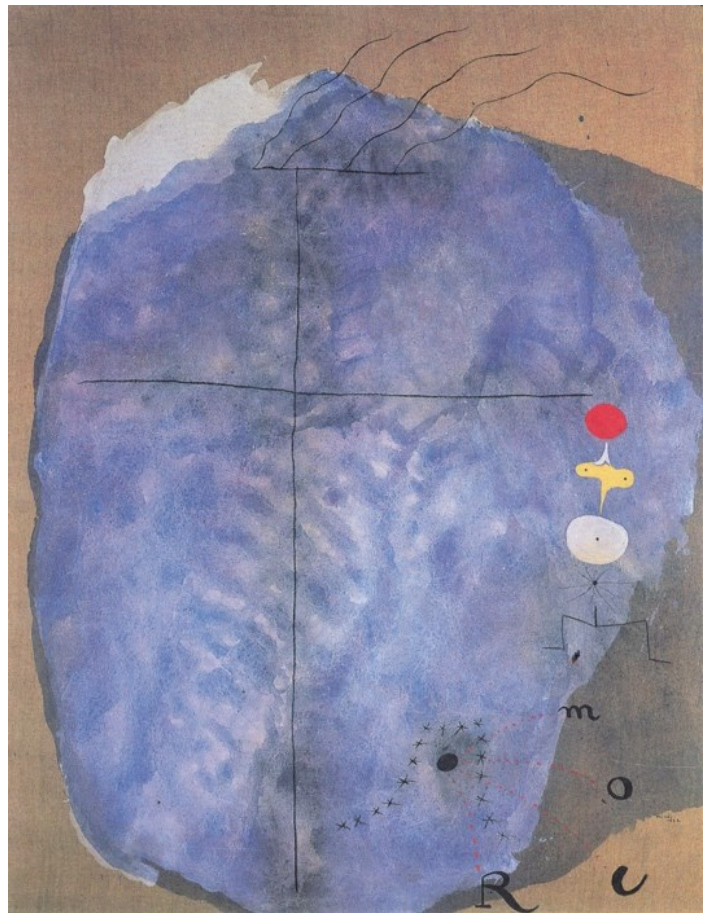
Apud. Georges Didi-Huberman. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*.

Carl Einstein em seu ensaio *Aforismos metódicos*, publicado no primeiro número de *Documents*, em 1929, pensa/lê a história da arte (e da literatura) como uma luta de formas, um confronto de formas *contra* formas: *A história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações*.¹³⁵ Carl Einstein diz: *a história da arte é uma luta – um movimento de forças, uma tensão impossível de formas contra formas, de experiências visuais e de plasticidades sempre reconfiguradas. O surrealismo foi (e continua sendo) uma luta de experiências óticas, informes e fantasmagóricas.*

Littérature foi o título da primeira revista dos primeiros surrealistas. Tristan Tzara saindo de Zurique para Paris, em 1920, consolidou seu elo com os jovens poetas que editavam e escreviam a revista *Littérature*: Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. *Littérature* marcou a afiliação de Tzara a Breton. A revista foi o início de uma associação com elementos que diferiam das origens do dadaísmo com base em Zurique. Breton se apropriou pela primeira vez do termo “surréaliste”, que fora cunhado por Apollinaire na peça *Les Mamelles de Tirésias*. Ao longo dos três anos seguintes, Breton se envolveria cada vez mais com o sentido provocador que atribuía a esse termo, identificando nele o fundamento da nova posição estética que viria a delinear no *Manifesto surrealista* de 1924.

¹³⁵ EINSTEIN, Carl. “Aforismos metódicos”. In: *Documents: Carl Einstein, 1929-1930*. Op. Cit., p. 21.

Entre 1922 a 1924 os membros do grupo *Littérature* investiram em uma intensa e insistente busca da surrealidade. Os pintores buscaram caminhos provocando um curto-circuito no olhar e na razão do espectador, criando formas para além da vontade do artista, formas automáticas e inconscientes. André Masson buscou uma aventura e experimentação estética em seus desenhos e suas pinturas, elaborando um universo onírico com energia inerente à metamorfose, em um incansável experimento entre linhas e manchas. Joan Miró fez uma série de imagens fundindo o verbal e o visual buscando o automatismo da comunicação não racional. Miró pintava as palavras como coisas, apropriando-se tanto de sua forma como de seu sentido, forma e sentido era matéria para criar outras coisas e outras manchas. Miró elabora na pintura *Amour* [Amor] uma montagem visual do amor configurando manchas visuais e verbais: a explosão do informe.



André Masson. *Sóis furiosos*, 1925. Caneta e tinta nanquim sobre papel. 42,2 x 31,7 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

Joan Miró. *Amor*, 1926. Óleo sobre tela. 146 x 114 cm. Museu Ludwig, Colônia.

Entre 1926 e 1927 Walter Benjamin viajou para Moscou no inverno, mas retornou para Paris no verão. Nesse período Benjamin conheceu o livro *Un vague de rêves* de Louis Aragon e provavelmente os escritos de outros surrealistas. Em fevereiro de 1929, Benjamin publicou o ensaio redigido no ano anterior *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, na revista *Literarische Welt*. Texto enigmático, cheio de imagens e alegorias, é um ensaio de valor extraordinária para pensar a estética e a política. Aos olhos de Benjamin, o surrealismo não se trata de um *movimento artístico*, mas uma força de tentar fazer explodir um conjunto de experiências (*erfahrungen*) mágicas, políticas revolucionárias. Um movimento com parentesco político-cultural comunista, onde o próprio Benjamin se descreve como o observador alemão, distante da fonte francesa, situado no vale, avalia algumas energias do movimento.¹³⁶ O alemão, segundo Benjamin, está habituado com a crise do humanismo e da inteligência, experimentou na própria pele a vulnerabilidade frente as crises europeias. Assinala que o movimento surgiu em território francês, mas foi alimentado pelo tédio europeu do período entre-guerras. Observando os franceses, Benjamin aponta:

Breton declarou sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência, sem revelar essa forma. Numa formulação mais concisa e mais dialética: o domínio da literatura foi explodido de dentro, medida em que um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os limites extremos do possível.

[...] Não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda a sua especificidade. Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga.¹³⁷

Mais adiante, Benjamin ressalta que a Paris surrealista é um “pequeno mundo” e que, no pequeno mundo surrealista francês, existem labirintos e bifurcações, onde sinais fantasmagóricos cintilam em cada gesto na poética surrealista. Para Benjamin, um método para reger o mundo das coisas, segundo Apollinaire, seria *trocar o olhar histórico sobre o passado*

¹³⁶ LOWY, Michael. “Walter Benjamin e o surrealismo: uma história de encantamento revolucionário”. In: *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit, p. 22-23.

por um olhar político. Destaca, ainda, que desde Bakunin, o conceito radical de liberdade foi perdido na Europa.

Os surrealistas dispõem desse conceito. Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que “a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático”. É a prova, a seu ver, de que “a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar”. Mas conseguem eles fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução? Em suma: associar a revolta à revolução? Como representar uma existência que se desdobra inteiramente no Boulevard Bonne-Nouvelle, nos espaços de Le Corbusier e de Oud? Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera de festa. A isso se acrescenta uma concepção estreita e não-dialética da essência da embriaguez. A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo “surpreendido”, são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. [...] O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós.

[...] o materialismo metafísico de Vogt e Bukharin não pode ser traduzido, sem descontinuidade, no registo do materialismo antropológico, representado pela experiência dos surrealistas e antes por um Hegel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud. Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto.¹³⁸

Benjamin tem uma concepção extremamente ampla do anarquismo. Descreve as origens distantes/próximas do surrealismo e designa três autores como *grandes anarquistas*: Dostoiévski, Rimbaud e Lautréamont – figuras diabólicas na constelação dos escritos de *Deuses Malditos* de Maria Martins – que fizeram saltar pelos ares a ordem moral burguesa em

¹³⁸ Id., *Ibid.*, p. 32-35.

seus escritos. A politização surrealista, na ótica de Benjamin, não deve abandonar a esfera mágica e libertária do movimento. Ao contrário, é pelas cargas sensíveis que o surrealismo tem um papel revolucionário em si, mobilizando para a revolução as forças da embriaguez irracional.

Georges Bataille narra, em *O surrealismo no dia a dia*, escrito no início da década de 1950, alguns de seus encontros e desencontros com o grupo surrealista nos anos 1920. Bataille acusa o surrealismo bretoniano de busca idealizada das metáforas em Sade. O surrealismo batailleano não exclui o que é baixo (o baixo materialismo, o informe), pelo contrário: incorpora. Bataille não busca uma apropriação homogeneizadora, pelo contrário, elabora toda uma teoria do heterogêneo tentando incorporar o outro sem torná-lo o mesmo. Nos anos de 1940, Bataille escreve:

A geração a que eu pertença é tumultuosa.
Ela nasceu para a vida literária nos tumultos do surrealismo. Houve, nos anos que seguiram à primeira guerra, um sentimento que transbordava. A literatura sufocava em seus limites. Parecia carregar em si uma revolução.¹³⁹

No pós-guerra, Bataille continua fiel à exigência surrealista. A ponto de afirmar que é ele, seu melhor inimigo, “seu velho inimigo, *de dentro*”, que tem a possibilidade de definir decididamente o surrealismo: *É a contestação verdadeiramente viril (nada de conciliador, de divino) dos limites admitidos, uma vontade rigorosa de insubmissão*.¹⁴⁰ E que, se se pode constatar uma falência do *surrealismo sem obras*, isso quer dizer justamente que o *grande surrealismo* está começando.

No início de 1948, Bataille apresenta uma conferência intitulada *A religião surrealista*, onde reflete e discute sobre as ações surrealistas naquele período: a criação de novos mitos. Por mais simpática que lhe pareça tal iniciativa, aos olhos batailleanos, ela está fadada ao fracasso: os mitos criados pelos surrealistas jamais serão verdadeiros mitos – jamais levarão a um desencadeamento coletivo das paixões –, pois jamais receberão o consenso de comunidade. Para pensar a ausência de mito, nada mais eloquente do que o texto publicado por Bataille no próprio catálogo da exposição “O surrealismo em 1947”:

O espírito que determina esse momento do tempo necessariamente se resseca – e, inteiramente tensionado, quer esse ressecamento. O mito e a possibilidade do mito se desfazem: subsiste apenas um vazio imenso, amado e miserável. A ausência de mito é talvez esse chão, imóvel sob meus pés, mas talvez também imediatamente a seguir

¹³⁹ BATAILLE, Georges. “Preâmbulo”. In: *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 09.

¹⁴⁰ BATAILLE, Georges. “À propôs d’assouppissements” [A propósito de cochilos – texto publicado na revista, explicitamente pós-surrealista, *Troisième Convoi*]. In: *Oeuvres Complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988, p. 31.

esse chão se furtando. A *ausência de Deus* não é mais o fechamento: é a abertura do infinito. A *ausência de Deus* é o maior, é mais divina do que Deus (não sou portanto mais Eu e sim uma *ausência de Eu*: esperava essa escamotagem e agora, sem medida, estou alegre). No vazio branco e incongruente da ausência, vivem e se desfazem mitos que não são mais mitos, e tais que a duração exporia sua precariedade. Ao menos a pálida transparência da possibilidade é em certo sentido perfeita: como os rios no mar, os mitos, duradouros ou fugazes, perdem-se na *ausência de mito* que é seu luto e sua verdade. A decisiva ausência de fé e a fé inabalável. O fato de que um universo sem mito é uma ruína de universo – reduzido ao nada das coisas – ao nos privar, iguala a privação à revelação do universo. Se, ao suprimir o universo mítico, perdemos o universo, ele mesmo liga à morte do mito a ação de uma perda que revela. E hoje, porque um mito está morto ou morre, vemos melhor através dele do que se vivesse: é o desnudamento que perfaz a transparência e é o sofrimento que torna alegre. “A noite é também um sol” e a ausência de mito é também um mito: o mais frio, o mais puro, o único *verdadeiro*.¹⁴¹

Maria Martins, próxima e distante dos surrealistas, olhando para dentro e olhando para fora do movimento, dobrou as assombrações das formas ao avesso. A matéria nas mãos de Maria foi de tal modo distorcida e manipulada que suas esculturas dão a impressão de uma criatura em vias de brotar, de aparência vegetal ou semelhante a um corpo-planta. Formas insólitas, mas que ressalta a maneira peculiar com que Maria cria uma linguagem própria, sem contudo romper a comunicação com seus colegas artistas. Maria estende e amplifica formas, perseguindo excentricidades e metamorfoses, distendendo ou desviando-se expressivamente do tema e da figuração realista.

Cinco anos antes de sua morte, a escultora concedeu uma entrevista, sobre sua obra, à escritora e amiga Clarice Lispector. A escritora pergunta como Maria vê sua escultura: *figurativista ou abstracionista?* E a escultora responde: *Eu sou antiismos. Dizem que sou surrealista*.¹⁴² Maria joga a questão para a crítica e diz não se encaixar em nenhum dos *ismos* vanguardistas. Em 1956, na década anterior, quando um crítico da revista *Módulo* lhe perguntou sobre os problemas com que se defrontava a arte contemporânea, a resposta dela apontou sua singularidade e seus impulsos transgressores:

A arte só existe quando vivida com paixão, quando se faz com o próprio sangue e a própria alma, e não ao ser pesquisada em bibliotecas e tratados críticos. Não tolero nenhum dos “ismos” muitas vezes tão valorizados hoje. A arte existe apenas como expressão individual, com uma linguagem própria, e uma mensagem nascida de uma força e um entusiasmo que despertam a sensibilidade receptiva, que não aplaude, ou repelem de imediato esta sensibilidade, que então se afasta horrorizada. É um erro crasso achar que a arte necessariamente segue leis preestabelecidas ou estilos predefinidos (abstração, surrealismo, figurativismo etc.). Pouco importa o estilo em que foi criada, quando a obra de arte vem impregnada do espírito de sua época e se expressa em linguagem própria, refletindo uma força tão grande que chega a ser trágica, não tanto na aparência como em sua essência profunda.¹⁴³

¹⁴¹ BATAILLE, Georges. “L’absence de mythe”. In: *Oeuvres Complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988, p. 236.

¹⁴² LISPECTOR, Clarice. “Maria Martins: A juventude tem sempre razão”. In: *Entrevistas*. Op. Cit., p. 189.

¹⁴³ “Maria Martins”, In: *Módulo* ano 2, n. 4, mar. 1956, p. 48.

Na arte do século XX, *L'Impossible*¹⁴⁴ é uma das imagens mais fortes da condição distópica, do desejo e do conflito, do choque de forças opostas e das dificuldades básicas de comunicação. A escultura foi reproduzida no catálogo *Le Surréalisme en 1947*, na exposição organizada por Breton e Duchamp na *Galerie Maeght* em Paris. Também esteve nas páginas do catálogo a obra *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], uma forma que transmite uma forte impressão da mobilidade do corpo, com suas contorções, estriamentos, alongamentos e ondulações da sombra.



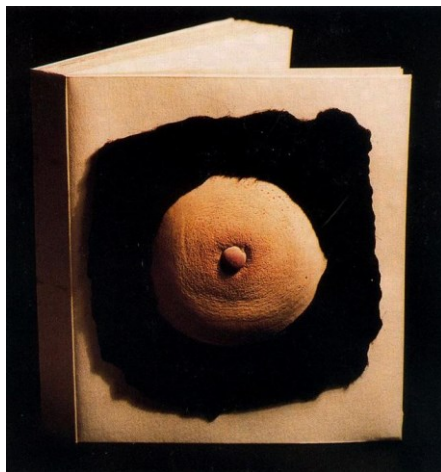
Maria Martins. *L'Impossible I* [O impossível I], 1944. Bronze. 79 x 80 x 47 cm.
MAM, Rio de Janeiro.

¹⁴⁴ A série *L'Impossible* será analisada na seção “*Brouillard noir*”: o mundo sem astros e a pulverização material da experiência.



Maria Martins. *Le Chemin, l'ombre, trop long, trop étroits*
[O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], 1946-1947.
Bronze. 150 x 200 x 48 cm. Palácio do Itamaraty, Brasília.

Duchamp concebeu e produziu o catálogo da mostra *O Surrealismo em 1947*, que trazia um busto de mulher em relevo na capa da frente e, na quarta capa, as palavras *Prière de toucher* [Favor tocar]. 999 exemplares de espuma e de borracha foram modelados, por Duchamp e Enrico Donati, na capa de cada catálogo, onde ficaram emoldurados por pedaços de veludo preto cortados de maneira informe e irregular.



Marcel Duchamp. *Prière de toucher*, 1947. Objeto. 41,8 x 34,7 x 7,1 cm. Centre Pompidou, Paris.

Maria, portanto, havia sido plenamente aceita no reagrupamento dos surrealistas na Paris do pós-guerra. Na *Exposition Internationale de Surréalisme* [EROS], de 1959-60, ela foi incluída entre os surrealistas “atuais” (Arp, Salvador Dalí, Giacometti, Joan Miró, Yves Tanguy estavam todos na categoria “históricos”), expondo o bronze *Brûlant de ce qu’il brûle* [Ardendo daquilo que se arde], também intitulada *Prometheus II*. A energia inerente ao informe, explícita na laboriosa mutação de uma forma em outra, atravessa a obra de Maria buscando ecos na forma deformada do barroco e se aventurando pelo surrealismo.



Maria Martins. *Prometheus II* ou *Brûlant de ce qu’il brûle*, 1948.
Bronze. 105 x 75 x 96 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Paris.

André Breton escreveu que os rigores dos tempos de desastres na Europa, abalaram muitas esferas, mas o desejo de conhecer e apreciar a mensagem de poetas e artistas imperiosos em diálogo no fio equatorial do globo não foi abalado. Escrevendo sobre Maria Martins, Breton percebe que o contato perdido com a terra nas grandes civilizações é restabelecido nos trópicos, onde o homem reencontra na terra o contato perdido, pois a natureza está em plena exuberância.

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

Maria, e atrás dela – ou melhor nela –, o Brasil maravilhoso onde, sobre os mais vastos espaços, neste meio de um século XX ao mesmo tempo embevecido dos seus parques conhecimentos e por eles sacudidos de terror, plana ainda a asa do intervalo. A porta imensa, apenas entreaberta sobre as regiões virgens onde as forças do futuro ainda intactas, todas novas, estão recolhidas. O Brasil que, nos olhos dourados e na visão própria de Maria, alcança o sonho de manhã de todos seus enigmas [...]

O que faz, de fato, o instrumento de música, o que faz a magia do concerto, não é a

corda do violoncelo, mesmo esticada para os sons graves, não é a pele do tambor que, no *Sem Fim em Algum Lugar Fora do Espaço*, separa e reúne os corpos dos amantes; é uma vibração contínua pela qual o coração mais tocado, a mão mais solta e mais dócil respondem a todas as ondas da terra: Maria.¹⁴⁵

O crítico Amédée Ozenfant, depois de ler o prefácio lírico de André Breton sobre a exposição Surrealista de 1947, destaca que o prefácio assim começa: *O espírito, durante estes últimos anos não parou de soprar das terras quentes*, pois Maria é brasileira e esculpiu os ventos quentes dos trópicos, onde as forças sopram sem freios. Na leitura de Ozenfant, a escultora cantou, nas primeiras obras, o sangue verde das plantas e o sangue vermelho dos bichos em universal digestão. Mas na exposição surrealista Maria parece menos ligada às formas tropicais, cantando menos o drama natural exterior e dando ênfase maior ao drama interior do homem, parece cantar a impossível e total liberdade.

Maria, um dos espíritos mais livres e apaixonados pela liberdade que eu conheço, compreende como ninguém que a liberdade só existe na condição de conhecer seus limites, ela sabe que a liberdade é infinitamente condicional e sempre ameaçada pelas forças que nos dominam e também ameaçada pela nossa sede de liberdade é infinitamente condicional e sempre ameaçada pelas forças que nos dominam e também ameaçada pela nossa sede de liberdade total que leva à anarquia, que leva à desordem, que mina e arruína a liberdade. Nesta obra intitulada: *“O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais”*, (um título só) uma figura dourada progride serena: vejo nela a liberdade ideal, a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações, a liberdade no papel, a liberdade toda nua que vai em frente, a liberdade do ser nu na água sem fim e sem fundo ou no céu sem limites, a liberdade abstrata, a liberdade 100%, a liberdade teórica... mas por trás da calma figura, rastejam bolas sombrias e ameaçantes, formas larvadas das pesadas serpentes: obrigações e fatalidades que ameaçam a bela liberdade toda nua tão bem polida e tão bem dourada. Seria proibido a uma obra de arte fazer sentir e pensar profundamente?¹⁴⁶

Murilo Mendes, poeta e crítico, vê na ação de Maria a ruptura com os postulados da ordem greco-romana. Para Mendes a arte brasileira deve criar formas novas, pois o país não sofre com o peso da tradição. O poeta percebe, ainda, os diálogos entre as formas surrealistas de Maria e as formas de artistas plásticos “primitivos”.

Alguns pontos referentes a este seu trabalho de fixação de linhas ou de formas livres e agressivas poderão ser encontrados em certos plásticos da África negra, bem como pré-colombianos e em “primitivos” da Oceania, mormente da Nova Guiné. Longe estou de afirmar que todas as soluções encontradas por Maria me satisfazem plenamente, mas não hesito em louvar sua coragem, sua força de ataque, sua obstinação em realizar uma obra que leva uma forte desvantagem inicial – a diferença de velocidade entre o cérebro e a mão que luta com rudes materiais. Desnível tanto mais acentuado quanto se trata, no caso em apreço, de aplicar à pedra, à madeira e ao

¹⁴⁵ BRETON, André. “Maria”. In: *Maria Martins*. Op. Cit., p. 13-14. Também em: BRETON, André. “Maria”. In: *Maria*. Op. Cit.

¹⁴⁶ OZENFANT, Amédée. [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 27. Também em: OZENFANT, Amédée. [Sem título]. In: *Maria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1956.

metal a técnica veloz do automatismo. Porque a atmosfera surrealista é a que interessa à Maria fixar. Superado como sistema e doutrina, não escapa ele, por definição, a qualquer tentativa sistematizadora? – o surrealismo subsiste justamente como elemento de criação de atmosferas poéticas. Este é seu forte. E como tal, ele sempre existiu desde o começo do mundo, e continua a dar sua contribuição à temática e ao desenvolvimento de muitas obras de arte.

Vivemos num país surrealista. Costumo dizer que as fronteiras da lógica e da psicologia terminam no Brasil. De resto, como decifrar, senão por meio de um código surrealista, o que se tem passado, por exemplo, estes últimos anos, no plano político e econômico do Brasil?...¹⁴⁷

O poeta Murilo Mendes problematiza os limites e as fronteiras da lógica no Brasil, país surrealista em todas as esferas. Flávio de Carvalho, anos anteriores, havia pensado sobre o surrealismo e as profundezas do inconsciente. O surrealismo, para Carvalho, criou uma arte extremamente forte e sugestiva, onde os artistas são reconstrutores de elos perdidos.

O surrealismo que foi, segundo Tzara, construído sobre os destroços do dadaísmo, se introduz em cena tal uma pomada capaz de ligar e de emendar esses destroços de anarquismo dadá. Sendo uma consequência do anarquismo, se apresenta como uma reconstrução, como o contrário de dadaísmo. Após o sangrento e explosivo sadismo, do expressionismo e do dadaísmo, muito naturalmente segue-se o período “pomada” desse sadismo. Os surrealistas se encontram sob uma nevrose de “consertar” e de “emendar”, eles emendam e são extremamente arqueológicos da nevrose, a mania de escavação é muito conspícua; às vezes eles se enganam de entrada durante seus remendos. Contrariamente ao expressionismo, o surrealismo é muito tátil; ele pode ser tocado, pois não suja: as feridas que porventura existem não são de natureza sangrenta. Essa tatilidade estabelece um ponto de contato com a arte negra. As esculturas negras são produtos, sobretudo, táteis.

Os surrealistas possuem um culto ancestral extremamente forte, eles praticam a magia negra com o passado, os seus ídolos sadistas, sempre presentes, se puseram em atividades precisamente no período anterior ao período de expressionismo e dadaísmo, ambas manifestações sadistas. Surrealismo não é sadismo, mas sim uma consequência do sadismo. Os surrealistas constroem um mundo à sua imagem ancestral; é um espelho de angústia e indecisões.¹⁴⁸

A semelhança surrealista é entre o desejo irracional/inconsciente e a estranha manifestação deste no mundo externo: embriaguez e delírios da forma. A maioria das ficções provocadas e sustentadas pela escultura surrealista é de natureza ligeiramente sádica. Margit Rowell, no capítulo *Figuration archaïque et abstraction organique*, do catálogo de exposição *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, que aconteceu no Centro Georges Pompidou em Paris em 1986, aborda que o tema recorrente da violência está presente nas formas escultóricas, desde *Cadeau*, de Man Ray, e *Mulher com garganta cortada*, de Giacometti, até sua *Mão presa* em que os dedos se confundem com as engrenagens de uma pequena máquina que podem ser

¹⁴⁷ MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria Martins*. Op. Cit., p. 33. Também em: MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria*. Op. Cit.

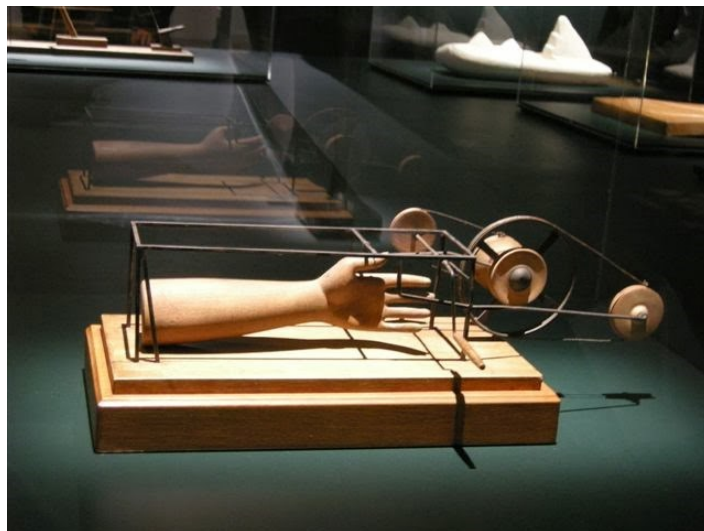
¹⁴⁸ CARVALHO, Flávio de. “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1937.

giradas pelo observador.¹⁴⁹ Todavia, o objeto assim psicologizado traz em sua manga o emblema de uma irracionalidade formativa. Através de suas distorções, o objeto torna-se emblemático de um processo psíquico que vai de encontro à contemplação racional suscitada pelo objeto analítico do construtivismo.



Man Ray. *Cadeau*, 1963 (réplica original de 1921). Ferro de engomar com pregos. 15,24 x 8,89 cm. Acervo Morton Neumann, Chicago.

Alberto Giacometti. *Mulher com garganta cortada*, 1932 (fundido em 1949). Bronze. 87,63 cm. Museum of Art Modern, Nova York.



Alberto Giacometti. *Mão presa*, 1932. Madeira e metal. 57,9 cm. Acervo Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zurique.

Hans Arp sugere outros caminhos para a escultura surrealista. O escultor passou do

¹⁴⁹ ROWELL, Margit. "Figuration archaïque et abstraction organique". In: ROWELL, Margit (Org.). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 149-164.

surrealismo a uma posição baseada na ideia do desenvolvimento orgânico, mas sem romper formalmente com os surrealistas. Rosalind Krauss pensa a obra de Arp como uma forma *vitalista*, onde os suaves bojos e torceduras nas superfícies lisas dos objetos sugerem que: *a substância inorgânica, como o mármore ou o bronze, está possuída internamente por uma força animada; ao mesmo tempo, essa suave pulsação parece ocorrer no interior de um continente que se encontra, ele próprio em fluxo – passando da vida vegetal a animal, ou de matéria óssea a tecido orgânico.*¹⁵⁰ Arp sugere um certo tipo de maleabilidade da matéria, uma conformação da membrana exterior do volume escultural desvinculada da noção de um núcleo rígido. As superfícies retorcidas convertem-se em imagens de variabilidade e mudança.



Hans Arp. *Crescimento*, 1938. Mármore. 100 x 24,8 x 32 cm. Solomon Guggenheim Museum, Nova York.

¹⁵⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Op. Cit., p. 169.

Quando a escultora inglesa Barbara Hepworth visitou Paris em 1932, ficou impressionada com o trabalho de Arp. No final dos anos 30 e durante os 40, Hepworth e Henry Moore formaram a ala inglesa da escultura vitalista, buscando a misteriosa e metafórica força vital da matéria inerte. Ao contrário de Arp, entretanto, a obra escultórica de ambos seguiu para outras veredas mais distantes, ainda, do surrealismo e se aproximando mais da estética construtivista. Em lugar de compor uma forma absolutamente com movimento, Moore e Hepworth esculpiram formas bem mais estruturadas, onde cada parte da forma externa poderia ser vista como diálogo a um núcleo central. Ambos escultores estavam preocupados, também, em dotar seus trabalhos de uma transparência concreta, fazendo uso de planos construídos com leves urdiduras de arame, de modo a facultar ao observador o acesso à estrutura interna do objeto, impondo a sensação de que a estrutura externa e o arcabouço interno são correlatos.



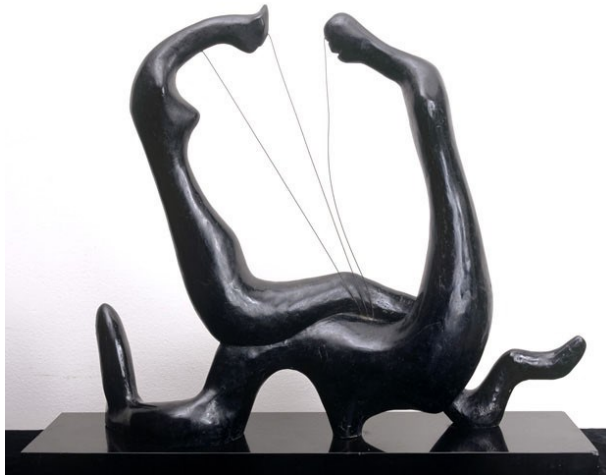
Barbara Hepworth. *Pélago*, 1946. Madeira com fios. 40,6 cm. Tate Gallery, Londres.



Henry Moore. *Figura reclinada*, 1945-46. Olmo. 190 cm. Coleção Particular.

Moore trabalhava muito mais com o instinto de entalhador do que de construtor a partir de delicados planos geométricos. As extremidades das figuras de Moore terminam explicitamente nos limites da massa original do material em que as figuras foram talhadas. Com as bordas externas de braços, pernas, costas e cabeças em conformidade com a geometria primitiva do bloco inicial, e a parte central da figura escavada de modo a formar um vazio em forma de bloco localizado no interior da figura segurando um eixo perpendicular à direção de sua massa predominante, a obra torna visível uma relação contrapontística entre a forma do núcleo oco e a forma da figura resultante. As formas esculturais dão a impressão de terem se desenvolvido a partir da premissa geométrica do núcleo oco: matéria dobrada na matéria.

As obras *Hasard hagard* [Acaso desvairado] e *L'Implacable* [O implacável] de Maria Martins, partilham de ambiguidade próxima das esculturas de Arp e Hepworth, pairando entre a forma e o informe, com figuras que, embora sugiram partes corporais, não chegam a especificá-las. Entretanto, Maria toma um caminho quase oposto, estendendo e amplificando formas, perseguindo excentricidades e metamorfoses, distendendo-se ou desviando-se expressivamente do tema. Maria segue a metamorfose da matéria, suas fantasmagorias e assombrações. Forma assombrada pelo informe da própria cera na construção da escultura moderna.



Maria Martins. *Hasard hagard* [Acaso desvairado], 1947. Bronze. 58 x 69 x 18,2 cm.
Coleção Particular, São Paulo.



Maria Martins. *L'Implacable I* [O Implacável I], 1947. Bronze. 133 x 233 x 36 cm.
Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.

Maurice Blanchot, no ensaio *Reflexões sobre o surrealismo*, propõe que podemos abordar o surrealismo de maneiras diversas. Os surrealistas surgiram como destruidores da forma e herdeiros que o dadaísmo originou. Entretanto, no período pós-guerra a arte surrealista buscou cada vez mais a liberdade e a aventura fantasmagórica da forma.

Talvez a situação do surrealismo seja ambígua. Reconhecemos de bom grado – e de mais bom grado ainda do que antes da guerra – o papel preponderante que teve nas letras francesas. Isto significaria que o surrealismo se tenha tornado histórico? Não

existe mais a escola, mas um estado de espírito subsiste. Ninguém mais pertence a esse movimento, e todos sentem que poderiam ter participado dele. Em toda pessoa que escreve há uma vocação surrealista confessa, que aborta, que aparece algumas vezes usurpada, mas que, mesmo falsa, expressa um esforço e uma necessidade sincera. O surrealismo desapareceu? É que ele não está aqui ou ali: ele está em toda parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão. Por sua vez, metamorfose merecida, tornou-se surreal.¹⁵¹

O surrealismo se afeiçãoou bastante ao aspecto informe da matéria e do tempo. O surrealismo parece sempre atual. Uma vanguarda que estabeleceu com seu tempo uma relação de inatualidade e de enigma, sempre aberto e fantasmático. Mais do que um movimento: uma força poética e política que, ainda, atravessa e assombra as formas em nosso contemporâneo.

¹⁵¹ BLANCHOT, Maurice. “Reflexões sobre o surrealismo” In: *A parte do fogo*. Op. Cit., p. 94.

4. Formas em bronze: cera perdida e matéria, magia e técnica

A linguagem nada mais tem a ver com o sujeito: é um objeto que nos leva e que pode nos perder; tem um valor além dos nossos valores. Podemos nos perder numa tempestade ou num pântano de palavras. É a retórica tornada matéria.

Maurice Blanchot. *A parte do fogo*.

Mesmo na reprodução perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, com as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na produção; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.

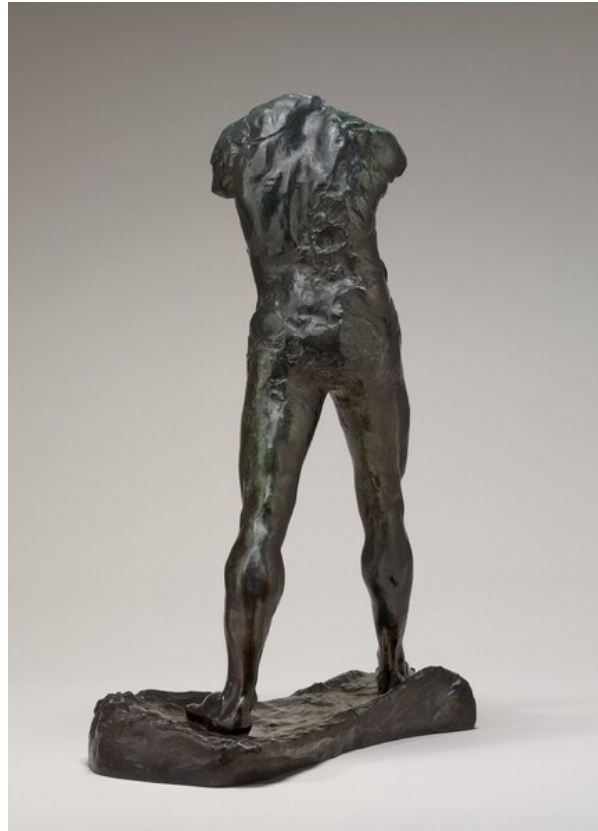
Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

A escultura em bronze ocupa um lugar importante na história da arte. Culturas antigas elaboraram a fundição de metal e por três milênios a prática da cera perdida tem deixando sua marca no mundo e no tempo. Segundo Margit Rowell, no *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, os escultores, ao longo do século XIX e XX, buscaram continuamente a modelagem na cera perdida para construir formas em bronze.¹⁵² Algumas esculturas de Rodin poderiam ilustrar um manual de modelagem em bronze, pois as marcas dos processos e etapas de construção na cera ficam no bronze. O *Torso maculino*, de 1877, está crivado de acidentes da cera: marcas abertas causadas por bolhas de ar, texturas e marcas surgidas na etapa da modelagem que Rodin manteve para testemunhar os acidentes da matéria incorporados na fundição em bronze.

Rosalind Krauss nos mostra que a documentação da feitura, das obras de Rodin, não se limita aos acidentes do bronze derretido no processo da fundição. As formas de Rodin também contém as marcas de seus ritos de passagem diante de cada estágio da modelagem: o dorso do *Homem que anda* recebeu uma profunda goivadura em seu molde de cera e a reentrância jamais foi preenchida; a *Figura voadora* exibe um corte a faca que removeu parte da panturrilha da perna estendida – mas nenhuma porção adicional de cera substituiu essa perda; e as partes inferior do dorso e superior das nádegas da mesma figura trazem a marca de um objeto pesado que raspou a cera maleável: *aplainando e apagando seu desenvolvimento anatômico, fazendo com que a superfície testemunhasse unicamente o fato de que algo passou sobre ela desbastando-a*.¹⁵³

¹⁵² ROWELL, Margit (Org.). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Op. Cit.

¹⁵³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Op. Cit., p. 36.



Rodin. *Torso masculino*, 1877. Bronze. 52,8 x 27,9 x 19,8 cm. Musée du Petit Palais, Paris.

Rodin. *O homem que anda*, 1877. Bronze. 84 cm. National Gallery, Washington, D.C.



Rodin. *Figura voadora*, 1890-91. Bronze. 51,4 x 76,2 x 29,9 cm. Museu Rodin, Paris.

Rodin exige do observador a percepção da obra como processo, onde é possível perceber que um gesto deu forma à imagem em um acontecimento temporal. E tal percepção transforma-se em outra questão a impor ao espectador a condição da experiência que Kraus refere: o

*significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência.*¹⁵⁴ Na superfície da obra percebemos os dois caminhos do processo: a materialização do gesto encontra-se com a marca da impressão feita pela mão do artista ao dar forma à matéria.

Giorgio Vasari, no livro *Vidas*, publicado pela primeira vez no ano de 1550 na Florença dos Médicis, escreve, no capítulo XI: *Como se fazem modelos para criar figuras grandes e pequenas em bronze e como construir formas para vazá-las.*¹⁵⁵ Vasari relata que os artistas, quando querem fundir qualquer metal ou bronze para figuras grandes, costumam começar com uma estátua de barro, do tamanho daquela que irão fundir com o metal. A isso dão o nome de modelo. Depois que este atinge a forma desejada, eles começam a construir com gesso parte por parte, de tal modo que sobre este modelo são feitas várias peças côncavas. Em cada peça são criados encaixes, para que elas se combinem (montagem). Assim, vão formando a figura parte por parte, pedaço por pedaço, até a última coisa. Dessa maneira, a parte côncava, ou seja, o molde, contém em si as marcas de todas partes e de cada minúcia que haja no modelo. Feito isto, deixa-se que as formas de gesso endureçam e repousem. O escultor faz ainda uma alma de barro de consistência branda à qual se misturam esterco de cavalo e borra de lã, alma que deve ter a mesma forma da figura do modelo. Ela servirá depois, para quando for modelar a cera e queimar a peça. Citemos Vasari:

[...] voltemos ao molde de gesso; este é reproduzido pedaço por pedaço com cera amarela amolecida e misturada com um pouco de terebentina e sebo. Depois de fundida no fogo, a cera vai sendo vazada metade por metade nos pedaços do molde, de tal maneira que o artista obtém a cera fina de acordo com sua vontade para fundição. Cortados os pedaços, estes são postos sobre a alma de barro já feita, sendo devidamente encaixados; e depois elas são fechadas com alguns cravos finos de cobre sobre a alma cozida (os pedaços da cera são pregados com os referidos cravos finos e, assim, pedaço por pedaço, a figura vai sendo encaixada até que esteja totalmente acabada). Feito isso, são retiradas todas as rebarbas de cera do molde de gesso, dando-lhe o melhor acabamento possível [...] Antes de prosseguir, a figura deve ser levantada e examinada com atenção para ver se não falta alguma cera, consertando-se, preenchendo-se, levantando-se onde for preciso. Em seguida, terminado o trabalho com a cera e encerrada a figura, esta é posta sobre o fogo em dois espetos de madeira, pedra ou ferro, como um assado, com comodidade para ser levantada ou abaixada; com cinza molhada, apropriada a tal uso, cobre-se toda a figura com um pincel até que não se veja a cera, revestindo-a bem em todas as saliências e reentrâncias com esse material. Aplicada a cera, são recolocados os pinos de través, de tal forma que atravessem a cera e a alma, conforme foi deixado na figura; porque estes precisam sustentar a alma de dentro e a capa de fora, que é o enchimento do molde entre a alma e a capa, onde é vazado o bronze. Feita essa armação, o artista começa a pegar argila fina com borra de lã e esterco de cavalo, como já dito, bem batida, e, com cuidado, faz uma cobertura muito fina para toda a figura e deixa secar; e assim, uma a uma, são feitas as coberturas que vão secando continuamente, até que, rebaixando-se e elevando-se, se obtenha uma espessura de meio palmo máximo. Feito isso, os ferros que seguram a alma de dentro são circundados com outros ferros que seguram a capa

¹⁵⁴ Id., Ibid.

¹⁵⁵ VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 37.

de fora e assim são firmados, presos uns aos outros e apertados, sustentando-se mutuamente. A alma de dentro sustenta a capa de fora, e a capa de fora sustenta a alma de dentro. É costume fazer alguns canais entre a alma e a capa, chamados respiros, que expelem o ar para cima [...] Feito isto, vai-se dando fogo a tal capa de maneira uniforme e integral, de tal modo que ela aqueça por igual e aos poucos. Aumenta-se o fogo até que a forma fique toda incendiada, de tal modo que a cera existente no molde de dentro comece a fundir e saia por inteiro pelo lado por onde se deve vaziar o metal, sem que fique nada dentro [...] É preciso saber que nisso consiste a maestria e a diligência do artista na retirada da cera; aí está a dificuldade de fazer fundições bonitas e limpas. Isto porque qualquer quantidade de cera que reste pode estragar toda a obra, especialmente nos lugares onde ela fica. Terminada essa parte, essa forma é enterrada perto da frágua onde o bronze está sendo fundido, e ela deve ser escorada para que o bronze não rompa, abrindo-se as vias por onde se jogará o metal; no alto, deixa-se certa espessura, para que depois possa cerrar o bronze que sobre; isso é feito para que tudo fique mais limpo. Prepara-se o metal que se queira: para cada libra de cera, dez de metal. Faz a liga do metal para a estátua com dois terços de cobre e um terço de latão, de acordo com a regra italiana. Os egípcios, entre os quais nasceu essa arte, punham dois terços de latão e um terço de cobre no bronze. [...] Quando o artista quiser fundir figuras pequenas de metal, estas devem ser feitas de cera, barro ou outro material; sobre elas, é feito um molde de gesso tal como se faz para as grandes, e todo o molde é preenchido com cera. Mas é preciso que o molde esteja molhado, para que a cera, ao ser vazada, endureça devido à friabilidade da água e do molde. Depois, esvaziando e chocalhando o molde, retira-se a cera que está nele, de tal maneira que a peça fundida fica oca no meio; esse oco ou vão é preenchido com barro, inserindo-se os pinos de ferro. Esse barro funciona como alma, mas é preciso deixar que ele seque bem. A seguir, faz-se a capa como foi feito para as figuras grandes; esta é armada e fazem-se os canais para respiro, tudo é queimado, e a cera é retirada; dessa maneira, o molde fica limpo, podendo-se facilmente vaziar o material fundido [...] Terminado o vazamento, com ferramentas apropriadas – ou seja, buris, ongles, formões, cinzéis, punções, escopros e limas –, o artista retira material onde for preciso, empurra para dentro onde for necessário, limpa as rebarbas e raspa, desbastando e polindo tudo com cuidado, usando a pedra-pomes para dar o lustro final. Com o tempo, o bronze adquire por si uma cor que puxa para o negro, e não para o vermelho, como quando é trabalhado. Alguns usam óleo para enegrecê-lo; outros usam vinagre para torná-lo verde; outros ainda, com verniz, lhe dão cor preta, de tal modo que cada um trabalha como mais gosta.¹⁵⁶

Com a *cera perdida*, técnica que Maria aperfeiçoou no período de estudo com o escultor Jacques Lipchitz,¹⁵⁷ a escultora dos trópicos reproduziu as exigências da matéria como condição da forma. Stigger, nos escritos sobre *Amazônia*, destaca que:

É significativo que a série que marca uma reviravolta na concepção formal de Maria Martins tenha como tema a selva amazônica, que ela nunca conheceu de perto. Desde os primeiros viajantes, a Amazônia vinha sendo vista como uma terra fora do tempo, ainda não acabada, em estado primitivo, uma visão que se preserva na modernidade

¹⁵⁶ Id., *Ibid.*, p. 38-40.

¹⁵⁷ Em 1927, Maria Martins começa a estudar escultura com Catherine Barjanski em Paris. Em missão diplomática, parte de Paris para Amsterdã com o marido Carlos Martins. Nos anos seguintes mudam-se para Copenhague e depois Tóquio. No Japão, Maria entra em contato com a filosofia oriental e se interessa pelo Zen Budismo. Em 1935 voltam para Europa, fixam residência por alguns anos em Bruxelas, onde Maria passa a fazer trabalhos em terracota, sob orientação do escultor belga Oscar Jespers (Borgerhout, 1887 – Bruxelas, 1970). Carlos Martins, em 1938, é convidado para assumir a Embaixada do Brasil nos Estados Unidos. Maria e Carlos residem por aproximadamente dez anos em Washington. No primeiro ano, a escultora monta um ateliê no sótão da Embaixada. Em 1942, Maria, aluga um apartamento em Nova York, onde monta seu ateliê e estuda com o escultor lituano Jacques Lipchitz (Druskininkai, 1891 – Capri, 1973), com quem aperfeiçoa a técnica de fundição em bronze e modelagem em cera perdida.

e que, de algum modo, pode ser estendida à natureza em geral (sendo a Amazônia, para tal concepção, uma espécie de natureza primordial e prototípica): o que está vivo continua em formação e, portanto, inacabado.¹⁵⁸

Murilo Mendes percebeu que a obra de Maria tenta despertar o estado mágico em uma era de reprodutibilidade técnica. Em *Amazônia* a escultura busca os elos com os ritos primordiais de união entre as deusas e a natureza, a floresta amazônica é o território onde a técnica não adentrou. Nos poemas em prosa da série é possível perceber a força telúrica e dionisiaca da natureza ainda intocada. As esculturas de Maria extraem a ritualidade contida na matéria, tocando no sensível e no agressivo das formas, modelados pelo inconsciente de uma floresta tropical situada para além do Brasil, entre barbárie e cultura.



Maria Martins. *Amazônia*, 1942. Bronze. 53 x 51 x 40 cm. Coleção Particular.

¹⁵⁸ STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 18-19.

Encontrar a conciliação entre forças obscuras e primitivas do instinto, que conduzem sempre à carga de culpa, e tendências mais altas e universais que se imbricam no tema da libertação, tal é a mensagem última do artista, que deve conferir ao objeto plástico um sentido mediador entre potências hostis. Se falha tal virtude de mediação, a falha paralelamente a obra de arte, pelo menos nesse aspecto capital, o mágico.

Trata-se, numa era da técnica, de provocar a passagem do estado mecânico ao estado mágico. Trata-se de fixar, dobrando a matéria plástica, os termos de relação entre certos dados do “continente do terceiro dia da criação”, mal surgido do caos, e nosso aparelho captador de sensações, montado à base europeia de cultura. [...] Visando sempre exprimir as tensões violentas entre magia e afetividade, entre Eros e morte, entre dinamismo de formas definidas e atmosfera ambígua de sonho, na sua procura duma linguagem ao mesmo tempo bárbara e flexível. Maria, dissonante e teatral, inscreve-se na linhagem dos pesquisadores, e dos intérpretes duma realidade aumentada.¹⁵⁹

Mata, em sua dissertação, aponta que quando Murilo Mendes percebe uma esfera mágica ligada a vínculos primordiais na obra de Maria Martins, *ele quer dizer, justamente, que a artista é capaz, como ele, de profanar, de produzir tensão a partir da heterogeneidade*.¹⁶⁰ Com a técnica da cera perdida, a escultora elabora suas formas e seus moldes de maneira semelhante à arte negra estudada por Carl Einstein.¹⁶¹ Magia e técnica entrelaçadas nos limiares da estética vanguardista.

Sabemos que Walter Benjamin se interessou pela questão entre *ritual e política* em seus escritos sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, onde pensou a inserção da obra de arte no contexto da tradição, inscrita numa certa tradição que fazia da obra um objeto de culto.

A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que ele seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.¹⁶²

Benjamin assinala que o advento da técnica gerou abalos no interior do culto e da tradição. A obra de arte se emancipa de sua existência ritual, perdendo sua aura e sua magia,

¹⁵⁹ MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria Martins*. Op. Cit., p. 33-34. Também em: MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria*. Op. Cit.

¹⁶⁰ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 85.

¹⁶¹ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Op. Cit.

¹⁶² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 170-171.

frente a reprodutibilidade técnica que avança na modernidade. E a obra de arte na modernidade *é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte para ser reproduzida*. Com a cera perdida, Maria parece tentar se afastar do estado mecânico da modernidade e retornar cada vez mais ao estado mágico da cera arcaica e egípcia.

Mata aponta que o caráter dionisíaco e nietzschiano em *Deuses malditos* está presente em outros artistas surrealista.¹⁶³ O dionisíaco e transgressor é intensificado na estética do informe entre os surrealistas bretonianos e os surrealistas mais descentralizados e subterrâneos. Maria Martins, quando escreve sobre Sonia Ebling, percebe na escultora gaúcha uma força telúrica e um dilaceramento das formas que encontramos nos artistas transgressores e trágicos da modernidade:

Sonia Ebling é atração e choque. Sua escultura de formas estranhas, telúricas, eróticas e puras, consegue despertar, em quem as contempla, um mundo de recordações, de poesia, de tragédia, de alegria e de luminosidade. De uma agressividade desconcertante e implacável, Sonia leva a agudeza de seu trabalho até o paroxismo da expressão. Este poder fascinante de choque imediato dá à sua obra uma sorte de unidade simples, que a torna compreensível mesmo aos que não vivem a aventura que é a arte, em toda sua hipersensibilidade e hipercomplexidade.

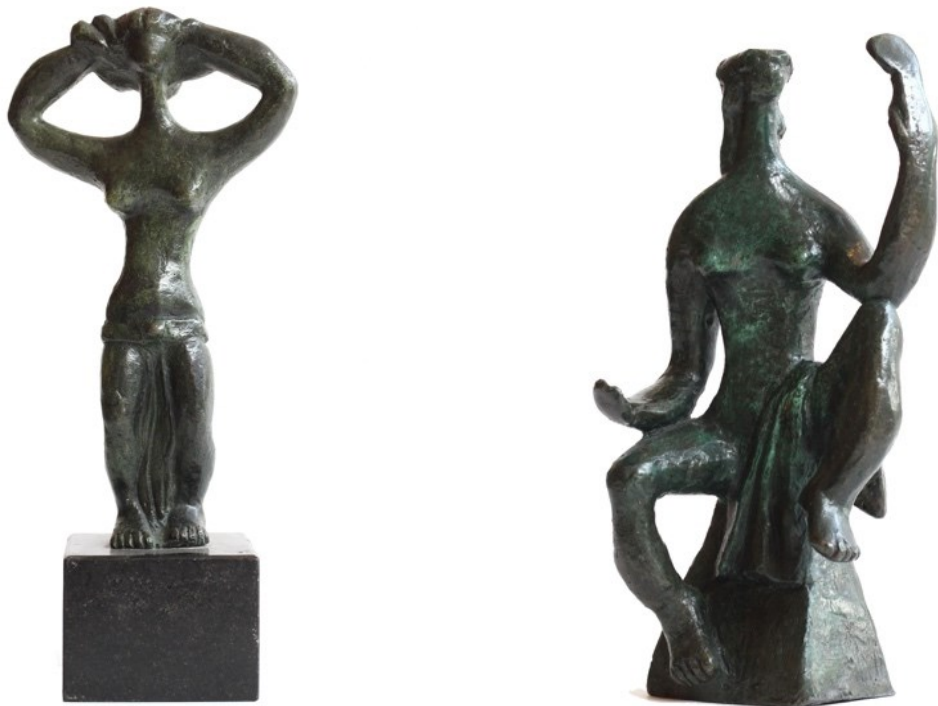
Sua escultura como testemunha participante da efervescência criadora de nossos dias poderá tornar-se base de uma possível nova experiência estética e assim se recomenda, desde já, como devendo ser seguida atenta e cuidadosamente.

Nesta confusão esclerótica em que se move uma certa arte, especialmente no Brasil, arte que mais parece morta ou adormecida, narcotizada. A mensagem de Sonia Ebling constitui, para mim, a novidade mais importante do momento pela sua envergadura, pela força, pela evidência de sua classe, pela generosidade imperiosa de seu conteúdo. É direta e forte sem ser brutal, e franca e é leal sem perder o mistério que a envolve.¹⁶⁴

Sonia Ebling foi uma escultora de semelhanças informes, incorporando os traços arcaicos dos corpos na escultura contemporânea. A artista buscou diálogos em culturas primitivas como: pré-colombianas, africanas e egípcias. A busca de fontes arcaicas aproxima suas formas com as inquietações de Henry Moore, Brancusi, Giacometti, entre outros escultores que buscaram um parentesco de origem na escultura arcaica de uma era mítica e ligada a forças mágicas.

¹⁶³ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 100-101.

¹⁶⁴ MARTINS, Maria. “Maria Martins apresenta e louva Sonia Ebling”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1959, s/ pg.



Sonia Ebling. *Maria vaidosa*, s/d. Bronze. 32 x 13 x 9 cm. Coleção Particular.

Sonia Ebling. *Mulher com espelho*, s/d. Bronze. 28 x 12 x 15 cm. Coleção Particular.



Sonia Ebling. *Porque não?*, s/d. Bronze. 13 x 34 x 13 cm. Coleção Particular.

Nas mãos dos modeladores da cera a tensão fogo-relato se desdobra numa outra, a da alquimia entre técnica e maneira, como aparece em dois versos do *Paraíso* de Dante: *o artista/a quem, no hábito d'arte, treme a mão*.¹⁶⁵ A habilidade da técnica não é a totalidade para lidar com a obra, pois todo artista em seu ateliê está sujeito a desvios, a errâncias. Recuperando os versos dantescos, está sujeito a tremores, vacilações que retira por algum momento o domínio da técnica, introduzindo um “tremor na mão” e na habilidade técnica possibilitando uma criação dentro da operação artística. A dialética e alquimia entre artista e obra mostra que o artista se torna artista na prática e no “hábito” com a cera, com a argila, com o mármore, com as tintas, com as palavras.

No tremor da mão, para pensar o escultor que lida com bronze, o objeto da reflexão é a forma cera que imprimirá as marcas no bronze, mas a prática poderá sofrer mudanças e metamorfoses. O artista – o escultor, o pintor, o poeta, o pensador – contempla e torna cada vez inoperante a obra procurando ter a experiência de si no tremor da mão para manter uma relação com a potência, isto é, constituindo sua vida como forma-de-vida: magia e técnica, ritual e hábito.

¹⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O Fogo e o relato*. Op. Cit., p. 38.

5. A doutrina das metamorfoses: lei do antropófago, lei do desejo

A doutrina das metamorfoses é a chave de todos os sinais da natureza.

Wolfgang Goethe. *A metamorfose das plantas*.

A natureza engendra semelhanças: basta pensar a mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças.

Walter Benjamin. *A doutrina das semelhanças*.

Quand les yeux du désir, plus sévères qu'un juge, vous disent d'approcher,
 Que l'âme demeure effrayée
 Par le corps aveugle qui la repousse et s'en va tout seul
 Hors de ses draps comme un frère somnambule,
 Quand le sang coule plus sombre de ses secrètes montagnes,
 Que le corps jusqu'aux cheveux n'est qu'une grande main inhumaine
 Tâtonnante, même en plein jour...
 Mais il est un autre corps,
 Voici l'autre somnambule,
 Ce sont deux, têtes qui bourdonnent maintenant et se rapprochent,
 Des torses nus sans mémoire cherchent à se comprendre dans l'ombre,
 Et la muette de soie s'exprime par la plus grande douceur
 Jusqu'au moment où les êtres
 Sont déposés interdits sur des rivages différents.
 Alors l'âme se retrouve dans le corps sans savoir comment
 Et ils s'éloignent réconciliés, en se demandant des nouvelles.

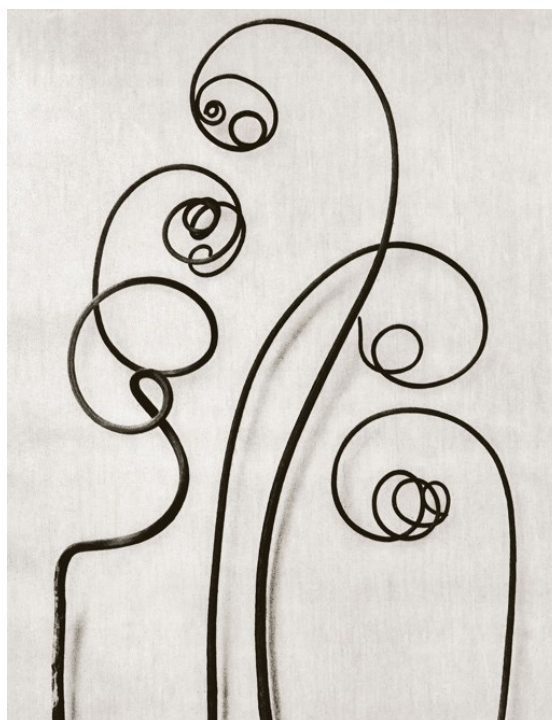
Jules Supervielle. *Le désir*.

A metamorfose atravessa todas as semelhanças, é ritmo e pulsação. Na arte a metamorfose é a potência da obra, como um eco que reverbera a partir do movimento de uma força, em sua extensão temporal. É na extensão que parte desse movimento, e justamente nesse processo, que se encontra o por vir – na duração da metamorfose. Metamorfosear-se significa sempre ter a potência de mudar de forma e colocar as forças em ação. É entregar-se ao trabalho da matéria da vida. Stigger, acerca das metamorfoses na modernidade, ressalta que:

Em *A metamorfose das plantas*, que não é arriscado supor que Maria Martins conhecesse, Goethe acompanha, passo a passo, o crescimento dos vegetais, e nota que eles se modificam a partir de um único órgão, produzindo cada parte sua através de outra: “suas partes exteriores se transformam e assumem, quer totalmente, quer mais ou menos, a forma das partes vizinhas”; esta é a lei da metamorfose. É com base nesse estudo que Goethe irá propor, anos depois, uma morfologia, isto é, um estudo da forma, que ele entende como “algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição”. A forma nunca é fixa, é inerente a ela a vulnerabilidade: “se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante”, um movimento que jamais se extingue. Desta maneira, a doutrina da forma não poderia ser outra que “a doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza”. E Goethe chegará a tomar o processo formativo da natureza viva como modelo de qualquer forma artística.

Em 1928, outro alemão, Karl Blossfeldt, publica um livro com 120 imagens aumentada de plantas, sugerindo pelo título, *Urformen der Kunst*, provável comentário a Goethe, serem as plantas as “formas originárias da arte”. Em sua resenha do volume, escrita naquele mesmo ano, Walter Benjamin, que reconhece terem as pesquisas sobre botânica de Goethe influenciado sua noção de *Ursprung*, compreende as “formas originárias da arte” como não sendo senão “formas da natureza”, as quais “nunca foram um mero modelo para a arte, mas [...] estavam em ação, desde o começo, como formas originárias de tudo o que foi criado”.¹⁶⁶

As fotografias de Karl Blossfeldt mostram que a forma originária exerce tanto a doutrina das semelhanças quanto a doutrina das metamorfoses. Suas fotos da natureza tiveram grande influência sobre os ornamentos orgânicos do design e das artes na modernidade. E sabemos que Benjamin buscou na *urformen* a *ursprung*: o começo, o redemoinho, o turbilhão.



Karl Blossfeldt. *Brotos de Samambaia*. Déc. De 1920. Fotografia ampliada 12 vezes.

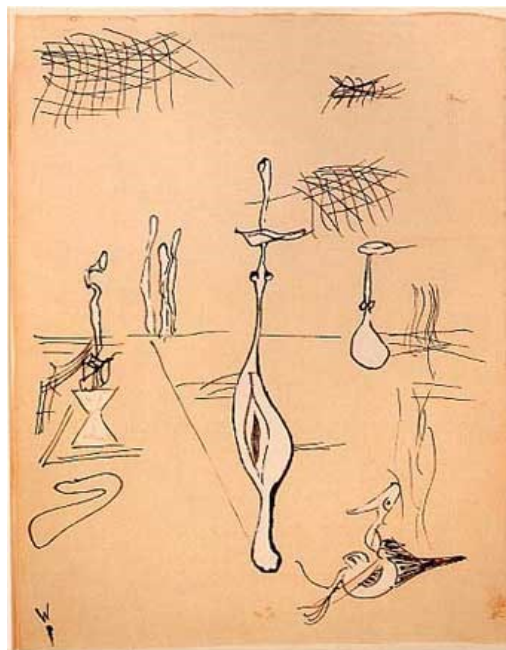
Karl Blossfeldt. *Gavinhas de Briônia Branca*. Déc. De 1920. Fotografia ampliada 5 vezes.

Walter Benjamin em um pequeno fragmento, nas anotações das *Passagens*, escreve que: *Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [Ursprung] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e contundente deste conceito goetheano fundamental do domínio da*

¹⁶⁶ STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 28-29. Citações: GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p. 35, 68-69; BENJAMIN, Walter. “News about Flowers”. In: *Selected Writings: 1927:1930*. Harvard University Press, 2005, vol. 2, 1ª parte, p. 156.

*natureza para aquele da história.*¹⁶⁷ Benjamin através de Blossfeldt, através de Simmel e através de Goethe, compreende as formas originárias da arte e da história, próximas das formas originárias da natureza, o que o faz refletir sobre a origem e o movimento como redemoinhos, torções e metamorfoses informes da própria natureza.

Um denso véu cobre a figura taciturna de Wolfgang Paalen: apesar de ser um grande expoente do surrealismo, pouco se sabe sobre sua obra e as contribuições estilísticas que trouxe para o movimento. Nascido na Áustria em 1905, as pressões políticas e a precariedade provocada pela Guerra obrigaram-no a mudar de continente. Depois de estudar em Paris, decidiu que o exílio poderia ser melhor vivido no México, e foi lá que pôde expandir os limites de seus horizontes criativos. Esteve intimamente envolvido com os círculos intelectuais e artísticos mexicanos, nos quais ele encontrou um refúgio para explorar as vanguardas. É por isso que em sua obra a marca indiscutível de Leonora Carrington pode ser vista, bem como a influência biomórfica de Max Ernst. No entanto, as preocupações de Paalen ultrapassam os padrões de um único movimento, e mesmo de uma única forma de expressão. Em 1936, Paalen elaborou a pintura *Metamorphose interrompue* [Metamorfose interrompida], onde percebemos uma construção de um desenho informe e de paisagem onírica, mas que nos propõe que a metamorfose foi abortada, interrompida, como o próprio título sugere.



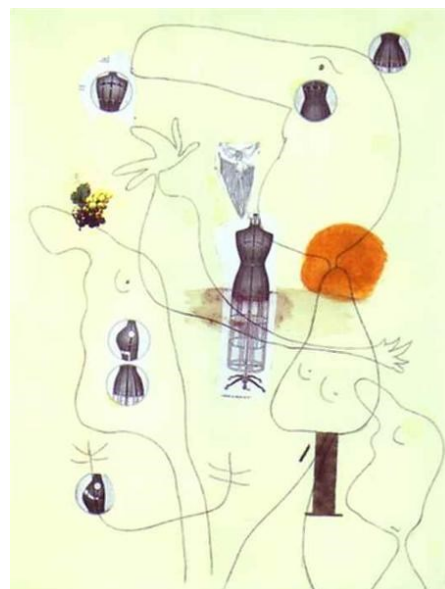
Wolfgang Paalen. *Metamorphose interrompue*, 1936. Coleção não identificada.

¹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 504.

Joan Miró, pintor espanhol bastante conhecido dentro do surrealismo europeu, buscou na metamorfose o tema para construir pelo menos duas pinturas conhecidas: *Figuras diante de uma metamorfose* e *Metamorphose*, ambas de 1936, o mesmo ano da pintura de Paalen. Podemos afirmar que a questão da metamorfose foi de extrema importância no surrealismo.



Joan Miró. *Figuras diante de uma metamorfose*, 1936. Coleção não identificada.



Joan Miró. *Metamorphose*, 1936. Coleção não identificada.

Metamorphose é uma palavra importante que compõe a revista *Documents*. Ela dá título a um outro verbete do *Dicionário crítico* dividida em três acepções por Georges Bataille e Michel Leiris. A última delas, a terceira, define a metamorfose com uma metamorfose violenta. O que é central no verbete de “Metamorphose” é tudo aquilo acerca que a *metamorphose* quer dizer de transformação das formas. No verbete Bataille aproxima os reinos e os gêneros misturando as semelhanças de modo que cada uma delas (humana e animal) fosse levada para *fora de si* pelo próprio processo de sua metamorfose.

METAMORFOSE

[..] Tantos animais no mundo e tudo o que perdemos: a inocente crueldade, a opaca monstruosidade dos olhos, que mal se distinguem das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Sobram os escritórios, as carteiras de identidade, uma existência de domésticos cheios de fel e, contudo, algo de uma loucura estridente que, durante certos desvios, beira a metamorfose.

Podemos definir a obsessão pela metamorfose como uma necessidade violenta, que se confunde, aliás, com cada uma de nossas necessidades animais, incitando um homem a abandonar subitamente os gestos e atitudes exigidos pela natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, se joga de peito no chão e devora a comida do cachorro. Há assim, em cada homem um animal trancado

numa prisão, como um forçado, e há uma porta, e se a porta é entreaberta, o animal se precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e o bicho se porta como um bicho, sem qualquer anseio de provocar a admiração poética do morto. É nesse sentido que vemos um homem como uma prisão de aparência burocrática.¹⁶⁸

Nas pinturas de Paalen e de Miró, assim como nas esculturas de Maria Martins, podemos pensar nas formas retorcidas, na tensão dramática, no equilíbrio, no movimento e toda a morfologia de suas torções. Paalen e Miró trabalham com linhas informes e oníricas. Maria Martins mistura as semelhanças entre o humano, o animal e o vegetal no mesmo corpo. Quando questionada, entrevista a *O Jornal*, sobre como viveria se lhe fosse dado recomeçar a vida, Maria faz ecos a tais formulações:

PEDRA, ANIMAL OU FLOR

— E se lhe fosse dado recomeçar a vida, com o direito de traçar-lhe as coordenadas?
 — Confesso que é a primeira vez que me proponho a questão. Ou antes, que ela me é proposta. Permita-me que lhe confesse, apenas, o seguinte: custa crer que não se volte após a morte. Seria tragicamente desumano – não voltar. Mas eu desejaria vir vestida de outra condição: pedra, animal ou flor. E quem disse que não será assim?¹⁶⁹

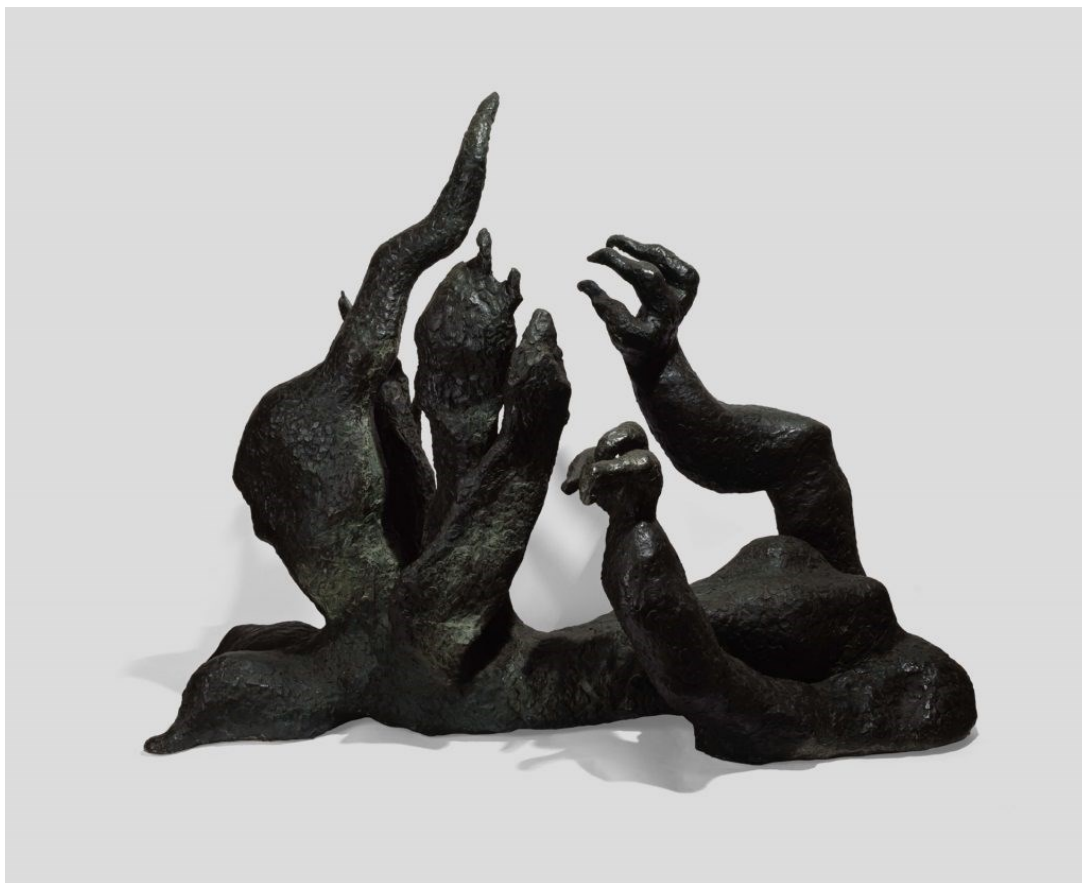
O encontro e a metamorfose entre os corpos e os reinos são desenvolvidos também por Benjamin Péret na sua leitura da exposição de Maria Martins em 1956, onde lemos uma formulação próxima a teoria do mimetismo elaborada e articulada por Roger Caillois. O poeta Péret escreve:

Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas sobretudo porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza. Se os seres antediluvianos antecipam a fauna de hoje, não estou longe de pensar também que as esculturas de Maria anunciam um mundo que ainda não existe, a não ser que ele prolifere em outras esferas, fora da nossa vista; mas debaixo de que céus? Em sua obra os três reinos se interpenetram, se condensam e se completam, como os insetos miméticos que asseguram a ligação entre o vegetal preso e o ser que se move. A analogia, porém, se detém aqui, pois o inseto se limita a simular a planta, como Charlie Chaplin que, em um de seus primeiros filmes, se transformava em lampadário, adotando assim uma passiva atitude de defesa. Maria, pelo contrário, tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro legendário donde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores! [...] Não conheço nenhuma escultura que dê uma tradução tão precisa destes eternos começos do mundo e represente tão fielmente esta vida das grandes profundidades subitamente emersa, presidindo desde logo ao nascimento futuro de seres novos dos quais não se sabe ainda se eles serão humanos.¹⁷⁰

¹⁶⁸ BATAILLE, Georges. “Metamorfose”. In: *Documents: Georges Bataille*. Op. Cit., p. 132-133.

¹⁶⁹ A. P. M. “Uma mulher em cartaz”. *O jornal*, Rio de Janeiro, 9 nov., 1956.

¹⁷⁰ PÉRET, Benjamin [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 31. Também em: PÉRET, Benjamin. “O depoimento de um poeta surrealista sobre a escultora”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1956.



Maria Martins. *N'oublies pas que je viens des tropiques* [Não esqueça que eu venho dos trópicos], 1945. Bronze. 93 x 122 x 66 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

Essa leitura da escultura de Maria análoga à floresta amazônica coloca ambas como forças que implicam a metamorfose como lei da forma e da natureza. Nas palavras de Stigger:

Esse processo metamórfico pelo qual uma forma migra de uma escultura a outra em Maria Martins nos faz lembrar as observações de Goethe sobre a replicação da forma nas plantas – Goethe era, aliás, um autor caro à artista, como ela deixa explícito na dedicatória de seu segundo livro, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*: “A João Luiz Alves, meu Pai, que me ensinou, quando eu mal sabia ler, a amar Goethe e Dante, que me ficaram até hoje no fundo da memória, com o som de sua voz, e me deixou, como herança, essa paixão indomável pelas obras do espírito: *Arte, Poesia, Filosofia*”.¹⁷¹

Em Maria Martins percebemos claramente alguns movimentos de metamorfoses do *humano em vegetal* ou do *vegetal em humano*. Stigger destaca que a partir da série *Amazônia*, a figura humana começa a se desconstruir entre lianas e cipós, integrando às formas da natureza, cada vez mais mimetizada e metamorfoseada.

Talvez nenhuma outra escultura seja tão emblemática desta fusão do humano no vegetal como *N'oublies pas que je viens des tropiques*, de 1945. Aliás, é difícil definir

¹⁷¹ STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 28. Citação: MARTINS, Maria. *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961, s/p.

se estamos diante do flagrante da metamorfose do humano em vegetal ou do vegetal em humano. A escultura apresenta uma estranha anatomia. De um lado, veem-se duas formações que lembram braços com as mãos em formas de garras, se elevando do que poderia ser um peito ou um tronco de árvore. Se humano, poderíamos pensar que se trata de uma pessoa deitada de costas. Porém, do outro lado, duas protuberâncias lembram seios, fazendo-nos supor, ao contrário, uma mulher deitada de frente. De seu corpo, erguem-se cinco prolongamentos com formas similares à da vegetação encontrada nas bases das esculturas *Boiúna* e *Iara*; o mais largo deles, se visto de um ângulo determinado, sugere o contorno de um rosto. Em *Glêbe-ailes*, do ano anterior, que, com sua anatomia impossível, é muito parecida com *N'oublies pas que je viens des tropiques*, o rosto aparece claramente delineado, e apenas dois prolongamentos saem do corpo – aqui, como se fossem asas, embora guardem ainda um aspecto vegetal –, emprestando à figura um aspecto de esfinge.¹⁷²



Maria Martins. *Glêbe-ailes* [Gleba-asas], 1944. Bronze. 117 x 119 x 41 cm.
Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.

Emanuele Coccia nos últimos anos tem elaborado uma filosofia da metamorfose e da mistura. O filósofo estudou botânica antes de se aventurar pelo grego e pelo latim. A natureza é um percurso singular nos estudos filosóficos e que marca o seu pensamento na filosofia contemporânea. Depois de publicar *A vida das plantas*, elabora *Metamorfoses*. Em sua teoria da metamorfose, Coccia aponta que todo ser passa pelos processos e movimentos da metamorfose. É a matéria da vida e a experiência elementar e originária dos seres. Toda e qualquer forma de vida é metamorfose de uma outra forma de vida já desaparecida e em movimento sem fim. Metamorfose é a forma em ação, é força e contra força em dialética.

¹⁷² STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 23.

Coccia considera o casulo como mistério da transformação de uma lagarta em uma borboleta. O mundo é metamorfose. O mineral, o vegetal – e até as bactérias – vinculam-se. A teoria da metamorfose é a teoria do vínculo e da mistura. A mudança de todo ser é um ato metamórfico atravessado pelas experiências radicais e profundas, algo próximo das experiências artísticas.

Desde o começo do século XX, quando a arte estabeleceu-se como vanguarda, ela deixou de preencher uma função estética. Ela liberou-se da tarefa de produzir beleza, de decorar o existente, de colocá-lo em harmonia. Pretendendo-se contemporânea, isto é, pretendendo encarnar uma forma de tempo e não uma forma de espaço ou de matéria, a arte tornou-se uma prática coletiva da divinação do futuro. A partir desse momento, através da arte, cada sociedade constrói algo que ainda não existe nela: não é mais um reflexo harmonioso de sua própria natureza, mas uma tentativa de reproduzir-se diferentemente do que ela é, uma maneira de ser diferente e de reconhecer essa diferença que ainda não existe. A arte é o desejo e o projeto de metamorfose de uma sociedade.

A arte contemporânea não é definida por um médium, um método, uma disciplina; é um movimento que atravessa e sacode todas as mídias sensíveis, todas as práticas e disciplinas culturais para permitir à cultura diferenciar-se do que ela é. A arte é o espaço no qual uma sociedade consegue tornar visível o que ela não pode confessar, pensar ou imaginar.

Devemos pensar a evolução como o modo de vida que corresponde ao que a arte contemporânea é para a cultura. A natureza não é somente a pré-história imemorial da cultura, mas seu porvir ainda não realizado. Sua antecipação surrealista. A natureza contemporânea é a cena onde a vida está na vanguarda do seu porvir. É a vida como uma vanguarda natural. É a reprodução surrealista das formas de vida.¹⁷³

Na teoria de Coccia, nós humanos *somos uma performance específica que já dura trezentos mil anos*. Somos uma reprodução surrealista. A natureza em si deve ser considerada como uma experiência surrealista e a metamorfose é a produção do que deveríamos chamar de natureza contemporânea entre formas díspares. Essa relação não está fora de nossos corpos. Trata-se de sua própria fisiologia. Somos, simultaneamente, lagarta e borboleta, floresta e humano.

Veronica Stigger pensando as metamorfoses da forma de Maria, ressalta que: *agora as personagens de Maria, embora ainda reconhecíveis, se fundem a um emaranhado de folhas e galhos que fazem as vezes da floresta tropical*.¹⁷⁴ *Iaci* tem como base um pedestal alto entrelaçado por lianas que se enroscam nos braços da jovem; a *Cobra Grande* é circundada pela vegetação; e o cabelo de *Iemanjá*, é mimetizado em *algas de todos os oceanos*, recobrando-a como se fosse um manto revestindo o corpo eroticamente fantasmagórico.

¹⁷³ COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020, p. 196-197.

¹⁷⁴ STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p.17-18.



Maria Martins. *Iemanjá*, 1943. Bronze. 69,2 x 71,8 x 56,5 cm. Detroit Institute of Arts Museum.

Charles Baudelaire, em *As flores do mal*, exalta o cheiro dos cabelos da amante, por ser fonte de sinestésias para o poeta. O cabelo é tema presente para o leitor de Baudelaire, como em: “*A cabeleira*”, “*Perfume exótico*” e “*Um hemisfério numa cabeleira*”. Em “*A cabeleira*”, relacionou ao *êxtase* a imagem *das lembranças que dormem*. Mergulhado em passagens inspiradas pelo encadeamento de *enleios*, o poeta constrói imagens e impressões estéticas.

XXIII - A CABELEIRA

Ó tosão que até a nuca encrespa-se em cachoeira!
 Ó cachos! Ó perfume que o ócio faz intenso!
 Êxtase! Para encher à noite a alcova inteira
 Das lembranças que dormem nessa cabeleira,
 Quero agita-la no ar como se agita um lenço!

[...] Adiante irei, lá, onde a vida a latejar,

Se abisma longamente sob a luz dos astros;
 Revoltas tranças, sede a vaga a me arrastar!
 Dentro de ti guardas um sonho, negro mar,
 De velas, remadores, flâmulas e mastros:

[...] Por muito tempo! Sempre! Em tua crina ondeante
 Cultivarei a pérola, a safira e o jade,
 Para que meu desejo em teus ouvidos cante!
 Pois não és o oásis onde sonho, o odre abundante
 Onde sedento bebo o vinho da saudade?¹⁷⁵

Maruja Mallo (Ana María Gómez González), autora paradigmática da arte moderna espanhola, é definida por sua complexa trajetória, sua cumplicidade geracional, as diferentes etapas artísticas que interpreta a partir de um tom pessoal e seu compromisso político. Na série *Naturalezas Vivas*, de 1945, encontramos um instantâneo sugestivo: Maruja Mallo retratada nas praias do Chile, quando teve um affair com Pablo Neruda, com algas cobrindo seu corpo como uma roupa mágica. O que nos lembra as *algas de todos os oceanos* da escultura de Maria Martins e a cabeleira de Baudelaire. As naturezas terrestre e marítima retratam as décadas de exílio de Mallo, pois vemos em suas *naturezas vivas*: conchas, flores e algas, mistérios e vida.¹⁷⁶



Maruja Mallo. *Maruja Mallo con manto de algas*, 1945. Fotografia retocada pela artista. Arquivo da Biblioteca Nacional de Chile.

Maruja Mallo. *Maruja Mallo con Pablo Neruda*, 1945. Fotografia retocada pela artista. Arquivo da Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁷⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 160.

¹⁷⁶ OTERO, Estrella de Diego. *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

As algas, que vestem o corpo de Maruja Malla nas praias do Chile, sugerem uma metamorfose e performance para pensar a natureza na modernidade. Assim, como as *algas de todos os oceanos* nos fazem pensar a presença antropofágica da *Iemanjá* de Maria Martins e a cachoeira de cachos e de tramas revoltas em *A Cabeleira* de Baudelaire.

Maria Martins e Maruja Mallo foram artistas antropófagas e metamórficas: seduzindo, enredando e devorando. A antropofagia de Oswald de Andrade é uma radicalização de abertura à metamorfose constituindo uma crítica da noção de identidade para formular a alteridade.¹⁷⁷ A antropofagia oswaldiana não é o modelo canibalista praticado por “povos primitivos”, entretanto se assemelha ao legado de Freud como afirmação do sujeito *dividido* – outro para si mesmo.¹⁷⁸ Tania Rivera pensando a herança de Freud na antropofagia oswaldiana, vincula a questão do desejo e do feminino para pensar três artistas mulheres, dentre elas Maria Martins, na XIV Bienal de São Paulo. O *eu* é antropofágico, o *eu* é outros. O antropófago é aquele que interroga o próprio eu e estabelece tal interrogação em dialética ao outro, aos outros.

Na dialética da antropofagia, o modernismo brasileiro se revela portanto, ao mesmo tempo, como busca de uma identidade nacional e afirmação da impossibilidade ou da gratuidade de tal caracterização identitária. Tal dialética se formula, parodicamente, no lema antropofágico: *tupy or not tupy, that's the question*. O “genuinamente” nacional só pode se formular em uma língua estrangeira, e seguindo a tradição de Shakespeare. A identidade “autóctone” é assim questionada, recusando a lógica do *auto*, para adotar aquela do *hetero*: apenas pelo outro, através dele, pode-se afirmar alguma identidade, em uma estratégia retórica que performa sua constituição alteritária. Nisso desempenha um papel a multiplicidade étnica e a ampla

¹⁷⁷ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*. São Paulo. Ano 1. N° 1. Maio de 1928.

¹⁷⁸ O mito freudiano de *Totem e Tabu* trata da origem simultânea de tal sujeito descentrado e da sociedade. No começo, segundo a hipótese darwiniana adotada pelo psicanalista, havia uma horda de homens submetidos a um pai que detinha todos os poderes, inclusive a posse de todas as mulheres. Um dia, encorajados talvez pela invenção de uma nova arma, os irmãos unem-se e assassinam o pai. Em seguida, devoram-no em um grande banquete. Arrependem-se e identificam-se com o pai – ou melhor, dele incorporam algo, algum traço. Transformam-no em um totem em torno do qual organizam-se tabus. E assim nasce a sociedade dos irmãos, a fratria. Essa narrativa ficcional tem um importante alcance teórico, pois permite a articulação de elementos fundamentais, sem que se perca de vista que toda narrativa sobre as origens é mítica, tenha ela pretensão religiosa ou científica. A incorporação canibalística do pai da horda primitiva marca um primeiro momento de identificação, apontando para o fato de que o sujeito se constitui de saída no campo do Outro. Ela não constitui, porém, uma identificação global e totalizante, dotando o filho de uma identidade conforme o modelo do pai morto, mas sim de algo fragmentário que lhe fornece o traço necessário para que outros elementos venham se agregar. Após o crime fundamental do assassinato do pai terrível, perverso, algo dele (uma parte de seu corpo, no mito) será absorvido, compartilhadamente, e assim o sujeito tomará lugar em relação à lei que funda a sociedade. Tal mito permite também que se afirme um ato, uma transgressão primordial como origem primeira da lei. A constituição do totem regula o pertencimento de cada membro da fratria àquilo no qual se transformou o pai morto: um ideal compartilhado. A forte ligação a esse ideal assegura a cada irmão uma posição subjetiva e social, de um modo que podemos dizer totalizante. O fato de o totem demandar determinados ritos e prescrições que conformam a noção de tabu e devem ser reafirmados regularmente parece denunciar, contudo, a relativa fragilidade de tal posição identitária. FREUD, Sigmund. (1913). “Totem e Tabu”. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990. Apud. RIVERA, Tania. *O fio do desejo: antropofagia em Maria Martins, Lygia Clark e Louise Bourgeois*. Disponível em: <<http://www.artes.uff.br/tanirivera/data/uploads/texts/o-fio-do-desejo-1.pdf>>

miscigenação que marca a história do Brasil, tornando difícil a clara delimitação dos atores culturais em jogo (em contraste com a situação de regiões da América Latina em que as civilizações pré-hispânicas mantiveram uma delimitação mais nítida e duradoura em relação aos colonizadores europeus). Nesse contexto, a proposta oswaldiana não é mera negação da questão da identidade, mas sim afirmação de sua problematização como uma marca identificatória, um traço fundamental, expresso magistralmente em outro trecho do Manifesto: *só me interessa o que não é meu*.

Só me interessa o que não é meu: tal é a *lei do homem*, a *lei do antropófago*. E também, poderíamos dizer, a *lei do desejo*. No mito freudiano, a interdição excessiva que o pai da horda exercia sobre seus filhos, proibindo-lhes o acesso às mulheres, não desaparece uma vez cumprido seu assassinato, mas torna-se lei introjetada em cada membro da sociedade de irmãos. Da privação imposta pelo pai perverso os filhos passam, graças ao ato assassino, ao desejo: articulação entre a pulsão e a lei que instaura uma satisfação parcial, limitada, e portanto sempre capaz de relançar o desejo em busca de outro objeto. Em busca do *que não é meu*.¹⁷⁹

Oswald de Andrade afirma no início do *Manifesto* que *só a antropofagia nos une*. Cerca de duas décadas mais tarde, em *Mensagem ao Antropófago Desconhecido*,¹⁸⁰ alinha o pensamento dizendo que: *Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna*. Maria Martins, uma antropófaga desterritorializada, modela as forças da devoração e do desejo em muitas de suas esculturas da série *Amazônia* e em várias deusas e monstros dos desdobramentos amazônicos, onde a natureza sufoca e sacrifica o humano em rituais cíclicos.



Maria Martins. *Sans écho* [Sem eco], 1945. Bronze. 91 x 58 x 31 cm.
Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

¹⁷⁹ RIVERA, Tania. *O fio do desejo: antropofagia em Maria Martins, Lygia Clark e Louise Bourgeois*. Disponível em: < <http://www.artes.uff.br/taniarivera/data/uploads/texts/o-fio-do-desejo-1.pdf> >

¹⁸⁰ ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas. Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 286.

Na nota necrológica de Maria, em março de 1973, Geraldo Ferraz destacou que a escultora podia ser considerada mais intensa e profunda do que as formas que Tarsila elaborou em sua pintura antropofágica:

A escultora mineira situou-se bem no mito da Cobra Grande, a Grande Serpente dominadora da selva primitiva, que ocasionalmente é Amazônia – como poderia ser um dos recantos do “mundo perdido” numa era remota, e se coloca muito bem a sua inspiração da forma agitada “sem eco”, em que um corpo sem fim alteia sua cabeça e suas mãos disformes, trepidantemente. Mas essa ilustração da antropofagia vai ao mais profundo do espírito e dos sentidos, é erótica acima de tudo, é reivindicatória ardentemente, nessa prisão da figura agarrada e tensa.¹⁸¹

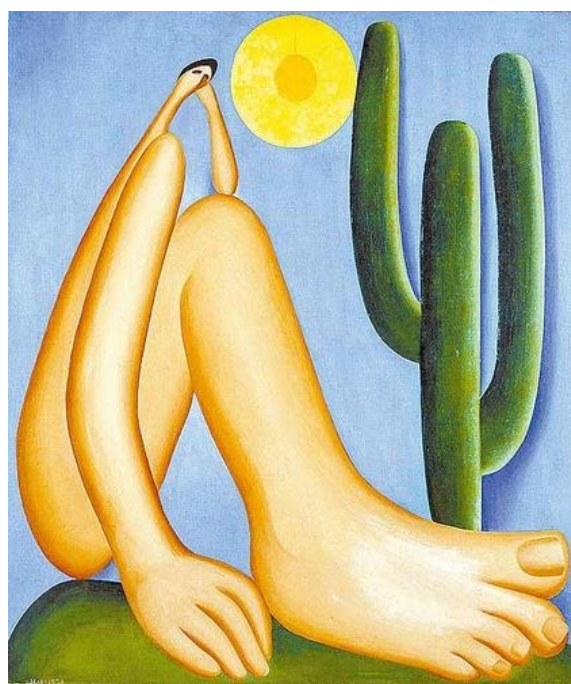


Maria Martins. *However!!* [Todavia!!], 1947. Bronze. 288 x 70 cm. Coleção Nora Martins Lobo.

Maria Martins. *However* [Todavia], 1948. Bronze. 130 x 24 x 32,5 cm.
Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

¹⁸¹ FERRAZ, Geraldo. “Maria Martins, apenas uma escultora”. *A Tribuna*, Santos, 8 abr. 1973.

Tarsila do Amaral presenteou Oswald de Andrade, no aniversário de janeiro de 1928, com sua última pintura. Oswald ficou tão fascinado que chamou o amigo Raul Bopp para apreciar o quadro. Juntos os dois escritores buscaram o dicionário tupi-guarani de Montoya e montaram a palavra: *Abaporu*. *Aba*: homem, *poru*: come.¹⁸² Em 1943 a pintora escreveu que não quis prever resultados pintando o quadro, seguiu apenas as cores e as formas: *Aquela figura monstruosa, de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago*.¹⁸³ O *Abaporu* é uma imagem metamórfica plasmada pela artista na transição da fase pau-brasil para a fase antropofágica. A nova fase trás formas da fase anterior provocando fusões na composição, se aproximarmos a pintura *A Negra*, realizada em Paris em 1923, antes mesmo da fase *pau-brasil* e fizermos uma inversão especular em *Abaporu*, temos a composição *Antropofagia* de 1929.



Tarsila do Amaral. *A Negra*, 1923. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. MAC-USP, São Paulo.

Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela. 85 x 71 cm. MALBA, Buenos Aires.

¹⁸² AMARAL, Aracy A. “Antropofagia: no país da Cobra Grande”. In: *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 279.

¹⁸³ AMARAL, Tarsila do. *Diário de S. Paulo*. 28 de março de 1943.

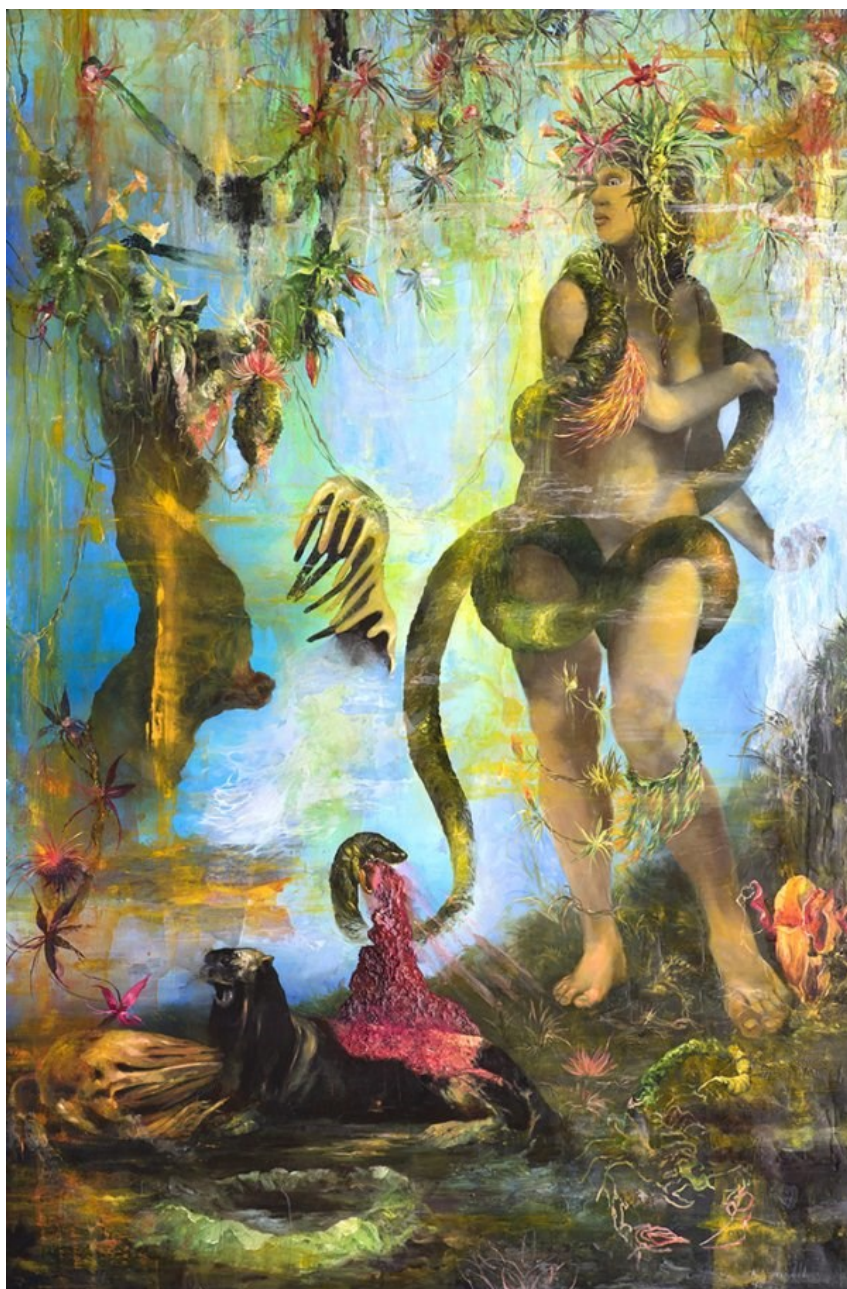


Tarsila do Amaral. *Antropofagia*, 1929. Óleo sobre tela. 142 x 126 cm.
Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.



Tarsila do Amaral. *Urutu*, 1928. Óleo sobre tela. 72,5 x 60,5 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro.

A montagem entre *A Negra* e o *Abaporu* nos dá o quadro *Antropofagia* na fusão das duas formas anteriores, onde a paisagem e a cor projetam a flora tarsiliana. Mas o fundo, que mantém diálogo com a vegetação, o cacto e o sol em *Abaporu* e a folha de bananeira em *A Negra* é marcante na composição mais orgânica e sem a preocupação da estilização geometrizzante e cubista. No período que pinta *Urutu* (1928) intensifica e altera a paleta “pau-brasil”, o verde e cores terrosas invadem as telas tornando o cenário mais noturno, mais azul, mais roxo e mais metamórfico. As figuras cedem, definitivamente, lugar à paisagem mágica.



Fernando Lindote. *Do que é Impossível conter (Depoisantes)*, 2018. Óleo sobre tela. 300 x 200 cm.
Coleção Particular.

Fernando Lindote, artista contemporâneo, elabora em sua pintura diálogos antropofágicos com artistas de tempos díspares (Maria Martins, Eckhout, Frans Post, Debret, Torres Garcia).¹⁸⁴ Na série *Depoisantes*, apresentada em 2019 na 14ª Bienal de Curitiba – polo Santa Catarina no MASC em Florianópolis –, o artista desperta o pensamento para leituras de uma antropofagia cultural, montando um campo de reverberações estéticas e políticas, mas também uma abertura para pensar as forças da devoração, do erotismo e do desejo em suas plasticidades. Na pintura *Do que é impossível conter*, percebemos o emaranhado antropofágico e as camadas temporais de devoração e de metamorfose. *Depoisantes* é uma fusão a contrapelo entre o fim e o começo (depois/antes). Lindote é um antropófago de temporalidades e territorialidades plásticas.

Lei do antropófago. Lei do desejo. *Le Désir* é uma pintura de Remedios Varo, assinada em 1935 e reproduzida na edição de inverno de 1937, número 10, da *Minotaure*. Remedios Varo deixou Barcelona e quando chegou em Paris se enveredou pela estética vanguardista do surrealismo, estilo que atravessou sua obra no período de exílio no México. *Le Désir* marcou sua estreia pública como membro do grupo surrealista, foi o primeiro trabalho de Remedios Varo a ser reproduzido em uma publicação surrealista francesa.¹⁸⁵ Remedios Varo foi uma pintora espanhola surrealista e anarquista, companheira do poeta e crítico Benjamin Péret. *Le Désir* é um pequeno quadro onírico no qual alguns barcos de formas indefinidas, que parecem gotejar cera, semelhantes a velas de ignição, estão no cume sobre uma série de montanhas pontiagudas. De algumas aberturas oblongas nesses barcos saem várias saliências, algumas de tipo vegetal, outras que parecem chamas. Uma pequena escada suspensa no ar liga três dessas embarcações. Como em outras pinturas oníricas da artista, essas formas se contrapõem a um fundo escuro indeterminado e são pintadas com uma linha clara e precisa. Os topos pontiagudos também são semelhantes, acentuados por meio de sombras bem marcadas. Outra semelhança com a composição reside no uso de certas variações em uma estrutura com repetição no caráter evocativo, mas não narrativo, das imagens.

¹⁸⁴ LINDOTE, Fernando. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2019/abertura/exposicao-depoisantes-de-fernando-lindote/>>

¹⁸⁵ GRUEN, Walter. *Remedios Varo: Catálogo Razonado*. Ciudad de México: Editorial Era, 2008.

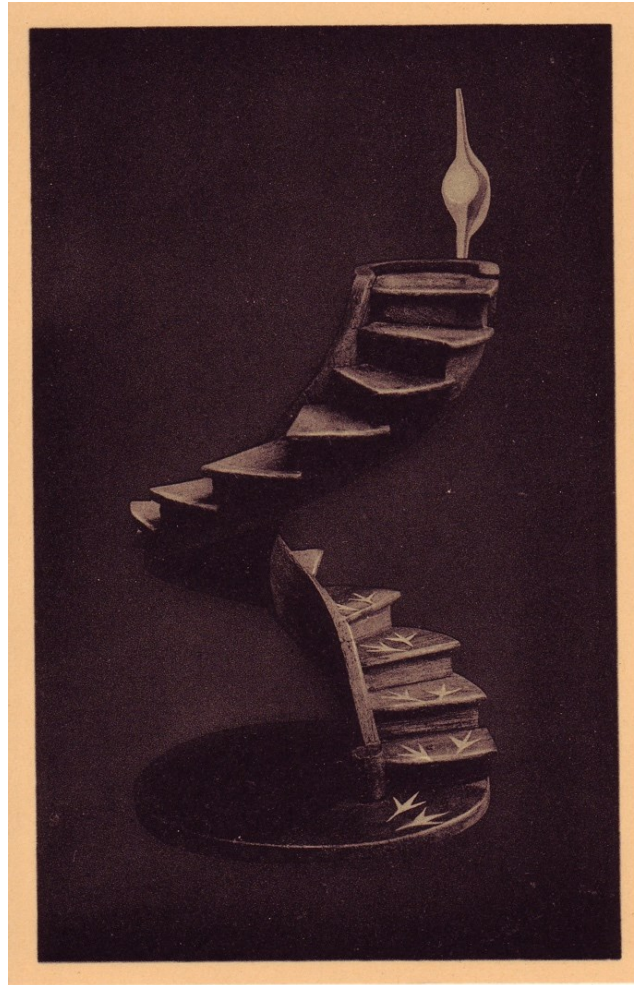


Remedios Varo. *Le Désir ou El Deseo*, 1935. Cera e técnica mista em uma caixa.
Coleção identificada.

Há uma curiosa semelhança entre a pintura de Remedios Varo e uma pintura do artista vienense Wolfgang Paalen. Embora Paalen fosse um pintor, ele também criou objetos nos experimentos do surrealismo. Em uma das obras, o cartão postal *L'Échelle du Désir* [A Escadaria do Desejo] 1936, feita após sua chegada a Paris, Paalen fez uma escada em espiral com uma chama no topo.¹⁸⁶ *Cartes Postales Surréalistes* foi uma série composta por 21 cartões postais de: Paul Eluard, Dora Maar, Joan Miró, Salvador Dali, Hans Bellmer, Georges Hugnet, Meret Oppenheim, René Magritte, Jacqueline Breton, Pablo Picasso, Man Ray, Roland Penrose, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Hans Arp, Marcel Jean, Wolfgang Paalen, André Breton, Nusch Eluard, Oscar Dominguez, Max Ernst, publicado por Georges Hugnet em 1937 com a inscrição “*La carte postale surréaliste garantie*” no verso.¹⁸⁷

¹⁸⁶ PAALEN, Wolfgang. Disponível em: <<https://wolfgangpaalenorg.wordpress.com/surrealist-exhibition-1938-and-surrealist-objects/wolfgang-paalen-lechelle-du-desir-1939/>>

¹⁸⁷ PAALEN, Wolfgang. Disponível em: <<https://lapetitemelancolie.net/2019/04/03/cartes-postales-surrealistes-serie-complete/>>



Wolfgang Paalen. *L'échelle du désir* ou *La escalera del deseo*. 1936.
Coleção não identificada.

A instigante semelhança do cartão postal de Paalen com a pintura de Remedios é visível em suas formas pontiagudas encimadas por chamas e a curiosa escadaria que liga o ponto de uma chama à outra, juntamente com a coincidência dos nomes das obras, sugere uma influência e diálogo entre os artistas. Os dois se tornaram amigos nessa fase, uma amizade que continuaria no México, onde Remedios Varo trabalhou com Paalen na restauração de objetos pré-colombianos. *Le Désir* de Remedios Varo e *L'Échelle du Désir* de Wolfgang Paalen: são guiadas pela lei do desejo, a lei da cera.

Maria Martins, em seus escritos sobre *O planeta China*, de 1958, retoma a lenda de Buda, filho do sol. A escultora aborda que Buda cheio de compaixão, queria evitar a dor que em toda a parte tortura a humanidade. Segundo Buda, a origem de toda dor está na sede de prazeres e desejos, oriundos sempre da ignorância. Maria relata, ainda, que no Japão foi aluna do professor Daiset Teitaro Susuki, grande filósofo budista e professor de filosofia e religião na Universidade de Quioto. No pequeno curso de filosofia que a artista realizou no Japão,

sempre ouvia em cada lição o mestre repetindo: *a ignorância é o princípio de todo o mal; do conhecimento nasce a luz que mata o desejo, criador único de todo o sofrimento*. Maria quando foi se despedir do mestre, agradeceu os ensinamentos e a paz espiritual, mas manifestou o tremor de perder o tão inestimável bem na vida agitada da Europa novamente:

- Por que, filha?
- É que lá entro de novo no turbilhão, Mestre. Pouco tempo me sobrar para a meditação, o trabalho e os exercícios. E depois, lá, as tentações são seguidas.
- Nunca resista à tentação, filha. A tentação retém o espírito na terra.
- Como? Perguntei. Mas sentirei remorsos e o remorso é um tormento.
- Nunca sinta remorsos, filha. O remorso retém o espírito na terra.
- Sua doutrina me parece bastante perigosa, Mestre. Para onde me levará?
- Não, filha. Você nunca matou ninguém e se horroriza à ideia de matar. É preciso que tudo aquilo que você julgue um mal se torne de tão impossível prática quanto a de um crime. O perigo é o desejo. A única coisa importante para você é a criação. Bebe o copo de água e a água perderá a importância. E esquece. Senão, ao contrário, sua importância crescerá até se transformar em empecilho intransponível para seu progresso espiritual.
- [...]
- Todos esses conselhos fazem parte de uma doutrina que se ensina apenas aos que já se adiantaram no caminho espiritual. Para você, repito, o essencial é a criação que te elevará acima das contingências mesquinhas de cada dia.¹⁸⁸

As lições orientais ficaram para sempre ecoando na memória da escultora. A história do budismo firma-se em que a dor nasce do *desejo*, e que o desaparecimento do desejo é o desaparecimento da dor. Cortar a cadeia das paixões é cortar o ciclo de renascimentos e transmigrações das almas de todos os seres vivos. Maria não cortou o desejo, como artista seguiu os conselhos do mestre budista: tomou o copo de água e esculpiu o desejo.

O objeto de desejo nunca se completa, ele é sempre uma *cera para sempre perdida* diante de um objeto absoluto que não cessa de faltar. O desejo é a impossível e incessante busca do objeto perdido. A modernidade enalteceu os objetos descartáveis na era da reprodutibilidade técnica e capitalista frente a um sujeito frágil e fragmentado. As reflexões e os movimentos artísticos tentam romper essa procura, oferecendo objetos que são um convite para a imersão e sensação, objetos de *demora*, de vertigem e de reflexão. O aprofundamento no objeto artístico coloca o sujeito em movimento. A força de um objeto artístico está no movimento dialético e limiar entre a obra e o sujeito. Os artistas da modernidade deram um grande passo para elaborar questões entrelaçadas entre: metamorfose, antropofagia, desejo. A arte de Maria Martins é uma metamorfose que ajuda a entender que não há indivíduos, mas energias e intensidades. A estética moderna e contemporânea é atravessada pela lei do antropófago que é a lei do desejo – lei da cera.

¹⁸⁸ MARTINS, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 70-71.

6. “Poeira da vida” bioescrituras do tempo perdido nos ateliês/estúdios da memória

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Como um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.

Clarice Lispector. “Escrever”. *A descoberta do mundo*.

[...] se pensarmos na recherche, ela é justamente isso: um movimento. Sintomaticamente, o romance não se chama *La recherche du temps perdu*, a busca do tempo perdido, pois não é épica, não é uma viagem. Mas sim, *À la recherche du temps perdu*, em busca do tempo perdido, ou seja, já há aí uma ideia de direção, de caminhar, no que isso tem de impossível, como Maurice Blanchot vai deixar mais claro setenta, oitenta anos depois, em *Le pas au-delà*. Esse passo em busca do tempo perdido é o não mais além: o tempo perdido está perdido e esse não se recupera mais. O que podemos restituir é a procura, um desejo de sair à procura de.

Raúl Antelo. *Entrevista: Sobre escrita, delírios e outras sensibilidades*.

A arte lava da alma a poeira da vida cotidiana.

Pablo Picasso. *Escritos*.

Giorgio Agamben nos propõe a autobiografia como um álbum de memórias em seu livro *Autoritratto nello studio*.¹⁸⁹ O título do livro é um jogo polissêmico que permite a leitura tanto como um *autorretrato no estúdio* (no escritório, na biblioteca, no ateliê) quanto um *autorretrato através do estudo*.¹⁹⁰ *Autoritratto* é um livro feito de imagens, de sensações, de leituras, de memórias, de detalhes, de fragmentos, de atravessamentos e de intervalos. É no intervalo entre palavras e imagens que percebemos a forma de vida agambeniana traçada por memórias e afetos de leituras realizadas em seus estúdios e seus estudos. E é justamente no intervalo da memória e dos afetos que a escrita da vida opera como *bioescritura*.

Una forma de vida que se mantiene en relación con una práctica poética, cualquiera que sea, está siempre en el estudio, está siempre en su estudio.

(*Su*, ¿pero de qué modo ese lugar, esa práctica le pertenecen? ¿No es verdad más bien lo contrario, que ella está a merced de su estudio?)

En el desorden de las hojas y de los libros abiertos o amontonados uno sobre el otro, en las posiciones desordenadas de las lapiceras, de los colores y de las telas colgadas en la pared, el estudio conserva el testimonio de la creación, registra las huellas del laborioso proceso que conduce de la potencia al acto, de la mano que escribe a la hoja escrita, de la paleta a la tela. El estudio es la imagen de la potencia: de la potencia de pintar o esculpir para el pintor o el escultor. Intentar la descripción del propio estudio significa entonces intentar la descripción de los modos y las formas de la propia potencia, una tarea, al menos a primera vista, imposible.

¹⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D’Meza. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018.

¹⁹⁰ *Studio* em italiano é tanto um gabinete de trabalho, um escritório, quanto o verbo “estudar”, conjugado na primeira pessoa: estudo. Assim, a leitura possibilita duas compressões: autorretrato no escritório ou autorretrato no estudo.

¿Cómo se tiene una potencia? No se puede tener una potencia, sólo se la puede habitar. *Habito* es un frecuentativo de *habeo* [tener]: habitar es un modo especial del tener, un tener tan intenso como para no poseer nada más. A fuerza de tener algo, lo habitamos, nos volvemos suyos.

Los objetos del estudio siguen siendo los mismos y en las fotografías que los retrotraen a años de distancia hacia lugares y ciudades distintas parecen invariados. El estudio es la forma de su habitar, ¿como podría cambiar?¹⁹¹

O *estúdio* ou *escritório* é um ateliê, e como ateliê é uma oficina de estudos, uma oficina de memórias, de percepções e de sensibilidades. O ateliê antes de mais nada é uma *forma de viver* para os fazedores de imagens. Maria Martins dividiu sua *forma de vida* entre duas esferas: em uma esfera viveu a vida de embaixatriz ao lado do embaixador Carlos Martins; em outra esfera se aventurou como escultora cercada por artistas vanguardistas. Maria conta para a amiga Clarice sobre sua *forma de vida* dentro do ateliê:

– Como é que você conservou a espontaneidade, mesmo depois de uma longa carreira de mulher de diplomata, o que é raríssimo?

– Respondo como você: porque eu me refugiei na arte.

– É, você conseguiu esculpir, eu consegui escrever. Qual o nosso mútuo milagre? Acho, eu mesma, que conseguimos devido a uma falta de medo de ser considerada “diferente” no ambiente social diplomático. O que é que você acha?

– Estou segura de que você tem razão. Eu sempre dividi a minha vida em duas partes: das sete da manhã às seis da tarde eu vivia fechada em meu atelier, entregue absolutamente aos meus problemas de formas, de cores, e num isolamento que me permitia depois uma imensa alegria de reencontrar não raro bons amigos.¹⁹²

Nos primeiros anos vivendo nos Estados Unidos, Maria Martins montou seu ateliê no último andar da Embaixada em Washington (no sótão).¹⁹³ Virginia Woolf, também, escolhe o sótão de sua casa londrina para fazer seu lugar de escrita (*um teto todo seu*). Anne Frank escreve seu diário íntimo em cômodos secretos dos edifícios em Amsterdã durante a Guerra. Sótão, lugar onde Kafka ambienta uma das moradas de Odradek (alternando entre escada, corredor e vestíbulo), lugares sem lugar. Para Walter Benjamin o sótão de *Odradek* é o lugar das coisas em estado de esquecimento, dos objetos descartados e perdidos.¹⁹⁴

O sótão e o ateliê seriam os lugares das arcas antigas, os lugares da poeira e da memória. Quando Maria Martins rearma a memória em seus papéis de *Poeira da Vida*, assinados entre 1967 e 1968, publicados de forma esparsa e irregular no *Correio da Manhã*, monta uma

¹⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Op. Cit., p. 13.

¹⁹² LISPECTOR, Clarice. “Diálogos possíveis: Maria Martins, a juventude tem sempre” razão. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 174-175, 21 dez. 1968.

¹⁹³ A escultora percebeu que seria impossível esculpir em Washington, ainda mais em um sótão, e montou um novo ateliê em uma sala em Nova York, mais próxima dos artistas vanguardistas exilados nos EUA.

¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 158.

constelação de afetos para pensar os vestígios do ateliê, da política e da vida: *Fui então procurar meus papéis da “Poeira da Vida”*.¹⁹⁵ Pensando a memória como páginas, como um diário de folhas soltas subintitula como: *páginas de um livro de memórias*. A escultora monta seus papéis de memórias como folhas esparsas de um diário, pois na modernidade a memória (a autobiografia) é fragmentada como notas de um diário. *Poeira da Vida* é uma bioescritura de si e do mundo.

Georges Didi-Huberman, nos estudos sobre *O olho da história*, busca uma forma para pensar a literatura moderna como desmontagem e recomposição da atualidade. E destaca que a forma escolhida por Brecht seria a forma do *diário*. O escritor se posiciona no debate em movimento sobre a modernidade literária e artística escrevendo *diários* no período entreguerras: *tratava-se para ele, como para muitos outros, de renunciar às vãs pretensões de uma literatura “para a eternidade”, e de assumir, ao contrário, uma relação mais direta com a atualidade histórica e política*.¹⁹⁶ Biopolítica, que aqui, leremos como bioescritura. Nesse sentido, podemos pensar que Maria, com seus papéis soltos de *biografia*, tece uma escritura da vida para pensar o que se *sobrescreve* dos restos e da poeira.

Giorgio Agamben elaborou um longo estudo acerca da teoria da linguagem para pensar sobre a potência da *vida* na série *Homo sacer*. No primeiro livro da série, *O poder soberano e a vida nua*, arma uma reflexão para abordar a vida que se aproxima da esfera animal, anterior da fala, linguagem que marca a identidade como gesto singular. O autor abre o estudo apresentando que entre os gregos a palavra vida era expressa por termos diferentes: ‘zoé’, *o simples fato de viver comum a todos os seres vivos* e ‘bíos’, *a forma ou maneira própria de viver de um indivíduo ou de um grupo*.¹⁹⁷ Mata, em seus estudos sobre Maria Martins, adverte que:

A *zoé* refere-se à vida nua daquele que não exerce o seu poder político por meio da linguagem, daquele que é meramente parte das estatísticas do estado biopolítico e que pode ser aniquilado sem valor de sacrifício e sem necessidade de punição, a vida do *homo sacer*. Por sua vez, a *bíos* seria a vida que possui voz política e intelectual, que tem o direito de entregar-se a momentos de lazer ou de ócio. Agamben investiga ao longo desse livro a tentativa do Estado moderno de extrair uma porção de *bíos* da *zoé*, a inclusão, embora excludente, da *zoé* na vida política.

A escultora foi intempestiva: remeteu a uma vertente do modernismo talvez considerada ultrapassada em um momento em que se encontrava em voga, no Brasil, a discussão entre realismo e abstracionismo. Acompanhou os surrealistas nos Estados Unidos, último resquício do vanguardismo europeu, que se opunha a um só tempo ao

¹⁹⁵ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 out. 1968.

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 21.

¹⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 9.

classicismo ao qual a Europa procurava retornar e ao expressionismo abstrato ressaltado por Clement Greenberg. Valeu-se de uma concepção de arte a partir do informe como justaposição, heterogeneidade, para exprimir singularidade, num momento em que a forma determinava a exatidão de uma identidade para a arte ocidental. Maria Martins, parte da elite brasileira intelectualmente favorecida e apta politicamente, definitivamente não se encontra no que Agamben classifica como *vida nua*. No entanto, a sua condição periférica e extemporânea a impele a procurar voz por meio de uma vida como a de Friedrich Nietzsche. Tanto o filósofo-personagem quanto os outros dois *Deuses malditos* de quem Maria pretendia se ocupar, Rimbaud e Van Gogh, podem ser associados ao percurso artístico da escultora.¹⁹⁸

Mata destaca que os três *deuses-malditos* são equiparados a artistas do informe – energia luminosa –, onde foram incompreendidos na época que viveram e produziram pelo paradoxo que toda época carrega entre clausura e escapatória. Nas palavras de Maria Martins:

Um grande traço, um sinal luminoso unifica o destino dos deuses-malditos, artistas inigualáveis: a pureza de sua arte. E o sofrimento que tocou a todos foi a medida dessa pureza sem transigência. Tudo o que traziam em suas obras era tão novo, tão inesperado, tão contraditório às vezes, que mesmo hoje os espíritos tímidos os julgam alucinados.¹⁹⁹

Nas *signaturas* da poeira, em novembro de 1967, Maria Martins escreve sobre a obra plástica de Brancusi, onde nos conta: sobre sua amizade com o escultor, sobre a viagem feita pelo artista da Romênia até Paris, sobre o ateliê (o estúdio) do escultor, sobre sua sobriedade e certa tendência ao classicismo como escultor:

Brancusi em sua obra buscou, ininterruptamente, esquecer o mundo exterior e se isolar dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelos mais vastos pensamentos, dedicava toda a criação às grandes massas, para as quais, não fossem as condições sociais do tempo em que vivia, teria unicamente trabalhado. Todas as suas esculturas são como pequenas maquetas destinadas a ser aumentadas trinta, quarenta, cinquenta vezes, e colocadas em praças públicas.

[...] Em uma de minhas visitas a Paris – estava então vivendo em Bruxelas, lá por volta de 1938 – Brummer, meu grande amigo, levou-me ao Impasse Roussin para conhecer Brancusi.

A Brummer igualmente devo, além dessa grande aventura que foi a convivência e a amizade de Brancusi, a minha primeira exposição. Teria feito uma mostra em Paris, em abril de 1939, não fosse – em fevereiro deste mesmo ano – haver o Governo brasileiro transferido bruscamente meu marido para a Embaixada de Washington. E, para lá, parti com minhas esculturas, minha tristeza e minha decepção pela exposição fracassada.²⁰⁰

Maria entrelaça as constelações de afetos e de memórias entre o cenário político do período da Segunda Guerra Mundial. Entrelaça, também, relações entre o ateliê de Brancusi, seu próprio ateliê e suas lembranças mais pessoais. Buscando as páginas originais do *Correio*

¹⁹⁸ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 95-96.

¹⁹⁹ MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

²⁰⁰ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. Op. Cit., 12 nov. 1967.

da Manhã, digitalizadas pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, podemos ver que ao lado (ou melhor, no centro) do texto sobre Brancusi, foram anexadas três imagens de esculturas do artista romeno, compondo a montagem visual das *signaturas* de Poeira da Vida.


Correio da Manhã
5.º Caderno RIO DE JANEIRO, DOMINGO, 12 DE NOVEMBRO DE 1947

Do diálogo de espírito Brancusi, em Nova York, em dezembro de 1922, organizada por Brancusi: "Uma escultura é a expressão da personalidade do escultor de todos os tempos — desde o trabalho do artista até o trabalho do espectador". "Tudo se encontra no espírito do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista".

Brancusi em sua obra busca, ininterruptamente, o espaço e mundo exterior e se isola dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelo mais vasto pensamento, declara toda a criação da grande massa, para se qualificar, sempre e sempre trabalhado. "Tudo se encontra no espírito do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista".

Brancusi em sua obra busca, ininterruptamente, o espaço e mundo exterior e se isola dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelo mais vasto pensamento, declara toda a criação da grande massa, para se qualificar, sempre e sempre trabalhado. "Tudo se encontra no espírito do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista".

Brancusi em sua obra busca, ininterruptamente, o espaço e mundo exterior e se isola dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelo mais vasto pensamento, declara toda a criação da grande massa, para se qualificar, sempre e sempre trabalhado. "Tudo se encontra no espírito do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista".




POEIRA DA
VIDA

(PÁGINAS DE UM LIVRO DE MEMÓRIAS)

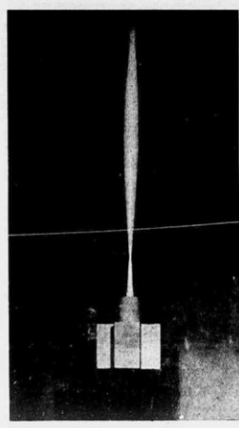
Brancusi

de ganhar. São lembranças que não morrem, guardadas em cartas, as que nos deixam apegados a um antigo amigo. Brancusi nasceu em 1876, em Pucioasa, na Romênia, em fevereiro de 1876. Mãe: Elena. Pai: Nicolae. Brancusi, em fevereiro de 1894, em Paris, França. Brancusi, em fevereiro de 1922, em Nova York, Estados Unidos. Brancusi, em fevereiro de 1922, em Nova York, Estados Unidos. Brancusi, em fevereiro de 1922, em Nova York, Estados Unidos.

Brancusi em sua obra busca, ininterruptamente, o espaço e mundo exterior e se isola dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelo mais vasto pensamento, declara toda a criação da grande massa, para se qualificar, sempre e sempre trabalhado. "Tudo se encontra no espírito do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista". "O espírito do artista é a expressão da personalidade do artista".



Maria Martins



TEATRO
GINÁSTICO

ESTREIA
DIA 23

Reservas:
42-4521

O
SEGUNDO
TIRO

Imagem da página do Correio da Manhã, 12 de novembro de 1947. Arquivo da Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – Hemeroteca Digital.

Nos escritos seguintes, em 1968, a escultora pensa e problematiza os assombros da Segunda Guerra Mundial e as reverberações contemporâneas de 68,²⁰¹ mas no fragmento sobre Brancusi pensou o ateliê do escultor romeno, reelaborou a memória dentro do estúdio de escultura. Não podemos esquecer que Maria Martins quis trazer o Museu Brancusi para o Rio de Janeiro. Juscelino Kubitschek aceitou, mas depois a Comissão rejeitou por Brancusi não ser artista brasileiro. E hoje é o Atelier Brancusi do Beaubourg em Paris.

[...] Que me perdoem meus leitores por estas lembranças tão pessoais, mas, segundo Balzac, “tout ce que l’on dit de soi est toujours poésie”. Voltando, entretanto, à minha primeira visita a Brancusi, devo declarar haver ficado imediatamente fascinada pela obra e pelo artista.

Seu atelier, no Impasse Roussin, todo branco, com sofás amarelo cor de couro, separado da versão onde habitava por uma versão do pórtico triunfal deixado na Romênia, e com suas esculturas todas em volta, diferentes de tudo quanto eu vira até então, produziu-me um choque, uma intensa emoção. A simplicidade das formas atingira a uma pureza total, guardando, no entanto, a palpitação visível de uma profunda vida interior que as fazia iluminar todo o ambiente.

Durante longo tempo, como siderada, não pronunciei palavra. Talvez desse silêncio deslumbrado, mas angustiado, nascesse nossa amizade, daí em diante jamais interrompida. Naquela tarde memorável, passamos horas conversando, eu mais ouvindo que falando.

Brancusi não se afirmava um filósofo, todos os seus pensamentos, porém, impregnados de calma sabedoria, davam a seu linguajar um forte sentido filosófico e poético, raramente encontrados. Possuía grande cultura, conhecia o mundo do Oriente, o dos primitivos, o da América pré-colombiana, conhecia a história e a filosofia dos homens e a de suas religiões, que respeitava com humildade.²⁰²

A história nos ensina que o passado nos fornece vestígios. A artista mineira, em seus textos *Poeira da Vida*, evoca as imagens e os espectros da poeira e do passado em diálogo com o presente. Maria é uma artista/escritora que ativa a memória em seus textos semelhante a dos álbuns de memória, buscando nas imagens da memória o vivido, seus fragmentos biográficos não são reconstruções do passado, são lampejos quase invisíveis e quase inapreensíveis para a memória do mundo. Nuno Ramos, artista plástico brasileiro, escreve uma *Lição de Geologia* onde aborda uma sobrevivência da vida da poeira:

Há uma camada de poeira que recobre as coisas, protegendo-as de nós. Polvilho escuro da fuligem, fragmento de sal e alga, toneladas de matéria em grãos que vão cruzando o oceano transformam-se em fiapos transparentes depositados pouco a pouco para preservar o que ficou embaixo. Quase nada se tem pensado a respeito deste fenômeno. Trata-se provavelmente de uma enorme operação de camuflagem, de equalização de um sinal remoto que perceberíamos facilmente na ausência desta montanha de pequenos agregados.²⁰³

²⁰¹ Tópico desdobrado na próxima seção: “*Brouillard noir*”: o mundo sem astros e a pulverização material da experiência.

²⁰² Id., Ibid.

²⁰³ RAMOS, Nuno. “Lição de Geologia”. In: *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 09-11.

A poeira nos revela que o presente está *signado* e entrelaçado pelo passado e pelo futuro. O presente é feito de camadas anacrônicas e emergentes, sempre atravessado pelo passado spectral como uma imagem que sobrevive. A poeira *insiste*. A poeira não cessa de *demorar*. Walter Benjamin nos ensina que uma lembrança deve nos fornecer uma imagem, assim como oferece para o escavador.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.²⁰⁴

Maria Martins, quando arma sua constelação de afetos, sob subtítulo *páginas de um livro de memórias*, adentra na vertigem da memória e tenta narrar aquilo que mesmo coberto de poeira vale a pena ser relatado. É a partir da poeira e dentro do espaço do ateliê que perguntamos, o que ela teria a dizer de si mesma e do mundo? Com que voz, com que entonação se faz ouvir esse eco das escavações arqueológicas do tempo e dos afetos nas escrituras de artistas?

No Modernismo brasileiro encontramos alguns papéis esparsos nos escritos de outras artistas plásticas, tecendo memórias dentro do ateliê (estúdio). A pesquisadora Laura Taddei Brandini se enveredou nos estudos das crônicas (folhas de diários) e de outros escritos de Tarsila do Amaral, armando uma constelação literária acerca da obra da pintora modernista. No contexto dos anos de 1930, Tarsila inicia sua atividade nos jornais publicando crônicas no *Diário de S. Paulo* que tematizam suas lembranças, sobretudo aquelas ambientadas na feérica Paris da década de 20. Tal fonte de assunto constitui a primeira manifestação do desejo da pintora de escrever um livro de memórias. Sua admiração por esse tipo de literatura só é

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “Escavando e recordando”. In: *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, p. 239-240.

explicitado publicamente bem posteriormente, em 1943, na crônica “Maria Bashkirtseff” e em 1952, em seu artigo para a revista *Habitat*, apropriadamente intitulado “Recordações de Paris”:

Os diários, as memórias, as confissões pertencem a um gênero literário que sempre interessará à humanidade. Através deles a história se tem conservado palpitante de vida e de pitoresco. O autor, tomando parte ativa nas suas narrações, lhes dá um cunho de verdade que nos convence e satisfaz, mesmo que nelas entre uma dose de fantasia. O que nos convence representa para nós uma verdade e nada mais fácil de convencer do que ouvir alguém dizer: “Eu vi, eu fui, eu estive”. E é por isso que os romances escritos na primeira pessoa nos falam mais de perto e nos comovem mais facilmente. Acabamos por ouvir o personagem contar a sua própria história e nos sentimos presos a ele pelos laços de confiança.²⁰⁵

Talvez um dia eu resolva escrever minhas memórias (o que está muito em moda), nas quais terei ocasião de contar, com pormenores, muita coisa interessante [...].²⁰⁶

Entretanto, mesmo com intervalo temporal, podemos ler as crônicas com aproximação temática das lembranças e memórias de Paris como esboço de seu *livro de memórias* nunca realizado. Aos olhos de Tarsila, Paris dava provas de toda sua exuberância nas recepções e festas a que comparecia a alta intelectualidade da época. Os artistas, expoentes da vida cultural parisiense, desfilam diante dos olhos do leitor quando a pintora relembra essas ocasiões. As rememorações se aproximam de uma narrativa onde a narradora, Tarsila, é a própria anfitriã que vai apresentando ao leitor as pessoas com quem convivia nos ateliês parisiense:

Nessa atmosfera de alegria e inteligência estavam Jean Börlin, o bailarino querido, na serenidade da sua beleza apolínea; Darius Milhaud, o compositor do “grupo dos seis” que tão bem tirou partido do folclore brasileiro; Fernand Léger, o pintor da harmonia contrastada de cores intensas; Blaise Cendrars, o poeta companheiro de Guillaume Apollinaire, o alvissareiro da poesia moderna, o único que ali estava de paletó, símbolo do seu profundo desprezo às convenções sociais (dessa vez não levava consigo a cachorrinha Volga, branca e peluda, apesar de que por esse tempo dizia ele que só frequentava os lugares onde Volga pudesse entrar); Léonce Rosenberg, o esteta que deu ao movimento cubista seu apoio incondicional, estava ao meu lado e as apresentações sucediam-se: André de Fouquières. Será possível?... É esse o árbitro da elegância? – pensei. Fisicamente era um velhote apenas simpático e se a elegância é realmente a arte de se vestir sem se fazer notar, André de Fouquières era de fato um elegante, passaria mesmo completamente despercebido.²⁰⁷

Entregue inteiramente à atmosfera borbulhante da alta sociedade de vanguarda parisiense, a autora ainda exulta ao se lembrar: *Que alegria sentir-me entre tanta gente de espírito!* E é justamente para as pessoas que o foco de suas recordações aponta, mostrando tanto as individualidades dos intelectuais, dedicando-lhes crônicas, como a enorme massa de artistas para a capital se dirigia: *Paris era a capital do mundo para onde convergiam todos os artistas*

²⁰⁵ AMARAL, Tarsila do. “Maria Bashkirtseff”. *Diário de S. Paulo*, 14 de outubro de 1943.

²⁰⁶ AMARAL, Tarsila do. “Recordações de Paris”. *Habitat*. São Paulo, n° 6, 1952.

²⁰⁷ AMARAL, Tarsila do. “Marie Laurencin”. *Diário de S. Paulo*, 2 de junho de 1936.

com as suas aspirações, todos os intelectuais ávidos de coisas novas, toda a gente de dinheiro que queria divertir-se, toda a gente pobre na esperança de enriquecer. Havia ambiente para todas as mentalidades que se agrupavam em ondas humanas sem se misturar.²⁰⁸ Entre tantas pessoas atraídas pelo magnetismo de Paris, Tarsila destaca, por exemplo, o príncipe do então reino do Daomé, Kojo Tovalu. E, numa rara descrição de uma reunião de artistas realizada em seu ateliê, no coração de Montmartre, relembra:

Tovalu vivia aturdido de convites. Sua intensa vida social se regulava pelo caderninho de notas, cheio de endereços e horas marcadas. Conheci-o por intermédio de Blaise Cendrars. O príncipe negro subiu um dia os cinco andares do meu ateliê em Montmartre. Lá estavam Jules Supervielle, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Souza Lima, Erik Satie, Juliete Roche, Albert Gleizes, Fernand Léger e sua esposa Jeanne, que se obstinava em me chamar de prima porque haviam notado uma certa semelhança física entre nós duas.²⁰⁹

A atmosfera desses famosos almoços brasileiros para o qual a autora conduz o leitor é reconstituída na crônica “Tovalu” em seus sons, cheiros, sabores, discussões e histórias. Nas páginas de memórias de Tarsila, há espaço também para recordações de encontros de amigos, como na ocasião da visita a seu primeiro professor de pintura, Pedro Alexandrino, e até mesmo para as lembranças de dr. Juca, pai da autora, que lhe conta histórias de seu tempo de estudante de direito, passadas na São Paulo do final do século XIX. As crônicas que a pintora dedica à memória são relatos de percepções vividas, reelaborados pela palavra, atualizando o tempo passado em tempo presente para o leitor. Laura Taddei Brandini, em seu estudo sobre os papéis esparsos de Tarsila, nos aponta que a pintora também fez anotações de leituras nas páginas dos jornais. Segundo Brandini os livros também dão base para as crônicas de Tarsila:

Tal como quem faz anotações de leituras nas páginas dos jornais, grande parte das crônicas de Tarsila é escrita com base em livros. A artista tanto tematiza obras antigas que já a acompanham há tempo – a *Odisseia*, de Homero, por exemplo – como livros recém-laçados de Jorge de Lima, Mário de Andrade, Paulo Bomfim e Luís Martins, entre outros. [...] a leitura de *Promenades archéologiques, Rome et Pompéi* [Paris: Librairie Hachette, 1880], do especialista de arqueologia Gaston Boissier, fornece a Tarsila informações para enriquecer as lembranças de sua visita a Roma e às ruínas de Pompeia, realizada em 1926, oferecendo a seu leitor os conhecimentos presentes na série de crônicas publicadas em 1937: “Pompeia”, “As pinturas de Pompeia”, “O banqueiro Jucundus”, “Roma e Pompeia” e “Catacumbas de Pompeia”. [...] as crônicas “A arte do gesto”, “Protágoras”, “Pirro” e “Epicuro” são escritas com base em *Études philosophiques* [Paris: Librairie Classique Ve. Maire-Nyon, 2 vols], do historiador da filosofia Charles-Auguste Mallet. [...] Além dos livros, Tarsila, ao longo de toda sua produção escrita, lança mão da leitura de um dicionário enciclopédico como fonte de numerosos temas.²¹⁰

²⁰⁸ AMARAL, Tarsila do. “Paris”. *Diário de S. Paulo*, 30 de maio de 1943.

²⁰⁹ AMARAL, Tarsila do. “Tovalu”. *Diário de S. Paulo*, 8 de dezembro de 1937.

²¹⁰ BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 29-30.

Nas crônicas baseadas em leituras, e sobretudo nas que tem o dicionário enciclopédico (*Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*) como fonte, a presença do discurso que não é de Tarsila se dá, muitas vezes, em dois níveis: relatando e traduzindo trechos do francês. Em meio à heterogeneidade de temas, as crônicas de Tarsila são memórias e narrações da vida, do ateliê e do mundo.

Outra pintora, do mesmo contexto cultural, que também deixou alguns papéis perdidos sobre suas memórias foi Anita Malfatti. Diferente de Tarsila, Anita deixou pouquíssimos fragmentos acerca de suas memórias, mesmo sendo poucos papéis se aproxima dos gestos de Maria e de Tarsila, deixando manuscritos biográficos (arqueografias de si). No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB / USP) estão depositadas as caixas de desenhos, gravuras e manuscritos de Anita Malfatti e no Acervo A. M. do IEB existe um manuscrito sem data intitulado *Notas biográficas de A. M.* São poucas páginas, com rasuras e marcas do tempo. Cotejando os manuscritos com os datiloscritos é possível perceber que as notas biográficas foram retomadas e reelaboradas nos textos: “1917” para a *Revista Anual do Salão de Maio* de 1939; e “A chegada da arte moderna no Brasil” para uma *Conferência de 1951* na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nos poucos papéis, de Anita, podemos ler:

Nasci já na República em São Paulo antigo na rua Florêncio de Abreu.²¹¹

Minha maior preocupação até a idade de 12 e 13 anos, foi saber se eu tinha ou não talento... para que, eu não sabia nem me preocupava, pensei que fosse para poesia... Nas minhas ‘Memórias’ contarei qual a experiência que me revelou ser ‘a cor, a pintura’, o querer de toda a minha vida.²¹²

Marta Rossetti Batista, em seus estudos sobre a biografia e a obra de Anita, nos diz que parte dos manuscritos da pintora – memórias – não foram encontrados: *Infelizmente, ao que se conhece, a pintora não chegaria a escrever as projetadas memórias – e mesmo alguns de seus textos biográficos estão hoje irremediavelmente perdidos.*²¹³ Em uma nota de rodapé, na mesma página, Rossetti acrescenta:

Na conferência citada de 1951, Anita Malfatti se referia também ao seu *Diário*, que ainda existia, e do qual retirou dados sobre suas atividades na Alemanha. Ao tentar localizá-lo, soubemos que o mesmo fora queimado por ocasião da morte da pintora. Sua sobrinha Sylvia Malfatti R. de Souza, lembrava haver folheado o *Diário*, que continha indicações sobre a pintura e atividades de Anita, além de comentários à

²¹¹ Malfatti, Anita. “Notas biográficas de A. M.”. In: *Manuscrito, s.d.* São Paulo: Acervo Anita Malfatti IEB-USP.

²¹² Malfatti, Anita. “A chegada da arte moderna no Brasil”. In: *Conferências de 1951*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1951, p. 22.

²¹³ Batista, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 2006, p.39.

margem, provavelmente de Mário de Andrade. Com a queima deste texto perdeu-se com certeza material esclarecedor sobre a vida, a obra e as ideias de Anita Malfatti.²¹⁴

Não temos acesso ao conjunto de memórias de Anita. Entretanto, mais de uma vez, a pintora narra a parentes e amigos, e a poucos jornalistas – com aspectos lendários – fragmentos biográficos sobre seus estudos na Alemanha e posteriormente nos Estados Unidos.

[...] minha família e amigos, eram de opinião que eu devia continuar meus estudos de pintura. Achavam meus quadros muito crus, mas, felizmente, muito fortes, o que prometia para depois uma pintura suave, quando a técnica melhorasse.²¹⁵

Aí começa o tempo maravilhoso da minha vida. Entrei na Independent School of Art de Homer Boss, quase mais filósofo que professor. [...] O maior progresso que realizei na minha vida foi nesta ilha e nesta época de ambientes muito especiais. Eu vivia encantada com a vida e com a pintura.²¹⁶

Diferente do Brasil, os ateliês de pintura na Alemanha e nos Estados Unidos já conviviam com a arte moderna. Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a pintura europeia e norte-americana transformara-se radicalmente, indo, por saltos em sua mudança, do academismo da passagem do século para uma arte influenciada por fauvismo, cubismo, expressionismo, produzindo obras abstratizantes – e da manifestação que foi um divisor de águas na história da arte, o dadaísmo. Anita mergulhou na arte moderna, sua biografia marca os percursos da chegada da arte moderna no cenário brasileiro. Os fragmentos autobiográficos de Maria, de Tarsila e de Anita são autorretratos e arqueografias de si.

Nas páginas de abertura de *Autoritratto nello studio*, intituladas de *Umbral*, Giorgio Agamben nos faz pensar sobre os autorretratos dos pintores, também, como escrita de si (bioescritura):

Los autorretratos de los pintores – los de Pierre Bonnard y de Avigdor Arikha, mientras pintan en ele estudio, tan ardientes e impiadosos; los de Tintoretto y Tiziano, pintados con las propias cenizas –; el *Autorretrato cerca del Gólgota* de Paul Gauguin en las Marquesas, no es propriamente viejo, pero está claro que ha visto demasiado, incluyendo el horror, y ya no quiere ver nada más que desviando tu mirada, sin indulgencias, en una especie de ebriedad, completamente desilusionada, abstraída.

Cuando se escribe no es posible lograr algo similar, una niebla tan lúcida y extrema, una conmoción sobre uno mismo tan implacable.

Las puertas del misterio permiten entrar, pero no permiten salir. Llega el momento en el cual sabemos que hemos atravesado ese umbral y poco a poco nos damos cuenta de que ya no podremos salir de él. No es que el misterio se condense, al contrario, simplemente sabemos que ya no veremos su afuera.

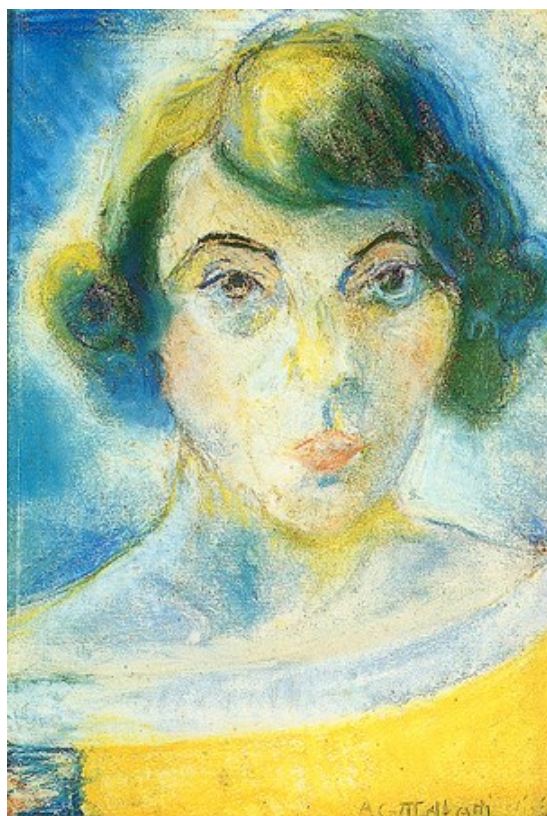
²¹⁴ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. Op. Cit., p. 39-40.

²¹⁵ MALFATTI, Anita. “1917”. In: *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939, s.p. Também em: MALFATTI, Anita. “A chegada da arte moderna no Brasil”. In: *Conferências de 1951*. Op. Cit., p. 26-27.

²¹⁶ MALFATTI, Anita. “Notas biográficas de A. M.”. In: *Manuscrito, s.d.* Op. Cit. Também em: *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*. Op. Cit.

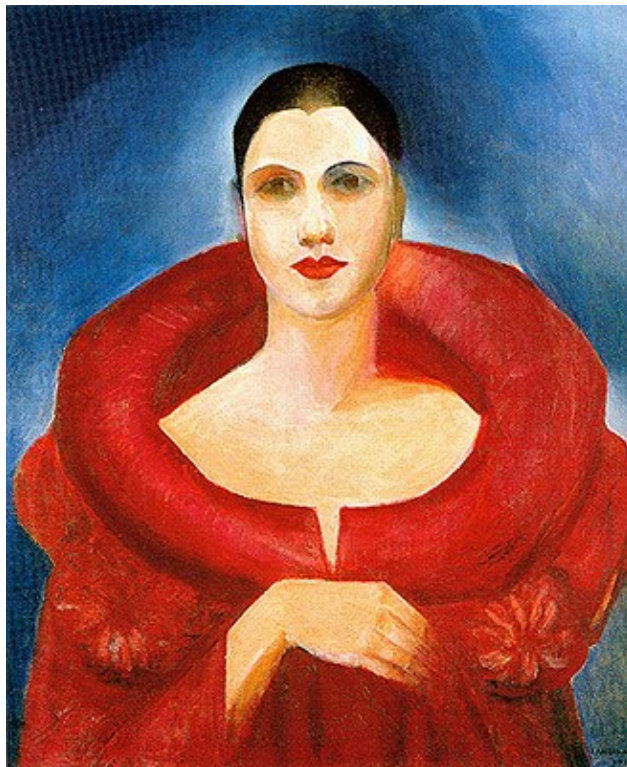
Cuando una puerta ya no es una puerta.
 Como la perfección: sin lamento.
 Volverse tan lúcidos hasta enloquecer.
 Transformar los propios modismos en rezos y rezar todo el tiempo.²¹⁷

Eis que o incontornável nexu entre *vida* e *mistério* se faz presente na bioescritura e no autorretrato e na autobiografia. Em 1922, ano da *Semana de Arte Moderna* em São Paulo, Anita Malfatti pinta com giz pastel seu autorretrato com traços da vanguarda expressionista na forma e na cor. Tarsila do Amaral, que esteve fora do Brasil no período da *Semana*, mas que trocou correspondências com Anita e com outros membros do grupo modernista, pintou, no ano de 1923, seu autorretrato, também conhecido como *Le manteau rouge*. No autorretrato de Tarsila há o predomínio da estrutura geométrica, sugerindo uma forma cubista. O tratamento dado às cores é uniforme e chapado. O uso de recortes na figura equilibra a composição. Anita e Tarsila buscam em cada autorretrato uma escrita de si na forma e na cor. Bioescritas e *signaturas* de tintas.



Anita Malfatti. *Autorretrato*, 1922. Pastel sobre papelão. 36,5 x 25,5 cm.
 Coleção de Artes Visuais do IEB – USP, São Paulo.

²¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Op. Cit., p. 07.



Tarsila do Amaral. *Autorretrato / Le manteau rouge*, 1923. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Giorgio Agamben fecha *O Autoritratto* com uma imagem fotográfica *par lui-même*, intitulada *Erba*: a imagem de um terreno coberto por *relva* que tomou conta do espaço. Na tentativa de constelar uma conclusão com o que seria uma forma de vida, escreve Agamben: *La hierba, la hierba es Dios. En la hierba – en Dios – están todos aquellos a los que amé. Por la hierba y en la hierba y como la hierba, he vivido y viveré,*²¹⁸ isto é, *A relva, a relva é Deus. Na relva – em Deus – estão todos aqueles que amei. Pela relva, e na relva, e como relva vivi e viverei.* Podemos aproximar a imagem da relva com a restância da poeira para rearmar o teatro da memória no estúdio e no ateliê onde a forma de vida se manifesta como potências. Um autorretrato e uma bioescritura são páginas de afetos e de sensações em cada gesto que emerge da memória.

A relva e a poeira são formas de vida, o autorretrato de um passado insistente, que não cessa de reaparecer pela poeira e na poeira (da vida e da relva). Maria Martins, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, rearmam à maneira dos modernistas o teatro da memória em suas *signaturas*. Um passado que está presente justamente na relva e na poeira para liberar os espectros da memória, segundo um ritmo de intermitência fantasmática da ficção. Os artistas do modernismo entendem que sem ficção e sem linguagem não há saída para a memória. Toda

²¹⁸ Id., *Ibid.*, p. 134.

bioescritura é ficção. A memória, para os modernistas, é uma aposta na ficção e, o ateliê é o lugar do artifício e do artífice para tramar as ficções com a tinta e a cera da memória.

Maria Martins, entre a vida de escultora e de embaixatriz, em 27 de outubro de 1968, nos relata: *Estava eu, fins de 1944, lá pelas oito horas da manhã, trabalhando no meu atelier, que ficava no último andar da Embaixada, na Massachusetts Avenue, em Washington, absolutamente absorvida e tão envolvida no meu problema que não vi o embaixador entrar. A escultora narra que vivia envolvida em suas questões de formas e de cores, mas como o seu estúdio, no momento, ainda era no sótão da Embaixada, ela ouvia e participava ativamente das questões políticas. No mesmo texto narra: [...] Subi ao escritório do embaixador e disse-lhe haver cometido uma loucura. “O que fizeste?” “Acabo de ver o Roosevelt!” “Como?” “Telefonei para a Casa Branca, Hopkins atendeu por acaso e... Voilá!”*. Harry Hopkins era o Representante pessoal do Presidente dos EUA, nas palavras de Maria era: *Alto, magro, lembrava um D. Quixote, torturado como um Hamleto*. No gabinete presidencial de Roosevelt, conta que conseguiu articular mediações entre o marido e o presidente e voltou para a Embaixada: *O embaixador nada me disse no momento e eu, feliz, corri para o atelier. Mais tarde lá me apareceu, passou-me um pito, mas agradeceu com a condição de eu jamais recomeçar a tal aventura.*²¹⁹

A memória não é o simples o passado, mas, antes, algo como o tempo por vir, aquele tempo que está sempre vindo, que não cessa de vir, e tal tempo/memória é simultaneamente passado, presente e futuro; é algo do passado que se realiza em sua passagem, e essa parte do passado que vem aos nossos olhos a chamamos de “atualidade”, e a parte de passado que ainda não passou, aquela que carrega promessas de felicidade, nós a chamamos de futuro: metamorfose.²²⁰ A memória é um teatro, onde o artista pode rearmar e ficcionalizar os cacos do passado. A memória, assim como o passado e como a poeira, é feita de camadas anacrônicas.

A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados. Ninguém possui esses pedaços. Pensar que alguém os possui seria permitir que categorias da propriedade privada invadissem um terreno comum compartilhado em que as leis de patrimônio excludente não se aplicam. A história da humanidade exige um modo de recepção comunista.²²¹

Buck-Morss, leitora de Walter Benjamin, nos propõe uma forma comunista de recepção histórica. Um resgate do passado baseado em uma estrutura de memória coletiva desprivatizada

²¹⁹ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. Op. Cit., 27 out. 1968.

²²⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Op. Cit.

²²¹ BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza de Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018, p. 5.

e desnacionalizada. Uma tarefa humana diante dos desastres do progresso e do mundo. Walter Benjamin, em seus escritos *Sobre o conceito de história*, nos propõe uma leitura a contrapelo para escovar a história. Destacamos um fragmento das teses benjaminianas:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.²²²

A concepção de história de Walter Benjamin, nos convida a olhar no passado as sementes de uma outra narrativa, capaz de ler as catástrofes acumuladas e de dar um novo rosto ao futuro, afirmando outro conceito de tempo e de história, uma temporalidade heterogênea saturada de “agora”: *O cronista que narra acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.*²²³ A memória não existe como conteúdo, mas sim, como algo transmitido na linguagem: artefato, superfície rugosa de palavras, tintas e ceras. Entre estúdios e ateliês, a memória é escavada e recordada em cada cena rearmada como vestígio da *vida*, como bioescritura e como autorretratos plasmados na cera e na tinta da ficção.

²²² BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 224.

²²³ Id., Ibid., p. 223.

7. “*Brouillard noir*”: o mundo sem astros e a pulverização material da experiência

As trevas são sempre niveladoras.

Flávio de Carvalho. “As ruínas do mundo”. *Os ossos do mundo*.

O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,
e o hálito selvagem da liberdade
dilata os seus peitos que estalam e caem,
enquanto outros, vingadores, se elevam.

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
Que nós, na escuridão, ignorávamos.

Carlos Drummond de Andrade. “Carta a Stalingrado”. *A Rosa do Povo*.

No território da modernidade os homens fizeram mais do que Vesúvio a Pompeia. No século XX o homem é um vulcão para o próprio homem, capaz de converter seu semelhante em uma nuvem de poeira: Auschwitz, Hiroshima. Georges Didi-Huberman, em seu ensaio *Grisalha: poeira e poder do tempo*, salienta que o século passado obriga-nos a colocar novas questões: *a poeira permite pensar o mundo*.²²⁴ Assim, a reflexão política e estética no campo da literatura e da história da arte não abre mão da força espectral do texto e da imagem enquanto poeira. O *olhar* diante da poeira é um olhar que nos interroga de maneira estética e política, pois estar diante da poeira é ter o pensamento perturbado pela anacronia no horizonte do tempo. O discurso em torno das ruínas e dos restos colocam as discussões contemporâneas acerca da forma de vida em meio ao horizonte que desaparecem pela noite nebulosa: o impossível da história.

Nos anos de 1967 e 1968, como já apresentamos, Maria Martins assinou suas *páginas de um livro de memórias*, uma pequena série sob o título de *Poeira da Vida*, no jornal *Correio da Manhã*. A poeira, nos textos da artista mineira, poderia ser considerada um emblema dos nossos tempos: onde cabe a criação da vida/arte e as destruições/ruínas. Maria parece entender a lição blanchotiana na cena da escritura: que a obra do *desastre* (*sem astro, separado da estrela*) está ao lado do esquecimento.²²⁵ Em outubro de 1968, consciente do cenário que se desenhava no mundo, escreve sobre o que viveu como um pesadelo sem poder acordar da crise

²²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Editora KKYM + IHA, 2014.

²²⁵ BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1987.

russo-tcheca, e como o pesadelo continuou em maio-junho de 68 em Paris, com a revolução estudantil traída e esmagada. Relata que a juventude oprimida no mundo todo se assemelha a um filme dirigido por um autor diabólico: China, Polônia, Tcheco-Eslováquia, Alemanha, Inglaterra, Espanha, México, Ásia, e toda América Latina. Os dias de 68 fazem a artista recordar os anos da Segunda Guerra Mundial como renascimento de um medo ancestral na Europa.

Vivi, como em pesadelo, sem poder acordar, o desenrolar da crise russo-tcheca, a invasão brutal desse pequeno país de cultura singular, tantas vezes vítima de agressões iguais. Seu crime foi buscar um pouco de liberdade, guardando os ideais e os princípios de um socialismo puro e avançado, defender e resguardar sua economia, o trabalho de seu povo laborioso.

O pesadelo continua. Ameaças iguais a outras nações desarmadas e que só dispõem de ideal e boa fé para resistir à força concentrada dos exércitos modernos.

Assisti em maio-junho deste ano, em Paris, à revolução estudantil traída e esmagada. Vejo passar, como num filme concebido por algum diretor diabólico, a opressão da juventude no mundo inteiro – na China como na Polônia, na Rússia como nos Estados Unidos, na Tcheco-Eslováquia como na Alemanha, na Inglaterra como na Espanha, no México como na Ásia e em toda a América Latina. O propósito é idêntico em toda parte, nos países socialistas como nas democracias: transformar a mocidade consciente e ativa de agora em *robots* incapazes de agir e pensar por si mesmos, autômatos de carne e osso. Os responsáveis pelos destinos humanos são incapazes de compreender que a juventude sempre tem razão e que “não se matraca impunemente a imaginação”, nem se esfacela a vontade de viver de uma juventude mais esclarecida do que era a nossa geração, em 1930. Naqueles tempos era mais fácil e agradável viver, na ignorância que tínhamos dos problemas de outros povos – aviação, rádio e televisão ainda incipientes. A França apenas saindo da *belle époque* continuava a potência cultural por excelência. Paris atraía sem resistência a *intelligentsia* universal. A Inglaterra dominava, sem receio, grandes extensões em todos os continentes. Os Estados Unidos, ainda que militarmente não parecesse, mostravam força poderosa. No Oriente, o Japão em plena crise militarista tornava-se mais e mais ameaçador. Concluída a conquista do Mandchukuo, iniciava facilmente a da China desmantelada por uma camarilha de generais corruptos e amordaçada pela exploração de todas ou quase todas as potências europeias. Sun Yet Sun já murmurava e ganhava adeptos no Sul.

Mas a gente chinesa subia, com sufocada revolta, o imenso calvário da escravidão em pleno Século XX.²²⁶

Flávio de Carvalho, outro artista-escritor, em sua série *Os gatos de Roma – Notas para reconstrução de um mundo perdido*, publicada originalmente no *Diário de São Paulo* entre 1957 e 1958, aborda em seus ensaios esparsos que o europeu quer a Guerra: *As feridas são apresentadas na arqueologia da história como um espetáculo de beatitude e de contemplação, num espetáculo apropriado a produzir sofrendores e masoquistas e, por conseguinte, um espetáculo capaz de formar piedosos aglomerando-os em torno da dor e da mutilação.*²²⁷ Maria rememora um cenário semelhante nos fragmentos de sua narrativa:

²²⁶ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. Op. Cit., 19 out. 1968.

²²⁷ CARVALHO, Flávio de. “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra”. In: MATA, Larissa Costa da (Org.). *Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2019, p. 72.

Os jornais destes últimos dias [1968] fizeram lembrar todos aqueles ódios e execrações, com ameaças de novas perseguições a judeus em diversos países. Fui então procurar meus papéis da “Poeira da Vida”. Detalhes e datas daqueles dias execrados para aqueles que, como nós, viveram o drama de 1930 – 1944. Venho assim com segura timidez suplicar atenção dos responsáveis pelos nossos destinos para que dêem um grito de alarma, busquem despertar a indiferença e desmascarar os interesses inconfessáveis, para que não estendam um manto de penumbra e egoísmo, senão de covardia sobre certos acontecimentos de ontem e de hoje.²²⁸

Maria narra, ainda, sobre a ascensão de Hitler ao poder em 1933, sobre a perseguição dos judeus, intelectuais, artistas e cientistas em diversos países. Descreve a transferência de seu marido, de Paris para a Embaixada de Washington em 1939, e sobre as falhas do posicionamento político do Brasil diante do apocalipse que se aproximava na história.

Em janeiro de 1939 fomos transferidos para Washington. Dos últimos dias vividos na Bélgica ficou-me a recordação das festas e bailes a nós oferecidos nas vésperas da partida.

Mas um dos últimos, e do qual mais me recordo, foi o da embaixada da Itália. O Palácio encontrava-se todo iluminado por imensos candelabros de prata sustentando círios que durariam a noite inteira. Nas grandes escadarias de um lado e outro, lacaios brilhantemente uniformizados seguravam grandes castiçais de prata igualmente sustentando círios destinados a queimarem durante longas horas. Em volta dos salões, amplas cestas exalavam o perfume das flores, vindas em ramalhetes, da Itália para a ocasião. O aspecto era irreal e bellissimo.

[...] Nos bailes oficiais unicamente se bailavam valsas. Confesso que, apesar de meu lindo vestido da Grès, e minha *vendeuse* agora em Paris lembrou o quanto era lindo, feito em veludo de Lyon, vermelho-escuro, quase negro e rodadíssimo como as crinolinas da velha Viena, confesso que me sentia de falecer de encabulamento e timidez naquela longa valsa com a luz bruxuleante dos círios e o salão repleto todo a nos mirar... Existe uma velha superstição desde o Congresso de Viena, que, de cada vez que volta a moda das valsas e os vestidos rodadíssimos como os da Viena antiga, uma nova catástrofe mundial se aproxima.

Mais uma vez as pitonisas não erraram...²²⁹

A escultora trabalha, entre 1944 e 1946, na série *L'Impossible* e plasma as forças da Guerra no conjunto escultórico: cenário nebuloso e catastrófico para o mundo e para a vida. Existem três versões com variações dessa escultura: duas em bronze e uma em gesso, todas datadas em meados da década de 1940. *O impossível* não é mimético, são versões distintas (repetições diferidas). Uma delas, em bronze, integra atualmente o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; a segunda, em gesso, faz parte da coleção do Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA), e a terceira, em bronze, está no MoMA. E há, enfim, a água-forte *Impossível*, que é contemporânea e se correlaciona com outras gravuras: série *lianas* – emaranhado de formas e cipós da floresta (desdobramento da série *Amazônia* moldados no informe da Guerra).

²²⁸ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. Op. Cit., 19 out. 1968.

²²⁹ Id., Ibid.



Maria Martins. *L'Impossible I* [O impossível I], 1944. Bronze. 79 x 80 x 47 cm.
MAM, Rio de Janeiro.



Maria Martins. *L'Impossible* [O impossível], 1945. Gesso. 182 x 175 x 90 cm.
MALBA, Buenos Aires.



Maria Martins. *L'Impossible III* [O impossível III], 1946. Bronze. 80 x 82,5 x 53,3 cm. MOMA, Nova York.



Maria Martins. *L'Impossible*, 1946. Gravura em metal, tiragem 43/60. Coleção Nora Martins Lobo.

O crítico Francis Naumann percebe que, nas diferentes versões de *Impossible*, todas as cabeças tem o interior vazio com as confluências de tentáculos que variam em cada versão.²³⁰ Certos elementos estão presentes nas três obras: a cabeça que lembra uma medusa marinha – água-viva –, e a cabeça que assemelha-se a uma planta tropical carnívora – possivelmente uma dioneia –, ambas as formas se repetem em cada versão com pequenas variações. A hipótese do crítico é que as duas figuras estão diante de uma incongruência incontornável: intelectual e corpóreo. As três versões de *Impossible* – nas coleções do MAM, do MoMA e do MALBA – são únicas e originais, ou seja, não são réplicas fundidas de um único molde, pois a escultura utilizou a técnica de cera perdida onde a cera se perde no processo de criação.²³¹ *Impossible* é uma série onde percebemos a *repetição com diferença*. Diferente de Rodin, que também modelou em cera para fazer réplicas em gesso e bronze, Maria Martins optou em não criar réplicas com o molde negativo, criou peças únicas preservando um ar aurático de originalidade em plena era de reprodutibilidade técnica.

Raúl Antelo pensa os desdobramentos das versões da série *Impossible* e arma relações entre a guerra, o informe e o moderno. Antelo não dissocia o *Impossível* de todo um amplo debate que percorre a inteligência europeia, durante a guerra e seu imediato posterior.

Entre 1944 e 1949, Maria Martins trabalha em *Impossible*. Cabe pensar que essa escultura funciona, para a artista, como uma indagação sobre a finitude ou, se quisermos, como um modo de conceber a experiência após a finitude, que é um dado central no moderno. O impossível não é nem uma matéria hipostasiada, nem um sujeito retificado, mas, em compensação, aponta para uma dimensão heterogênea, tanto de um pensamento irrecusável, quanto de um ser irrepresentável, que definem, ambos, a reciprocidade primordial entre *logos* e *physis*. O impossível é a absoluta contingência daquilo que, no entanto, é necessário.

[...] Analisando as pinturas de Max Beckmann e as esculturas de Maria, em sua coluna do *New York Times* [1946], o crítico Edward Alden Jewell destacou que *Impossible* viria marcar o abandono do lendário local e familiar à escultora, em benefício de uma opção mais cosmopolita, pautada por formas contorcidas, nitidamente bem mais plásticas. Plena e intrincadamente impregnadas de mistérios [*arcana*], essas formas tensam aludiam a graves significados relacionados ao dilema do mundo pós-guerra, um dilema dilacerante, primordial, mas carregado de um imediatismo urgente e abjeto [*ominous*], ou seja, inquietante, *Unheimlich*. O impossível pauta, portanto, a contingência criativa do arquifóssil.²³²

O impossível seria um inquietante arquifóssil (in)familiar. É algo do passado ancestral que retorna, um fantasma que não desapareceu. A artista apresenta, em 1949, *Brouillard noir*

²³⁰ NAUMANN, Francis M. “A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-50”. In: COSAC, Charles (Org.). *Maria Martins*. Op. Cit, p. 63.

²³¹ Id., *Ibid.*, p. 65.

²³² ANTELO, Raúl. “O impossível de Maria Martins”. In: STIGGER, Veronica. *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 35-36.

[Névoa negra], uma escultura que simula outro arquifóssil semelhante a uma forma pós-nuclear, contemporânea e arcaica.



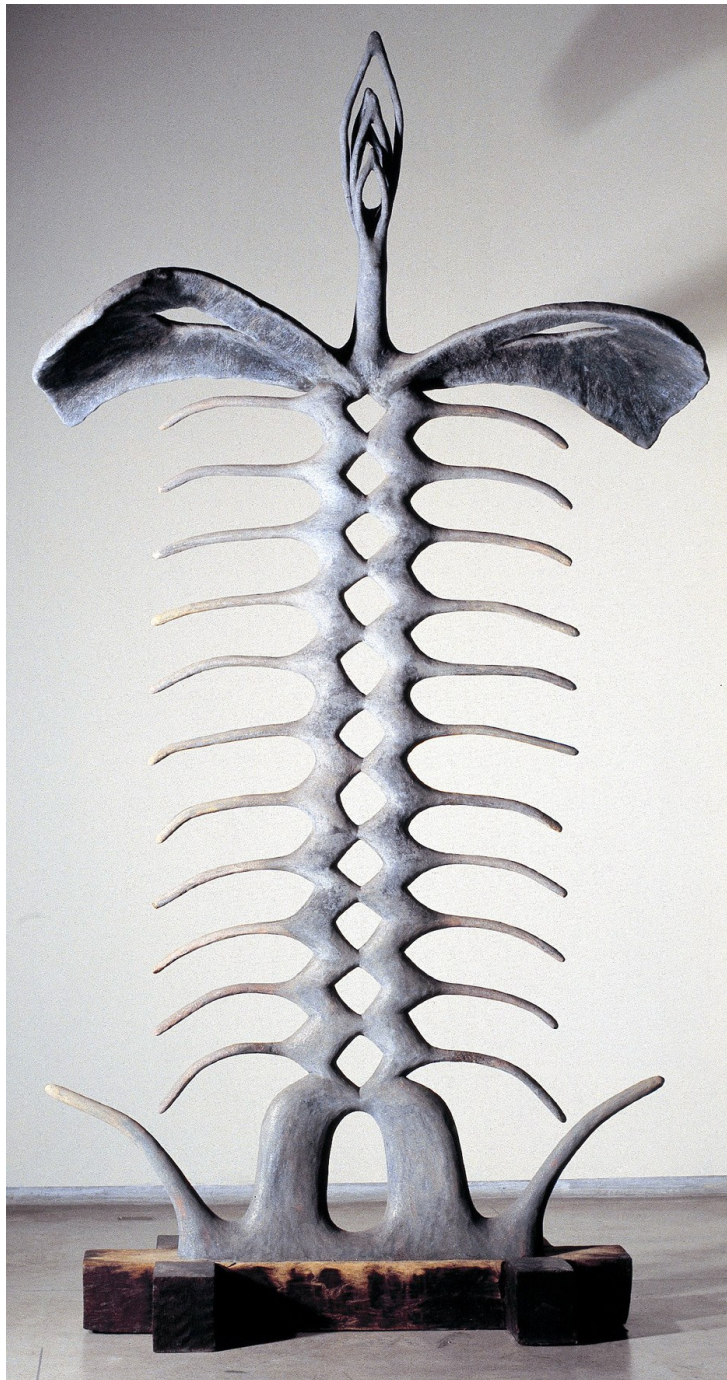
Maria Martins. *Brouillard noir* [Névoa negra], 1949. Bronze. 88,5 x 79 x 37 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Paris.

Antelo, partindo da obra de Maria, *Brouillard noir*, monta uma relação para pensar *Noite e neblina* em Alain Resnais e o conceito de *pós-história* em Alexander Kojève. Relações produzidas no mundo pós-45.

Em 1956, Alain Resnais filma *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*), o primeiro filme a testemunhar a abjeção nos campos de concentração; mas, em 1949, Maria já havia apresentado *Brouillard noir*, uma escultura que simula um arquifóssil de espinha de peixe pós-nuclear. Nesse mesmo momento, Alexander Koyève, que colaboraria com a política externa do gaullismo, elabora o conceito de *pós-história* e, nessa linha de análise que ele desenvolveria até 1968, ano de sua morte, figura a conferência que, a convite de Carl Schmitt, ele profere em Düsseldorf, sobre o colonialismo em perspectiva europeia, sorte de fundamentação pós-colonial das sociedades de controle.²³³

²³³ Id., *Ibid.*, p. 53-54.

A forma escultórica, de Maria, que simula um arquivóssil de estrutura óssea retornaria em 1955 tendo uma pequena variação da forma, mas mantendo um padrão semelhante (repetição com diferença) e alterando o título para *A soma dos nossos dias*. Ambas esculturas remetem ao período histórico que Maria vive: da Guerra e do pós-guerra.



Maria Martins. *A soma dos nossos dias*, 1955. Sermolite e estanho. 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.
MAC-USP, São Paulo.

No entanto, *Brouillard Noir* e *A soma dos nossos dias* não são apenas arquifósseis que retornam, são, também, os horrores dos tempos de catástrofes que nos atravessam. Não podemos falar de névoa e de noite sem lembrarmos da assombrosa imagem do decreto *Nacht und Nebel*, de 7 de dezembro de 1941: *Diretrizes para o julgamento das ofensas cometidas contra o Reich ou as forças de ocupação nos territórios ocupados*. A ordem básica de Hitler autorizava a pulverização material do próprio homem. Essa é uma questão terrível, é o terror do desaparecimento dos corpos na noite e no nevoeiro.²³⁴ As imagens do filme *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, fazem a primeira explosão dialeticamente na tela. O filme faz as imagens dos corpos reaparecerem na história dos sobreviventes. E continua sendo o precedente moderno para o crime de desaparecimento forçado: o nevoeiro do nada. *Brouillard Noir* – e *A soma dos nossos dias* – se olhamos para elas, também são os esqueletos daqueles corpos emergindo da névoa. Os *mosselman*,²³⁵ as figuras dos campos de concentração ou das valas comuns. *O que resta de Auschwitz* não é um famigerado “dever de memória”, o resto assinala algo mais próximo de uma lacuna, de um hiato, de um intervalo, mas um intervalo que cria a língua do testemunho.²³⁶ Os narradores – as testemunhas – criam a narrativa com o que resta, o que sobrevive em diligência à impossibilidade – ou ao impossível – de narrar.

A névoa, não é mimética, ela acaba borrando a linha demarcatória entre política e vida, arte e vida. Pedro Salinas, quando escreve sobre Quijote em *El polvo y los nombres*, evoca a semelhança entre a poeira e a neblina aos nossos olhos, dizendo que: *El polvo es la materia de su poemática invención*.²³⁷ Antelo, quando pensa a névoa, a nuvem e a neblina, articula, também, questões sobre o nosso estado de exceção contemporâneo.

[...] a sociedade contemporânea, sem maiores diferenças de partidos ou ideologias, tende a exigir que todos os povos se amoldem exatamente a uma única imagem global. Assim como Koyève ou Carl Schmitt não veem mais, no sujeito, o fundamento das decisões, mas apenas um vácuo, uma laceração interna provocada pelo dispêndio de alguém que funda sem poder, entretanto, ser fundamentado, gerando, assim, o ambivalente estado de exceção contemporâneo, Maria Martins é consciente do cenário que se desenha e cuja crise precipitaria, a seguir, o golpe de 1964. Reina aí um absoluto um acaso desvairado (*Hasard hagard*, 1947).

²³⁴ *Nacht und Nebel*. Disponível em: <https://www.hdbg.de/dachau/pdfs/09/09_03/09_03_01.PDF> e <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-night-and-fog-decree>>

²³⁵ *Muselman*: o prisioneiro que havia abandonado pelos companheiros; é o não-homem que habita e ameaça todo o ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

²³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Ibid.

²³⁷ SALINAS, Pedro. *El polvo y los nombres*. In. “Ensayos de literatura hispánica”. (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca), Madrid: Aguilar, 1961, p. 127-142.



Maria Martins. *Hasard hagard* [Acaso desvairado], 1947. Bronze. 58 x 69 x 18,2 cm.
Coleção Particular, São Paulo.



Maria Martins. *Pourquoi toujours* [Por que sempre], 1949. Bronze. 76 x 23 x 13 cm.
Coleção Particular, São Paulo.

Hasard hagard [Acaso desvairado] é a nossa contemporaneidade. É o nosso presente. Em 1946, dentro do período escultórico do pós-guerra, Maria concluiu uma escultura intitulada *Pourquoi toujours* [Por que sempre], uma forma totêmica cuja aparência não se deve a nenhuma fonte figurativa específica, exceto possivelmente de exótica vegetação que no lugar de folhas ou frutos possui um emaranhado de pequenos crânios humanos (caveiras). *L'Impossible*, *Brouillard noir*, *A soma dos nossos dias*, *Hasard, hagard* e *Pourquoi toujours* tentam nos mostrar algo que não conseguimos captar por completo, mas algo que atravessou o corpo da artista e a memória do mundo no período de horror da Guerra: os desastres e apocalipses da nossa história recente.

É no espaço da criação escultórica e da escrita de si (o autobiográfico) que Maria pensa a política. Em novembro de 68, continua o relato dos fins de 1944 junto com reflexões filosóficas:

E para onde iremos assim? Sobretudo agora que o mundo parece mais obliterado, só nos é dado responder como Cristo a São Pedro, no caminho de Roma: *Quo vadis Domine?* e Ele “A Roma para me fazer de novo crucificar”. Os deuses, porém, por uma graça imponderável e inexplicável, terminam sempre por salvar a humanidade após levá-la de calvário a calvário, até o fim de cada um. E isto quanto tempo durará?²³⁸

Um olhar sobre uma época apocalíptica e nebulosa da história que ecoa na memória do mundo e na memória da própria artista. Maria Martins, consciente do cenário que se desenha no mundo, catástrofe sobre catástrofe, busca saída no tempo circular da filosofia Oriental. A sociedade contemporânea, ocidental e global, tenta moldar uma única para todos os povos: o progresso. A escultora busca na filosofia Oriental o tempo circular e onírico, tempo de repetições. Filosofia muito apreciada por Jorge Luis Borges, Samuel Coleridge, Clarice Lispector, alguns dos que tornam a narrar a alegoria de Chuang Tzu. Transcrevemos, entretanto, a versão de Maria Martins:

Um dia sonhei, eu Tcheouang Tseu, que era borboleta, e voava daqui, dali, como uma verdadeira borboleta, inconsciente de minha condição humana. De repente, despertei, aqui estou deitado, eu mesmo, de novo. Agora, já nem sei mais ao certo se era um homem que sonhava ser borboleta, ou se sou uma borboleta que sonhou ser homem. Entre o sonho e a realidade, segundo Tcheouang Tseu, difícil é distinguir onde um começa e outro termina, e acrescentou – existe um sonho que nos espera a todos nós e então, só então, saberemos se sonhamos um grande sonho.²³⁹

²³⁸ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. Op. Cit., 03 nov. 1968.

²³⁹ MARTINS, Maria. *Ásia Maior: o planeta China*. Op. Cit., p. 67.

Essa filosofia do *tempo além do tempo* foi propagada no Ocidente pelas mãos de alguns escritores, como uma tentativa, talvez, para uma desconstrução da metafísica ocidental. A definição de arte como traço, transposição, releitura e reapropriação textual é entendida por Maria Martins como *eterno retorno*, onde a humanidade vive um tempo cíclico de catástrofe e destruição: repetições. Maria esculpiu uma forma que deu o título de *Calendário da eternidade*, forma cíclica do tempo e da história.



Maria Martins. *Calendário da eternidade*, 1952-53. Bronze. 42,2 x 44,6 x 12,9 cm. MAC-USP, São Paulo.

Walter Benjamin retoma o pensamento de Louis-Auguste Blanqui, nos fragmentos de *Parque Central*²⁴⁰ e na série montada sob título *O Tédio, Eterno Retorno*, letra *D*, no livro das *Passagens*,²⁴¹ onde dedica uma boa parte da série aos fragmentos de *L'Éternité par les Astres*²⁴² de Blanqui. O mito do tempo contínuo é desvelado pelo autor na ideia de progresso: repetição monótona do mesmo. A imagem do progresso é revelada pelo escritor como *imagem enfeitiçada da própria história*. Blanqui buscava na experiência dos astros a vivência perdida dos antigos de uma realidade atravessada pela eternidade. *A eternidade pelos astros* é uma “História do Céu” onde os tempos: linear (dos modernos) e circular (dos antigos) são confrontados e repensados na modernidade melancólica.

Giorgio Agamben, em *O tempo que resta*, procura confrontar as duas experiências de tempo, para dispor de uma ideia do tempo à altura da dimensão histórica do homem. Um tempo

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Parque Central”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. Cit., 141-159.

²⁴² BLANQUI, Louis-Auguste. *L'Éternité par les astres*. Paris: Librairie Germer Baillière, 1872. [Edição brasileira: *A eternidade pelos astros*. Trad. Luciana Persice. São Paulo: Rocco, 2016].

que resta entre o tempo e seu fim: nem o tempo cronológico nem o escatológico (apocalíptico), mas um resto, o tempo que resta entre esses dois tempos. Agamben salienta que existe um *resto de tempo* que excede a tradicional divisão cronológica:

Em toda representação que fazemos do tempo, em todo discurso no qual definimos e representamos o tempo, está implicado um tempo ulterior, que não pode ser esgotado neles. Como se o homem enquanto pensante e falante, produzisse um tempo ulterior em relação ao cronológico, que lhe impede coincidir perfeitamente com o tempo do qual pode fazer para si imagem e representação. Esse tempo ulterior não é, porém, um outro tempo, algo como um tempo suplementar que se acrescenta, de fora, ao tempo cronológico; ele é, por assim dizer, um tempo dentro do tempo – não ulterior, mas interior – que mede apenas a minha defasagem em relação a ele, o meu ser em desvio e em não-coincidência em relação à minha representação do tempo, mas, precisamente por isso, também a minha possibilidade de cumpri-la e de apreendê-la. Podemos, então, propor uma primeira definição do tempo messiânico: ele é *o tempo que o tempo leva para acabar* – ou, mais exatamente, o tempo que empregamos para fazer acabar, para concluir a nossa representação do tempo. [...] o tempo operativo que urge no tempo cronológico e o trabalha e transforma a partir do interior, tempo do qual precisamos fazer findar o tempo – nesse sentido: *tempo que nos resta*. Enquanto a nossa representação do tempo cronológico, como tempo *no qual* estamos, nos separa de nós mesmos, transformando-nos, por assim dizer, em espectadores impotentes de nós mesmos –, o tempo messiânico, como tempo operativo, no qual apreendemos e realizamos nossa representação do tempo *que* nós mesmos somos – e, por isso, o único tempo real, o único tempo que temos.²⁴³

Em outro livro, *Infância e história*,²⁴⁴ o filósofo sustenta que a cultura moderna não conseguiu elaborar uma ideia de tempo de acordo com sua concepção da história. Entre a forma circular (dos antigos) e a forma linear (dos cristãos) o tempo é uma concepção sucessiva contínua de pontos. Em *O tempo que resta* procura confrontar as distintas experiências temporais, buscando um tempo que se contrai e começa a acabar, o tempo que resta entre o tempo e o seu fim. Tempo que se contrai e explode na eternidade: que resta indeterminado.²⁴⁵

A todo instante, a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excede de longe a piedade das nossas lembranças e da nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido não é inerte nem ineficaz – ao contrário, ele age em nós com não menos força que a massa das recordações conscientes, mesmo se de modo diferente. [...] Aquilo que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e conosco enquanto esquecido, enquanto perdido – e unicamente por isso, inesquecível. [...] O que torna histórica toda história e transmissível toda tradição é, precisamente, o núcleo inesquecível que essa traz dentro de si. A alternativa aqui não é entre esquecer e lembrar, ser inconsciente e tomar consciência: decisiva é apenas a capacidade de permanecerem fiéis àquilo que – mesmo incessantemente esquecido – deve permanecer inesquecível, exige permanecer de algum modo conosco, de ser ainda – para nós – de algum modo possível.²⁴⁶

²⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 85-86.

²⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Op. Cit.

²⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Op. Cit., p. 80.

²⁴⁶ Id., Ibid.

Hannah Arendt, citando Char e Tocqueville, nos adverte que: “*Nossa herança nos foi deixada sem testamento algum*”, de Char, soa qual uma variante de “*Desde que o passado deixou de lançar sua luz sobre o futuro, a mente do homem vagueia nas trevas*”, de Tocqueville.²⁴⁷ O cenário do presente se configura como um campo de batalha, onde forças do passado e do futuro se confrontam:

A primeira coisa a ser observada é que não apenas o futuro – “a onda do futuro” –, mas também o passado, é visto como uma força, e não, como em praticamente todas as nossas metáforas, como um fardo com que o homem tem de arcar e de cujo peso morto os vivos podem ou mesmo devem se desfazer em sua marcha para o futuro. Nas palavras de Faulkner: “o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado”. Esse passado, além do mais, estirando-se por todo seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para a frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado. Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à “sua” tomada de posição contra o passado e o futuro.²⁴⁸

Walter Benjamin, em seu ensaio *Experiência e pobreza*, aponta a baixa nas ações da experiência da geração que viveu os horrores da Primeira Guerra Mundial entre 1914 e 1918. Uma barbárie monstruosa e sem tamanho surgiu com a reprodutibilidade técnica antepondo-se ao homem. A experiência da Primeira Guerra Mundial foi algo incomunicável (apenas sombra do que viria ser a grande barbárie da Segunda Guerra Mundial). No ensaio Benjamin descreve que tudo mudou ao redor do homem no começo do século passado, menos as nuvens:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças do correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.²⁴⁹

A série *Poeira da Vida* de Maria Martins pode ser lida como uma bioescrita de si, uma arqueografia da modernidade, ou, ainda, uma arquiesscritura do tempo, onde a experiência da

²⁴⁷ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997, p.32.

²⁴⁸ Id. *Ibid.*, p.36-37.

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 114-115.

Segunda Guerra Mundial deixou o homem pulverizado. Os papéis de Maria propõem uma (re)leitura do tempo que se acumula em camadas: um *tempo que resta*, uma memória-nebulosa.

Em Bruxelas, a vida corria amena e sem nuvens, apesar de o rádio trazer seguidamente, misturados aos berros ululantes e aterradores do *fuehrer*, os urros das multidões em delírio. Na Espanha, a despeito do heroísmo dos republicanos, a luta tocava ao fim. Na Alemanha, as notícias das torturas contra os inimigos do regime “nacional-socialista” (como é fácil ludibriar a opinião). A despeito de tudo isso, vivia-se em ilusão de paz, sonho e alegria, em Bruxelas, como em Paris, em Roma e Londres. Inconscientes, julgávamos que nada pudesse jamais destruir aquele estado de coisas.

[...] Naqueles mesmos dias, vi como igualmente se fechavam as fronteiras a grupos de intelectuais espanhóis fugidos das forças nazi-fascistas, já quase absolutamente triunfantes em seu país. Três dias na França. Depois mais três dias na Bélgica. Deveriam sempre recomeçar a eterna peregrinação.

[...] Em janeiro de 1939, fomos removidos para a Embaixada em Washington. Pelo Rádio não havia dia que não ouvíssemos o *fuehrer* proclamar ululante a destruição total da raça semita. Mas confesso que quase ninguém acreditava e julgava aquilo mais um *bluff* do palhaço trágico.

No entanto, na Europa, principiaram a funcionar, dia após dia e noite após noite, os fornos crematórios. O apocalipse anunciado pelos profetas.

Mas quanto disso se sabia lá fora? Ou o pouco que transpirava nos parecia tão horripilante que ninguém acreditava verdadeiramente.

[...] E o Apocalipse mais e mais se aproximava.²⁵⁰

O apocalipse é a superposição de todos os tempos, camadas sobre camadas. Não é possível ler o presente na obscuridade do passado, é necessário ler o presente – se apoiar sobre ele – para compreender o passado e saber lhe colocar interrogações necessárias, pois a superposição de tempos – de poeira – é o *phármakon* da história: anacronismo-veneno e anacronismo-remédio.²⁵¹ O presente forja-se em diálogo àquilo que ele não é: com o passado e com o futuro. *Partilhemos a eternidade para torná-la transitória*,²⁵² diria Maurice Blanchot acerca da escritura sem astros, *os desastres*.

No cenário contemporâneo as formas – plásticas e literárias – se assemelham a uma névoa de poeira em processo de metamorfose ruinológica. O esquecimento sem memória, a retração imóvel daquilo que não foi traçado é o imemorial, onde nos cabe lembrar por esquecimento. Escrituras e esculturas (todas as *signaturas*) narram a história a partir da obnubilação da memória: aquilo que, embora tenha sido, de fato, totalmente esquecido, exige permanecer inesquecível, sob a forma, para além do tempo.

²⁵⁰ MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. Op. Cit., 19 out. 1968.

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Op. Cit., p. 37.

²⁵² BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Op. Cit.

8. Poeira na arte: tempos impuros, tempos porosos – anacronismos da imagem

Aun la niebla tiene líneas y se esculpe

.....
esculparamos, pues, la niebla

[...]

Polvo y niebla se asemejan, a los ojos, en alzarse en la atmósfera,
cual vagas masas flotantes, coberturas confusas de algo que no se
sabe, que se cela bajo sus mantos.

Pedro Salinas. *El polvo y los nombres*.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar do hábito pretencioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante da imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.

Georges Didi-Huberman. *Diante da imagem: história da arte e anacronismo das imagens*.

Bild – imagem – é um conceito enigmático que emerge com força nos últimos textos de Walter Benjamin. O conceito está presente em vários fragmentos nas *teses sobre o conceito de história* articulando o passado como imagem e lampejo no presente. Giorgio Agamben quando se debruça no pensamento benjaminiano para tentar desenhar uma definição de *imagem* no limiar/tornada do livro *O tempo que resta*, escreve: ‘*Bild*’ é, portanto, para Benjamin, tudo aquilo (objeto, obra de arte, texto, lembrança ou documento) em que um instante do passado e um instante do presente se unem numa constelação, na qual o presente deve saber se reconhecer significado no passado e este encontra no presente o seu sentido e o seu cumprimento.²⁵³ A imagem do passado, no pensamento benjaminiano, corre o risco de perder para sempre se o presente não se reconhecer nos vestígios que sobrevivem. A imagem, como todo objeto anacrônico, deve ser reconhecida no presente.

A imagem e a literatura são moradas em ruínas, onde a poeira é rastro e vestígio. A poeira é uma presença imperceptível que toca o impossível e permanece como sobrevivência do tempo que cobre a matéria – os objetos. Man Ray, em 1920, fotografou uma fina camada de poeira sobre *Le Grand Verre* [O Grande Vidro] de Marcel Duchamp, onde os dois artistas assinam a fotografia como *Élevage de poussière* [Criação de poeira]. A camada de poeira acumulou no intervalo em que a obra esteve abandonada²⁵⁴ no estúdio nova-iorquino de Duchamp. Os dois artistas nos apresentam uma relação peculiar com a poeira, criando uma

²⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Op. Cit., p. 162.

²⁵⁴ Uma obra nunca se termina: abandona-se. Marcel Duchamp nos faz pensar a respeito da *obra abandonada* como procedimento de conclusão inoperante de toda obra.

imagem fotográfica do rastro e das marcas da poeira no vidro. A poeira foi um elemento de contato diário no estúdio de Duchamp. Calvin Tomkins narra o episódio:

Durante três meses deixou que a poeira se acumulasse no painel inferior [do Grande Vidro] para poder colar por cima (com verniz) as peneiras em forma de funil, dando-lhes, assim, um colorido proveniente do acaso e do passar do tempo. [...] Duchamp e Man Ray viam-se quase todos os dias. O espírito vivo de Man Ray e sua maneira seca nova-iorquina – ele gostava de falar pelo canto da boca – não deixavam sua admiração por Duchamp tornar-se um incômodo, e o talento recém-descoberto para a fotografia, que usava para subsidiar-lhe a pintura, revelou-se de grande utilidade. Katherine Dreier fez dele o fotógrafo oficial da Société Anonyme, o responsável pelos instantâneos das instalações e pelas fotografias de cartões-postais e publicidade, mas seu grande trabalho de fato estava ligado ao *Vidro* de Duchamp. Certo dia, chegou com sua enorme câmera e, usando somente a luz de uma lâmpada pendurada, fez a foto do painel inferior do *Vidro*, a parte que, apoiada horizontalmente sobre cavaletes, estivera ali acumulando poeira. A imagem resultante parecia uma paisagem lunar, com colinas, vales e marcas misteriosas em baixo relevo. Considerada uma obra conjunta de Man Ray e Duchamp, ela recebeu o evocativo título (dado por Duchamp) de *Élevage de poussière* [Criação de poeira]. Logo após essa fotografia ter sido tirada, Duchamp “fixou”, com verniz, a poeira sobre as peneiras, removeu as sobras e levou o painel a uma vidraçaria em Long Island, onde a seção das testemunhas oculistas, na parte inferior do lado direito, foi revestida com prata. Durante os meses seguintes, ele passaria horas e horas trabalhando nessa seção com uma lâmina de barbear, raspando a prata em torno dos três desenhos para teste de visão (três formas circulares com linhas irradiadas, semelhantes à que ele usou no seu estudo sobre vidro em Buenos Aires), que ele havia feito nas costas do vidro por meio de traços sobre papel carbono. Era um trabalho lento e tedioso.²⁵⁵



Marcel Duchamp e Man Ray. *Élevage de poussière*, 1920.

Fotografia preto e branco de Man Ray a pedido de Duchamp, conservando a poeira acumulada.
24 x 30,5 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

²⁵⁵ TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Op. Cit., p. 253-254.

Artur de Vargas Giorgi pensando as experiências estéticas – visuais e literárias – justapõe algumas configurações para pensar a poeira e o povo entre tensões políticas na arqueologia contemporânea. Giorgi, através da leitura de Antelo, recorta e analisa em seu ensaio o período que Duchamp esteve nos trópicos e seu ateliê novaiorquino esteve inoperante:

Como se sabe, ao final da Primeira Guerra, Duchamp vivia uma sorte de exílio americano, com significativa passagem por Buenos Aires no momento em que se dariam as violentas repressões não só aos operários de tendência anarquista (num quadro de greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salário, diante da absurda elevação do custo de vida), mas também aos imigrantes, em particular judeus e eslavos, na chamada Semana Trágica, em janeiro de 1919. A imagem de Man Ray no início dos anos vinte é, dessa maneira, potente. Por um lado, ela arquiva ou acumula uma paisagem estranha, obtida por uma vista aérea como se numa repetição diferida, e devida ao acaso, das fotografias de guerra tomadas em sobrevoo, nas quais colídam as marcas da cultura e da barbárie humanas, disseminadas sobre um território de fronteiras irreconhecíveis, então exaurida de uma certa experiência possível. Nesse sentido, a imagem cifra uma sobreposição de camadas: não apenas a demora do pó sobre o vidro de um trabalho anartístico, mas igualmente o campo de extermínio sobre o mercado global, de modo que – poderia ser dito – a política ocidental, que ao longo do século XX, em suas reincidências, ganharia contornos cada vez mais abrangentes, encontra nesses episódios – a Primeira Guerra, a Semana Trágica, as migrações – alguns de seus momentos inaugurais. E não obstante, ao mesmo tempo, enquanto imagem técnica, *Criação de poeira* aponta sempre para algo mais: para um gasto ou excesso que redundava da possibilidade mesma de todo arquivo ser continuamente recriado, relido, remontado, uma vez que sua força disruptiva se encontra precisamente na intermitência e na reprodutibilidade de restos e rastros quase imateriais, *infralevés* – em todo caso, estranhas materialidades avessas às políticas sanitárias e imunitárias do Ocidente –, sendo este um modo de se ler a história a contrapelo.²⁵⁶

Walter Benjamin, autor que articulou a imagem da história a contrapelo, reforça, no ensaio *Experiência e pobreza* e no livro das *Passagens*, a ideia de que as acomodações adequadas da modernidade são casas e edifícios de vidro, lugares onde o homem habita sem que possa deixar seus vestígios: *o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas no vidro não tem aura. O vidro em geral é um grande inimigo do mistério.*²⁵⁷ Rosalind Krauss, quando elabora o pensamento acerca da originalidade das vanguardas, que a poeira na imagem de Man Ray e Marcel Duchamp é *uma espécie de indício físico da passagem do tempo.*²⁵⁸ Com o gesto posterior de Duchamp incorporando vestígios da poeira no desenho final do *Grande Vidro* percebemos a materialidade e o pensamento como movimento poético do tempo poroso.

Cristiana Nogueira Menezes Gomes elenca uma constelação para construir um aparato

²⁵⁶ GIORGI, Artur de Vargas. *Pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade*. ARS, ano 14, n. 24. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/6RRgfhzCfWKLQ4w5HbbYBP/?format=pdf&lang=pt>>

²⁵⁷ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 117.

²⁵⁸ KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986, p. 202-203.

teórico acerca da poeira, juntamente com outra constelação artística e poética para entrelaçar poeira e melancolia em seu estudo de mestrado: *A impermanência do processo: poeira, caminhos, objetos*.²⁵⁹ A autora entrelaça os artistas Marcel Duchamp, Man Ray, Joseph Cornell que produziram obras plásticas *com* poeira e os escritores Edgar Allan Poe e W. G. Sebald com seus personagens-saturninos melancólicos acumuladores de poeira. Nas palavras da autora:

Na história *Max Aurach*, do livro *Emigrantes* de W. G. Sebald, temos um exemplo de narrativa que expõe a melancolia na própria forma de construir a narrativa. Além do texto fazer uma descrição minuciosa do ateliê do artista, ela é arrastada, lenta, com longos parágrafos e frases que nunca chegam ao final. São várias imagens que o escritor cria, formando uma única rede, com pequenas referências do cotidiano melancólico do artista, pequenos detalhes que compõem o cenário perfeito para o personagem-artista *saturnino*. Esta poeira que Aurach tanto venera é uma poeira que, ao mesmo tempo, dá vida ao ateliê e que denuncia o seu estado de abandono melancólico.

[...] Por mais que Aurach viva e sinta que o tempo passa ao trabalhar, é na poeira que a passagem de tempo está mais bem representada. Por isso não se pode limpar o cômodo, por isso a poeira tem de cair lentamente, acumular todo dia, formar camadas tal como a tinta que se mistura ao piso do ateliê. É como se ele fosse um prisioneiro deste indício de tempo, destes pequenos resquícios de sua vida. A poeira estaria presente como algo análogo ao tédio, como afirma Benjamin na frase que relaciona a mercadoria como depósito de poeira, na série *O Tédio, Eterno Retorno*, letra *D* do livro *Passagens*.²⁶⁰ O local do acúmulo, juntamente com a sensação de uma perspectiva sufocada e poeirenta do panorama, ou mesmo a poeira que se acumula nas passagens parisienses e suja os vestidos das mulheres quando chove. Essa poeira que sufoca o passado, que se perde em meio a uma modernidade que se faz presente. A poeira que alerta para um local que não faz mais sentido, anacrônico frente a uma cidade que insiste em mostrar sua modernidade.²⁶¹

Diante da poeira podemos pensar uma ruinologia da contemporaneidade através da arte. A poeira que se acumula revela não apenas no aspecto material, mas também no aspecto temporal e melancólico de forma anacrônica: poeira da vida e poeira na arte.

Elio Grazioli monta, em seu livro *La polvere nell'arte*, uma pequena ruinologia da poeira na arte contemporânea.²⁶² A poeira seria um emblema da passagem da vida, da metamorfose entre morte e vida. Poeira como sobrevivência do arcaico no contemporâneo, uma dança da porosidade temporal.

Tudo é poeira, tudo pode se transformar em pó. Como esquecer a nuvem de poeira que submerge toda a parte sul de Manhattan após o colapso das Torres Gêmeas? O ataque terrorista inimaginável pulveriza no real um Ocidente imaginário e simbólico. New York, metrópole símbolo de todo o Ocidente, Wall Street, o centro simbólico da economia mundial, cobertos de pó, são imagens mais do que metafóricas, indícios da

²⁵⁹ GOMES, Cristiana Nogueira Menezes. *A impermanência do processo: poeira, caminhos, objetos*. Dissertação (mestrado). Orientadora: Leila Maria Danziger. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2009.

²⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op. Cit., p. 141-159.

²⁶¹ GOMES, Cristiana Nogueira Menezes. *A impermanência do processo: poeira, caminhos, objetos*. Op. Cit.

²⁶² GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell'arte*. Milano: Bruno Mondadori, 2004, p. 44.

ameaça, do fim imprevisto e possível de um Ocidente imaginário, isto é, de uma suposta identidade que se constrói ainda sobre a oposição. O paradoxo? Ainda a arte, ainda a “criação do pó”. Passando pela arte, também o 11 de setembro de 2001 cria o próprio pó, apresenta-se como um novo início, a necessidade de um recomeço. Não há de fato uma arte do fim, nem o fim da arte: o pó em arte *se* cria.²⁶³

Carolyn Steedman, em seu livro *Dust: The Archive and Cultural History*,²⁶⁴ argumenta que a poeira é o princípio narrativo da memória e da escrita, a poeira seria a herança dos séculos anteriores aos nossos dias, matéria que sobrevive ao tempo e à história. Vilhelm Hammershoi, pintor dinamarquês de cenas solitárias e fantasmagóricas, pinta uma tela, em 1900, com o título: *Dust Motes Dancing in the Sunbeams*. Na tela podemos observar a poeira dançando nos raios de sol, através da fonte de luz, que entra pela janela. Hammershoi captura com seu pincel os raios de sol sufocados pelo pó no interior de um cômodo fechado.



Vilhelm Hammershoi. *Dust Motes Dancing in the Sunbeams*, 1900.
Óleo sobre tela. 70 x 59 cm. Ordrupgaard Museum, Dinamarca.

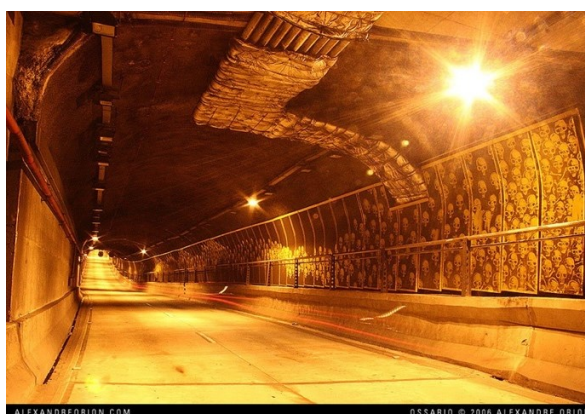
²⁶³ Id., *Ibid.*, p. 295. No original: “Tutto è polvere, tutto può andare in polvere. Come dimenticare la nuvola di polvere che sommerge tutta la parte sud di Manhattan dopo il crollo delle Torri Gemelle? L’attentato terroristico inimmaginabile polverizza nel reale un Occidente immaginario e simbolico. New York, metropoli simbolo dell’Occidente intero, Wall Street, centro simbolico dell’economia mondiale, ricoperti di polvere sono l’immagine più che metaforica, indicale della minaccia, della fine imprevista e possibile di un Occidente immaginario, cioè di una presunta identità che si costruisce ancora sull’opposizione. Il paradosso? Ancora l’arte, ancora l’ “allevamento di polvere”. Passando per l’arte, anche l’11 settembre 2001 alleva la propria polvere, si presenta come un nuovo inizio, il bisogno de un ricominciamento. Non esiste infatti un’arte della fine, né una fine dell’arte: la polvere in arte *si* alleva.”

²⁶⁴ STEEDMAN, Carolyn. *Dust: The Archive and Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

Na pintura de Hammershoi a poeira dança com a luz. Na fotografia de Man Ray e Duchamp o pó cobre *O Vidro* em gesto de *inoperância*. A poeira, assim como a imagem, é lenta, é demora, é anacronia.

A persistência do *sempre*, como instância do *aiôn*, essa palavra grega que significa tempo, duração de vida, geração, toda a vida, simultaneamente tempo presente e eternidade sem fim, está aqui aliada ao *doravante* que significa *a partir de agora para o futuro*, portanto *mais tarde*: sempre mais tarde, o futuro sempre mais tarde, o futuro em demora. Em demora ainda.²⁶⁵

Alexandre Órion, artista multimídia, criou dois trabalhos a partir dos vestígios e rastros da cidade.²⁶⁶ *Ossário* é uma série de intervenções, produzidas por Órion entre 2006-2011, em túneis paulistanos. O artista retirou, com retalhos de panos, a camada de vestígios impregnados de poluição nas paredes dos túneis de São Paulo. Limpando seletivamente a fuligem despejada pelos carros, Órion desenha milhares de caveiras nas paredes, a série de intervenções foi transformada em vídeo e circulou em exposições ao redor do mundo.



Alexandre Órion. *Ossário*, 2006-2011. Série de intervenções realizadas nos túneis da cidade de São Paulo.

²⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015, p. 112.

²⁶⁶ ÓRION, Alexandre. Disponível em: <<https://www.alexandreorion.com>>

Polugrafias é uma série de gravuras feitas com poluição, por Órion, no ano de 2009, também em São Paulo. Órion elaborou uma técnica de impressão através dos próprios escapamentos de caminhões, série que intitulou *Polugrafias*. Com a circulação do caminhão pela cidade, a fuligem queimada atravessa a matriz e imprime a imagem de crânios no tecido.



Alexandre Órion. *Polugrafia*, 2009.
Série de gravuras feitas com poluição em São Paulo.

Ossário e Polugrafias são imagens que lidam com a estética residual da poluição (poeira) urbana. A arte contemporânea nos convida a pensar o tempo empoeirado e carregado de potência. Walter Benjamin nos propõe pensar o tempo entre desdobramentos de forças:

Em vez de passar (*vertreiben*) o tempo, é preciso convidá-lo (*einladen*) para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar (*austreiben*) o tempo: o jogador. O tempo jorra-lhe dos poros. – Carregar-se (*laden*) de tempo como uma bateria armazena (*lädt*) energia: o flâneur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e devolve sob uma outra forma – aquela da espera.²⁶⁷

Ao longo da modernidade podemos observar, entre os escritores, algumas narrativas da poeira. *Ser polvo* foi publicado no dia 30 de dezembro de 1933, na página 4 da *Revista Multicolor de los Sábados*. Duas ilustrações mostram momentos importantes da trama: a primeira representa o início da história, em que o protagonista caiu do cavalo, em frente ao cemitério; e a segunda mostra como o personagem sofreu sua metamorfose e se tornou matéria vegetal e poeirenta.²⁶⁸ Dabove já havia publicado na *RMS* duas outras histórias: *A morte e seu terno* (9 de setembro de 1933) e *O espantalho e a melodia* (11 de setembro de 1933). Borges, Bioy Casares e Ocampo fizeram correções do manuscrito original de *Ser polvo* publicado em 1933 e republicaram na edição de 1940 da *Antología de la literatura fantástica*, pela Sudamericana.²⁶⁹ O livro *La muerte y su traje* de 1961,²⁷⁰ reúne seus contos fantásticos, volume publicado postumamente onde a versão de *Ser polvo* de 61 não coincide com o texto de 40, e sim com o manuscrito original de 33. O escritor argentino narra a história de um personagem que vai se transformando na própria poeira do chão, diante de um cemitério abandonado como cenário, o personagem vai se metamorfoseando em planta e poeira.

Bem defronte ao cemitério abandonado e poeirento que me sugeria a ideia de uma morte dupla, a que já abrigava e a dele mesmo, que desmoronava e se transformava em ruínas, tijolo por tijolo, torrão por torrão, a desgraça me apanhou.
[...] Era um estranho sono-vigília e uma morte-vida. Às vezes meu corpo era mais pesado que o chumbo, outras eu absolutamente não o sentia, exceto pela cabeça, que mantinha sua sensibilidade.
[...] ... Diante do antigo cemitério eu me transformava pouco a pouco num cacto solitário no qual os rapazes ociosos provariam seus canivetes.
[...] E agora, diante do cemitério poeirento, diante da ruína anônima, o cacto “ao qual pertencço” se desagrega, seu caule cortado por uma machadada. Que venha o pó igualitário! Neutro? Não sei, mas teria de ter vontade o fermento que novamente se pusesse a trabalhar a matéria ou coisa como “a minha”, tão trabalhada de decepções e desmoronamentos!²⁷¹

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “O Tédio, Eterno Retorno, [D 3, 4]”. *Passagens*. Op. Cit..

²⁶⁸ DABOVE, Santiago. “Ser polvo”. *RMS*, n° 2 (1933): 4.

²⁶⁹ DABOVE, Santiago. “Ser polvo”. In: BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (Org.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana (Colección Laberinto), 1940.

²⁷⁰ DABOVE, Santiago. *La muerte y su traje*. Buenos Aires: Calicanto, 1961.

²⁷¹ DABOVE, Santiago. “Ser pó”. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 157-163.

O escritor cubano Alejo Carpentier, no conto *Viaje a la semilla*,²⁷² narra outra trama sobre a poeira: uma história para trás, ou seja, começa pelo fim da vida do protagonista. Começa com a cena dos pedreiros que estão demolindo uma casa muito antiga. Durante a noite, eles reconstruíram o demolido como que por magia. Conforme o tempo passa, ele é mais jovem e volta para o útero. A casa em si desaparece no turbilhão assumindo a jornada de volta à fonte, chegando no momento do nascimento, e até mesmo antes disso, onde é novamente apenas uma célula e depois nada. Quando a vida está a decorrer normalmente, apenas morrer e tornar-se pó. Se a vida fosse invertida, o que restaria de nós? O mesmo: um embrião, e em seguida, nada. Em outras palavras, o princípio e o fim são a mesma coisa: poeira e resto. As duas ficções, de Dabove e de Carpentier, narram imagens de personagens que são restos, portanto, imagens que tocam no limiar da poeira. Os personagens, de ambos, são marcas, cinzas mescladas de uma multidão de fogueiras. A presença da poeira (da cinza, dos restos) é vestígio da presença do pensamento e de um acontecimento. Quando *Feu la cendre*, a falecida cinza, é evocada, algo retorna como gesto, como inscrição, como sobrevivência, como fantasma (*revenant*).²⁷³ Derrida nos diz que a memória insiste e persiste no instante: demorando, esperando, retardando e metamorfoseando.

Em uma cena mais próxima do nosso contemporâneo, encontramos Patricia Osses, artista chilena radicada no Brasil, que fez uma residência, nos últimos meses de 2012, buscando a Buenos Aires literária de J. L. Borges, onde criou imagens a partir de memórias e vestígios na antiga Biblioteca Nacional da Argentina.²⁷⁴ Patricia é uma artista que atualiza a memória em suas imagens a partir dos rastros que ficaram *quase* perdidos em gestos e momentos ilegíveis entre os fantasmas do livro e do lugar. Na série *Missing names*, escreveu nomes de escritores sobre a poeira das estantes vazias, trazendo a presença de livros e autores em uma velha biblioteca abandonada de sua função inicial. Hoje o prédio funciona como Escola Nacional, Música e Coral de ensaios e apresentações do Balé Contemporâneo de Secretária de Cultura. Patricia Osses ao escrever sobre a poeira da biblioteca lida com nada mais do que um os vestígios, as fissuras, os tempos impuros e porosos.

²⁷² CARPENTIER, Alejo. “Viagem à semente”. In: NETO, Irineo Baptista e TIZZOT, Thiago. *Estórias*. Edição H. Trad. I. Portbou. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2010, p. 50-59.

²⁷³ DERRIDA, Jacques. *La difunta ceniza = Feu la cendre*. Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

²⁷⁴ Pesquisa realizada no mestrado Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no CEART/UDESC, sob orientação de Rosângela Miranda Cherem: FERREIRA, Josimar. *Patricia Osses e a espectralidade da imagem diante do lugar literário*. Dissertação (mestrado) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UDESC, Florianópolis, 2015.



Patricia Osses. *Missing names*, 2013. Fotografia.
Série de 97 imagens na antiga Biblioteca Nacional da Argentina, Buenos Aires. Coleção da artista.

Jorge Luis Borges evoca, em um pequeno poema do livro *Os conjurados*, que um único monte de poeira ao fundo de uma prateleira daria testemunho da história universal.

1982

Un cúmulo de polvo se ha formado en el fondo del anaquel, detrás de la fila de libros. Mis ojos no lo ven. Es una telaraña para mi tacto.

Es una parte ínfima de la trama que llamamos la historia universal o el proceso cósmico. Es parte de la trama que abarca estrellas, agonías, migraciones, navegaciones, lunas, luciérnagas, vigiliadas, naipes, yunques, Cartago y Shakespeare. También son parte de la trama esta página, que no acaba de ser un poema, y el sueño que soñaste en el alba y que ya has olvidado.

¿Hay un fin en la trama? Schopenhauer la creía tan insensata como las caras o los leones que vemos en la configuración de una nube. ¿Hay un fin de la trama? Ese fin no puede ser ético, ya que la ética es una ilusión de los hombres, no de las inescrutables divinidades.

Tal vez el cúmulo de polvo no sea menos útil para la trama que las naves que cargan un imperio o que la fragancia del nardo.²⁷⁵

Jean-Luc Nancy, no ensaio sobre *Os vestígios da arte*, afirma que: *o vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio.*²⁷⁶ Olhar uma imagem é atravessar toda a temporalidade que ela carrega entre lampejos. Clio, a musa que canta a *História*, na mitologia grega, é filha de *Mnemósine* (a memória). Febvre, citado por Didi-Huberman, nos estudos sobre a anacronia das imagens, altera a filiação da *História*, não sendo filha de *Mnemósine* e sim do *Tempo*, enaltecendo a complexidade temporal da *História*:

História, filha do tempo. Eu não digo isso certamente para diminuí-la. [...] Cada época fabrica mentalmente seu universo. [...] Ela o fabrica com seus próprios dons, sua engenhosidade específica, suas qualidades, seus dons e suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. [...] O problema é interromper com exatidão a série de precauções a observar para evitar o pecado dos pecados – o pecado entre todos irremissível: o anacronismo.²⁷⁷

O tempo dos restos é uma constelação de tempos – os que se perderam e sobrevivem fantasmagoricamente. As ruínas, para Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, são um convite para sentir o tempo e a imagem. Um olhar é o suficiente para haja um encontro e uma tensão, uma sensibilidade e uma reflexão. Giorgio Agamben, no ensaio *Ninfas*, nos aponta que: *As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir.*²⁷⁸

Retomando a poeira como *poder* do tempo, Georges Bataille em outubro de 1929, publica um verbete de seu *Dicionário crítico*, na revista *Documents*, cujo título é *Poussière* [Poeira].

²⁷⁵ BORGES, Jorge Luis. “Los conjurados”. In: *Poesía Completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018.

²⁷⁶ NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. Op. Cit., p. 304.

²⁷⁷ FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1942. Apud. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Op. Cit., p. 34.

²⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra - Coleção Bienal, 2012, p. 63.

Bataille traz a presença de uma poeira que persiste e modifica nossa visibilidade. Uma matéria que existe como memória, mas também como esquecimento, em camadas sobre a pele da mobília de uma casa abandonada. É em torno dessa oscilação entre memória e esquecimento que a poeira paira na história (da literatura de da arte).

POEIRA

Os contadores de estórias não imaginaram que a Bela Adormecida teria acordado coberta de uma espessa camada de poeira; nem pensaram nas sinistras teias de aranha que, ao primeiro momento, seus cabelos ruivos teriam rasgado. Entretanto, tristes camadas de poeira não param de invadir as moradias terrestres e de sujá-las uniformemente: como se fosse para dispor os sótãos e os velhos quartos para a entrada vindoura das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o odor carunchoso da velha poeira substancia e embriaga.

Quando as gorduchas que são “pau para toda obra” se armam a cada manhã, com um grande espanador, ou até mesmo com um aspirador de pó, talvez não ignorem absolutamente que contribuem tanto quanto os cientistas mais positivos para afastar os fantasmas malfazejos a que a limpeza e a lógica enjoam. Um dia ou outro, é verdade, a poeira, uma vez que persiste, começará provavelmente a triunfar sobre as domésticas, invadindo com imensos escombros, construções abandonadas, docas desertas: e nessa época longínqua, nada mais subsistirá para salvar dos terrores noturnos, na falta dos quais nos tornamos tão grandes contabilistas...²⁷⁹

Em um cenário encoberto por uma fulguração anacrônica de cinzas e poeira, poderíamos nos tornar narradores e contadores de histórias mantendo a imagem do passado presente? Diante da paisagem melancólica da poeira e dos vestígios, enfim, de objetos que nos convidam a pensar a condição da estética na modernidade, nos abre o problema da ruína, e ela por sua vez, nos coloca, criticamente, a relação do artista e do escritor com o tempo e com a memória: poeira da vida e poeira na arte. A poeira que resiste define-se, em suma, como imagem-sobrevivente. As ruínas são gestos, dispersões, disseminações e pulverizações da matéria. A explosão do não contemporâneo tendo acontecido, levanta a dialética de um mundo de poeira – tempos que nos rodeiam. Tempos que se acumulam em camadas: anacrônicos, porosos, fantasmáticos.

²⁷⁹ BATAILLE, Georges. “Poeira”. In: *Documents: Georges Bataille*. Op. Cit., p. 112.

9. Biográfico: um risco na cera do tempo – origem cipó, origem perdida

O lugar onde ela nascera – surpreendia-se vagamente de que ele ainda existisse como se também ele pertencesse ao que se perde.

Clarice Lispector. *O lustre*.

[...] a origem sempre está perdida. [...] De fato, só temos acesso (sempre) a cinzas, ashes, e a contingência só alimenta nossa leitura porque, nesse mar prenhe de história boiam vestígios (debris) de um passado deslumbrante, com o qual podemos reconstruir a voracidade [...]

Raúl Antelo. *História(s): a arte arde*.

A arqueologia, como já vimos, é uma ciência das ruínas. E o autor pode construir não só a obra, mas sua vida, na ótica ruinológica como um *signator*. Maria Martins, ou melhor a artista Maria (como artista assinava apenas Maria), mancha e borra a data de seu próprio nascimento. Maria inventa para si e para o mundo uma origem parafraseada, invertida e inventada, dizendo “por alto” que nasceu em 1900, quando insistiam em saber o ano de seu nascimento. Para muitos, nem dizia o ano de nascimento. A escultora transformou seu nascimento e sua origem em mistério e enigma. E nos convida, na ótica ruinológica, a pensar que o nascimento se dá no futuro, o nascimento é uma narrativa construída pela artista *a posteriori*. O nascimento para a artista é uma performance e uma ficção em suas assinaturas. Depois de sua morte, o estudo biográfico de Ana Arruda Callado em 2004, mostra que o registro de seu nascimento ocorreu em 1894. Na certidão de nascimento de Maria de Lourdes Faria Alves, é possível verificar que o ano de seu nascimento é 1894, e não 1900 como alegava.

[...] Maria de Lourdes, nossa mineira de Campanha da Princesa. É verdade que ela tinha vivido apenas seis anos em sua pequena cidade natal, e decidira apagar esse tempo de sua biografia, quando começou a declarar que havia nascido em 1900, o que sustentou até a morte.²⁸⁰

Agosto 1894 [...] Fernandina, vendo se aproximar a hora do parto, vai para casa dos pais, do outro lado da praça, pois quer a assistência de D. Maria Vitória quando seu filho – ou filha – nascer. Em julho, nascera Euclides da Cunha Filho, e João Luiz e Francisco Brandão haviam sido as testemunhas no cartório; quando então nasce, no dia 7 de agosto, Maria de Lourdes, a primeira filha de João Luiz e Fernandina, é a vez de Euclides assinar, com Brandão, o livro de registros, numa troca de gentilezas entre amigos.²⁸¹

Maria sempre declarara 1900 como o ano de seu nascimento. Escamoteava exatamente os seis anos que vivera em Campanha da Princesa e nunca falava em sua terra natal, para onde, aliás jamais voltou, nem para breve visita. Quase todos os necrológicos publicados agora continuam informando erradamente que ela tinha 73

²⁸⁰ CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus / Brasília: Ministério da Cultura / Belo Horizonte: CEMIG, 2004, p. 10.

²⁸¹ Id., *Ibid.*, p. 15.

anos. (E o equívoco ainda prevaleceu por muito tempo, estando 1900 como a data de nascimento até mesmo no catálogo da belíssima exposição na Galeria Jean Boghici, de 1997, que marcou uma espécie de ressurreição de Maria no Brasil. Para uma mulher que participou dos principais movimentos culturais e políticos do século XX, podendo mesmo ser um de seus símbolos, ficava bem, ter nascido com ele.) Sua decisão de não dizer a idade levava a situações quase cômicas. Sempre que viajava, José Faria, o primo que ela chamava de “São José”, a levava ao aeroporto. Uma vez, uma funcionária da companhia de aviação perguntou: “Qual a idade da senhora?” “Sou maior de idade”, foi a resposta. Mas ela ficou uma fera e não quis mais embarcar; José Faria teve que contornar a situação. Os amigos diziam sempre que ela não tinha idade; era amiga de gente mais velha e de Miguel [Miguelito] do Rio Branco, que tinha 16 anos.²⁸²

Maria cria uma performance arqueológica com o próprio nascimento. Cria outra performance, também, com as assinaturas: Maria Martins (a embaixatriz) e Maria (a artista). Mesmo assinando suas esculturas e seus catálogos como Maria, as instituições museológicas e estudos curatoriais ou acadêmicos utilizam o nome de embaixatriz para se referir a escultora: Maria Martins, assim a história escreve sua biografia.

No poema gravado em metal, com título *Explicação*, Maria evoca os trópicos como lugar de origem, lugar de mistério e lugar de enigma: *Você esquece / que eu sou dos trópicos, e de mais longe vinda, / você esquece tudo isso, que de mais longe vinda, / se mistura ainda nas minhas veias, / ao sangue queimado do astro equatorial*. Na escultura “*N’oublies pas que je viens des tropiques*” [Não esqueça que eu venho dos trópicos], demarca, também, o lugar de origem como lugar emaranhado: origem-cipó. A origem, o nascimento, em Maria, é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa: é, antes, um vórtice e um cipó no na cera do tempo, é um redemoinho – um *momento-agitador* – depois do qual o nascimento se torna um enigma e uma liana vorticosa. Giorgio Agamben nos aponta a singularidade que define o vórtice, não uma forma, mas uma força absolutamente imaterial, uma voragem.

O movimento arquetípico da água é a espiral. Se a água que corre no leito de um rio encontrar um obstáculo, seja ele um galho ou o pilar de uma ponte, será gerado, em correspondência com esse ponto, um movimento em espiral que, se estabilizado, assume a consistência de um vórtice. A mesma coisa pode ocorrer se o encontro for de duas correntes de água de temperaturas ou velocidades diferentes: aqui também veremos formar-se redemoinhos, que parecem permanecer imóveis no fluxo das ondas ou das correntezas. Mas também a voluta que se forma na crista das ondas é um vórtice, que, por efeito da força da gravidade, arrebenta, formando a espuma. O vórtice tem sua própria rítmica, que foi comparada ao movimento dos planetas ao redor do sol. Sua parte interna move-se numa velocidade maior que sua margem externa, tal como os planetas giram com maior ou menor rapidez de acordo com sua distância em relação ao Sol. Ao enrolar-se em espiral, ele se alonga para baixo e depois sobe de novo, numa espécie de pulsão íntima. Além disso, se deixarmos cair um objeto no turbilhão – por exemplo, um pedaço de pau com forma de ponteiro –, ele manterá a mesma direção em seu giro constante, indicando um ponto que é, por assim dizer, o nome do vórtice. O centro ao redor do qual e para o qual o vórtice não

²⁸² Id., *Ibid.*, p. 99.

cessa de rodopiar é, entretanto, um sol negro, em que age uma força de aspiração ou de sucção infinita. Na expressão dos cientistas, diz-se que, no ponto do vórtice em que o raio é igual a zero, a pressão é igual a “menos infinito”.²⁸³

Agamben nos lembra, ainda, que Benjamin comparou a origem a um vórtice, um torvelinho, um redemoinho. Imagem que podemos ler como um emaranhado de cipós enroscados.

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem. Essa dialética mostra como em toda essência o único e o recorrente se condicionam mutuamente. A categoria da origem não é pois, como supõe Cohen, puramente lógica, mas histórica.²⁸⁴

A concepção da *história* é lida por Walter Benjamin como questão de *origem*, e a concepção da *origem* como questão de *novidade*. Benjamin tenta confrontar o campo da história como origem, não através de um passado homogêneo e congelado, mas através da imagem frágil e sensível que sobrevive no presente em cada objeto. A imagem é um *vórtice* (torvelinho, redemoinho, turbilhão), que emerge a qualquer momento, de forma imprevisível, no fluxo do rio como devir. Agamben, em sua leitura benjaminiana acerca da origem pensa o sujeito, e nos aponta, que assim como a história é um vórtice, entre os sujeitos existem seres-gota e seres-vórtice no fluxo do ser:

Tentemos levar a sério a imagem da origem como vórtice. Antes de mais nada, a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia. Assim como o redemoinho no curso do rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele.

²⁸³ AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices”. In: *O fogo e o relato*. Op. Cit., p. 83-84.

²⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Op. Cit., p. 67-68. [Citamos também a tradução de João Barrento, onde o termo *Ursprung* é assemelhado ao vórtice: “A origem [*Ursprung*] insere-se no fluxo do devir como um vórtice que arrasta no seu ritmo o material de proveniência [*Entstehung*]. [...] Por um lado, o originário quer ser conhecido como restauração e reconstituição e, por outro, exatamente por isso, como algo incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno de origem determina-se a figura através da qual uma ideia se confronta permanentemente com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. Pois a origem não emerge da esfera dos fatos, mas refere-se à sua pré e pós-história. [...] A categoria da origem não é, portanto, como quer Cohen, uma categoria puramente lógica, mas histórica.” – BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 34.]

A inteligência de um fenômeno só tem a ganhar quando sua origem não é separada num ponto remoto no tempo. A *arché*, origem vorticiosa que a investigação arqueológica procura alcançar, é um *a priori* histórico, que permanece imanente ao devir e continua agindo nele. E, também no curso da nossa vida, o vórtice da origem continua presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência. Às vezes se faz mais próximo; outras, afasta-se a ponto de não conseguirmos mais divisá-lo nem perceber seu discreto bulício. Mas, nos momentos decisivos, agarra-nos e arrasta-nos para dentro de si e, então, de repente, damo-nos conta de que, também nós, nada mais somos que um fragmento do início, que continua a redemoinhar naquele turbilhão do qual provém nossa vida, a agir em seu interior até (a não ser o que o acaso o cuspa de volta para fora) atingir o ponto de pressão negativa infinita e desaparecer.

Há seres que só desejam ser sugados no vórtice da origem. Outros há que, ao contrário, mantêm com ela uma relação reticente e circunspecta, engenhando-se para, na medida do possível, não serem engolidos pelo *maelström*. Outros, enfim, mais pávidos ou ignaros, nem sequer ousaram alguma vez lançar um olhar em seu interior.

Os dois estágios extremos dos líquidos – do ser – são a gota e o vórtice. A gota é o ponto em que o líquido se separa de si mesmo, entra em êxtase (a água, caindo ou esguichando, separa-se em gotas na extremidade). O vórtice é o ponto em que o líquido se concentra, gira e afunda em si mesmo. Há seres-gota e seres-vórtice, criaturas que, com todas as suas forças, procuram separar-se em um fora, e outros que, com obstinação, enrolam-se em si mesmos, penetram cada vez mais fundo. Mas é curioso como mesmo a gota, caindo de novo na água, também produz um vórtice, faz-se turbilhão e voluta.

É preciso conceber o sujeito não como uma substância, mas como um vórtice no fluxo do ser. Ele não tem outra substância senão a do ser, mas, em relação a este, tem uma figura, uma maneira e um movimento que de fato lhe pertencem. E é nesse sentido que é necessário conceber a relação entre a substância e seus modos. Os modos são redemoinhos no campo infundável da substância, que afundando e turbilhonado em si mesma, se subjetiviza, toma consciência de si, sofre e se gozija.²⁸⁵

Maria, borrando o ano de seu nascimento, cria uma narrativa da origem. Maria é um ser-vórtice, enrola-se em si mesma e penetra cada vez mais funda na ficção, mais funda no *futuro anterior*. Como gesto performático foi capaz de inventar – arqueologicamente –, inventou uma origem, portanto, uma ficção da origem. Criou vórtices, turbilhões, fraturas, rasgos no próprio nascimento. Quando sua ficção enrola-se na própria trama nos evoca as imagens de lianas e cipós. Tanto na narrativa de seu nascimento, quanto em suas formas escultóricas, a artista produziu emaranhados: seres-vórtice, seres-liana, seres-cipó.

Os nomes, para o filósofo italiano, também são vórtices no devir da linguagem. Maria é artista. Maria Martins é embaixatriz. Duas assinaturas. Uma esfera dobrada na outra. Dois nomes – dois seres-cipó – e um só.

[...] o poeta é aquele que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome. Ele precisa retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes. Estes últimos são algo que alcançamos – se é que alcançamos – só no final da descida ao vórtice da origem.²⁸⁶

²⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices”. In: *O fogo e o relato*. Op. Cit., p. 85-87.

²⁸⁶ Id., *Ibid.*, p. 88.

Giorgio Agamben nos escritos sobre o método, em *Signatura rerum*, nos aponta que a ideia de uma “arqueologia filosófica” aparece pela primeira vez em Kant, em 1791 nos *Lose Blätter* [Folhas soltas]. Essa ciência que Kant chama de “arqueologia filosófica” questiona a própria origem. É uma *arché*, um dado cronológico que emerge da história (*a priori*). Em uma leitura kantiana, Agamben nos diz que: *uma vez que a filosofia tem a ver não apenas e nem tanto com o que foi, mas com o que deveria e poderia ter sido, ela mesma acaba por ser, num certo sentido, algo que ainda não realizou, assim como sua história é “história de coisas que não aconteceram”*.²⁸⁷

Clarice Lispector, em uma crônica sobre sua viagem ao Egito, relembra que encarou desafiadoramente a própria Esfinge: *Não a decifrei*, escreveu Clarice. *Mas ela também não me decifrou*.²⁸⁸ Uma aura de mistério cerca a vida da escritora. *Clarice*, ‘escreveu o poeta Carlos Drummond de Andrade quando ela morreu’, *veio de um mistério, partiu para outro*.²⁸⁹ A escritora ucraniana-brasileira tinha um ar indecifrável e deixava escapar pouquíssima coisa sobre sua vida. De certo modo a escritora desejou reescrever a história de seu nascimento, e ela ficcionaliza sobre a idade que tinha quando veio para o Brasil.

Nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchetchelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com *apenas dois meses de idade*.²⁹⁰

A escritora enaltece que tinha *apenas dois meses de idade* quando sua família chegou em terras brasileiras. Mas ela sabia que tinha mais de um ano. A diferença é pequena e com isso não se lembra de outra pátria anterior, mas o desejo de *pertencer* à terra brasileira – juntamente à língua portuguesa – faz a escritora rebaixar sua idade até o mínimo possível. A questão da origem é uma ficção que se elabora por recordação na vida de Clarice e na vida de Maria. Escritoras do vórtice e arqueólogas da origem perdida.

A ideia de desomogeneidade essencial entre *arché* e origem está na base do ensaio de Foucault de 1971, *Nietzsche, la généalogie, l’histoire* [Nietzsche, a genealogia, a história]. Foucault joga a genealogia, cujo modelo é resgatado em Nietzsche, contra qualquer busca de origem. Foucault ressalta o termo *Ursprung*, usado por Nietzsche, para se referir à “origem”.

²⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 115-117.

²⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. “Já andei de camelo, a esfinge, a dança do ventre (Conclusão)”. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 351.

²⁸⁹ GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 485.

²⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas”. In: *A descoberta do mundo*. Op. Cit., p. 319, grifo do original.

Foucault pergunta: por que Nietzsche genealogista recusa a busca pela origem? E nos responde que *Ursprung* trata-se nesse caso de:

[...] um esforço para nela captar a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente guardada em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental e sucessivo. Procurar tal origem é reconhecer o que era “antes”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar como acidentais todas as peripécias que puderam ocorrer, todas as artimanhas, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para finalmente desvelar uma identidade primeira.²⁹¹

[...] Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento nunca será, portanto, partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, deter-se nas meticulosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa em sua derrisória maldade; esperar para vê-los surgir, máscaras finalmente retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir buscá-los lá onde eles estão, “escavando as profundezas”; dar-lhes tempo para retornarem do labirinto onde nenhuma verdade jamais os manteve sob sua proteção. O genealogista tem necessidade de história para conjurar a ilusão de origem, um pouco como o bom filósofo tem necessidade de médico para conjurar a sombra da alma.²⁹²

O genealogista luta contra a quimera da origem. O termo francês *conjurer*, que Foucault utiliza, pode ser traduzido como “conjurar”, “esconjurar”, une em si dois significados opostos: “evocar” e “expelir”. Agamben, em sua *arqueologia filosófica*, propõe que, talvez, os dois sentidos não sejam opostos, porque para esconjurar algo – um espectro, um demônio, um perigo – é preciso antes de tudo evocá-lo.²⁹³ A aliança entre o genealogista e o historiador – e aqui pensar, o artista – encontra seu sentido exatamente nessa “evocação-expulsão”. A evocação, que está em questão na genealogia, consiste tornar presente e de destruir a origem e o começo nebuloso. Maria Martins e Clarice Lispector evocam e expulsam, cada uma, o ano de seu nascimento, o começo cronológico se torna uma ficção e um enigma. O próprio da ficção é sempre a distância entre o que aconteceu e o que se escreve. Entre cada lembrança é possível perceber algo que antes estava esquecido e rearmar a cena.

Poderíamos chamar de “arqueologia” a prática que, em toda pesquisa e busca histórica, tem a ver não com a origem, mas com o ponto de insurgência do acontecimento. E o ponto de insurgência seria, então, a um só tempo, objetivo e subjetivo, situando-se, aliás, *num limiar de indecidibilidade entre objeto e sujeito*. [...] a operação sobre a origem é, ao mesmo tempo, uma operação sobre o sujeito.²⁹⁴ O termo “arqueologia” está ligado às pesquisas de Michel Foucault.

²⁹¹ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Op. Cit., 2008, p. 262.

²⁹² Id., Ibid., p. 265.

²⁹³ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 120.

²⁹⁴ Id., Ibid., p. 126.

De forma discreta – mas decisiva – já no começo de *As palavras e as coisas*, a arqueologia se apresenta como “*a priori* histórico”.²⁹⁵ O *a priori*, mesmo condicionado à experiência histórica, se inscreve ele mesmo em determinada constelação histórica. Ou seja, ele concretiza o paradoxo de uma condição *a priori* inscrita numa história que só pode se construir *a posteriori* em relação a ela e em que a pesquisa – no caso de Foucault, a arqueologia – deve descobri-la.

Agamben busca, ainda, em Enzo Melandri, outro ponto de concepção arqueológica. Melandri alia os gestos genealógicos e arqueológicos ao conceito freudiano de *regressão*. Entretanto, na ótica agambeniana, a regressão arqueológica adquire, para Melandri, um sentido diferente ao que possui o inconsciente freudiano: *ela não busca remontar-se ao inconsciente, mas ao momento em que se produz a dicotomia e bifurcação entre consciência e inconsciente*. Agamben, lendo Melandri, nos coloca a questão:

Mas compreender essa singular “regressão arqueológica”, que não busca alcançar no passado o inconsciente e o esquecido, mas remontar até o ponto em que se produziu a dicotomia entre consciente e inconsciente, historiografia e história (e, mais em geral, entre todas as oposições binárias que definem a lógica da nossa cultura)? Não se trata simplesmente, segundo a vulgata do método analítico, de trazer à consciência o que foi recalçado e que volta a aflorar em forma de sintoma. Tampouco, segundo um difundido e enfadonho paradigma de história das classes subalternas, de escrever uma história dos excluídos e vencidos, perfeitamente homogênea à dos vencedores.²⁹⁶

Melandri, na leitura agambeniana, elabora mais do que uma arqueologia, elabora o que deve ser entendido como uma regressão que é o oposto do excesso de racionalização. É, sempre, uma regressão dionisiaca.

Para a arqueologia é essencial o conceito de regressão e, ainda, que a operação regressiva seja o recíproco exato da racionalização. Racionalização e regressão são operações inversas, assim como diferencial e integral [...]. Para recuperar uma arqueológica, mas em boa medida ainda incompreendida expressão de Nietzsche (se é verdade o que estamos dizendo, também é verdade, infelizmente, que não poderá jamais ser entendida inteiramente), podemos dizer, a este ponto, que a arqueologia pede uma regressão “dionisiaca”. Como observa Valéry, *nous entrons dan l’avenir à reculons* [...] para entender o passado deveríamos igualmente percorrê-lo à reculons.²⁹⁷

A regressão “dionisiaca” de Melandri é a imagem de uma procissão no tempo que regride no passado olhando para o futuro.²⁹⁸ Procede em direção a algo que não pode ver nem

²⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Op. Cit., 2016.

²⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 141.

²⁹⁷ MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004, p. 67. Apud: AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 141-142.

²⁹⁸ A imagem de uma procissão no tempo, de costas viradas para a meta, encontra-se também, como sabemos, em Walter Benjamin. Na tese IX, o anjo da história, cujas asas se enredaram na tempestade do progresso, avança rumo

reconhecer, aquém ou além do presente. Na regressão arqueológica e dionisíaca o passado pode ser alcançado no futuro. Maria Martins, leitora, não de Melandri e nem de Agamben, mas de Nietzsche, e contemporânea da psicanálise freudiana, parece perceber a força e a capacidade de ler o passado no futuro: a origem construída posteriormente, *recuando* e metamorfoseando.

A analogia entre regressão arqueológica e psicanálise é tecida e elaborada por Agamben na filosofia contemporânea. Trata-se de acessar um passado que não foi vivido e que, portanto, não pode ser definido tecnicamente “passado”, mas permaneceu, de alguma forma, presente.

No esquema freudiano, esse não-passado atesta seu ter-sido por meio dos sintomas neuróticos, dos quais a análise se utiliza como um fio de Ariadne para remontar ao evento originário. Na investigação genealógica, o acesso ao passado, que foi encoberto e recalçado pela tradição, se torna possível tão somente pelo paciente trabalho que substitui a busca da origem pela atenção ao ponto de insurgência. Mas como é possível ter de novo acesso a um não-vivido, regressar a um evento que para o sujeito, de alguma forma, ainda não se realizou verdadeiramente? A regressão arqueológica, remontando para aquém do limite entre o consciente e o inconsciente, alcança também a linha de falha em que recordação e esquecimento, vivido e não-vivido, se comunicam e se separam simultaneamente. Não se trata, porém, de realizar, como acontece no sonho, o “desejo indestrutível” de uma cena infantil, nem de repetir infinitamente, como na visão pessimista de *Jenseits des Lustprinzips*, um trauma originário. E tampouco, como na terapia analítica bem-sucedida, de trazer à consciência os conteúdos que foram recalçados no inconsciente. Trata-se, antes, por meio da meticulosidade da investigação genealógica, de evocar seu fantasma, mas, simultaneamente, de trabalhá-lo, de detalhá-lo até sua progressiva erosão e perda de seu estatuto originário. A regressão arqueológica é, assim, elusiva: não tende, como em Freud, a restaurar uma condição anterior, mas de decompô-la, deslocá-la e, em última análise, a contorná-la, para remontar não a seus conteúdos, mas às modalidades, às circunstâncias e aos momentos de cisão, a qual, ao recalçar esses conteúdos, os constituiu como origem. Nesse sentido, ela é a recíproca exata do eterno retorno: não quer repetir o passado para consentir com o que foi, transformando o “assim foi” num “assim quis que fosse”. Quer, ao contrário, deixá-lo ir, livrando-se dele, para acessar, aquém ou além dele, o que nunca foi, o que nunca quis. Somente nesse ponto o passado não-vivido revela-se por aquilo que era: contemporâneo ao presente, tornando-se dessa forma acessível pela primeira vez, apresentando-se como “fonte”. Por isso, a contemporaneidade, a com-presença ao próprio presente, por implicar a experiência de um não-vivido e a recordação de um esquecimento, é rara e difícil; por isso, a arqueologia, que remonta para aquém da recordação e do esquecimento, é a única via de acesso ao presente.²⁹⁹

A regressão arqueológica remonta ao inconsciente, mas ao mesmo momento em que produz uma dicotomia entre consciência e inconsciente. Diante da temporalidade da arché, é exigência falar de um futuro anterior, um passado no futuro, um passado que é acessado e lido por meio da ruinologia. Na arqueologia filosófica não está precisamente em questão um passado, mas um ponto de insurgência. De resto, ela só pode abrir um caminho para esse

ao futuro à *reculons*. A regressão “dionisíaca” de Melandri é a imagem inversa e complementar do anjo benjaminiano.

²⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 147-148.

passado voltando atrás até o ponto em que ele foi recoberto e neutralizado na cisão entre consciente e inconsciente, historiografia e história.

O ponto de insurgência, a *arché* da arqueologia, é o que acontecerá, que se tornará acessível e presente, tão somente quando a investigação arqueológica realizar sua operação. Ele tem, portanto, a forma de um passado no futuro, isto é, de um *futuro anterior*.

Não se trata aqui, simplesmente, como foi sugerido, de “uma apelação para os desenvolvimentos alternativos que foram condenados em primeiro grau”, nem de possíveis conjecturas alternativas ao estado de coisas real. Benjamin escreveu certa vez que “na lembrança nós fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história de forma fundamentalmente ateológica”, pois a lembrança modifica, de algum modo, o passado, transformando o inacabado em acabado e o acabado em inacabado. Se a lembrança é, nesse sentido, a força que restitui uma possibilidade àquilo que já foi (confirmando-o, todavia, como passado), o esquecimento é aquilo que incessantemente lhe tira essa possibilidade (guardando, todavia, de algum modo, sua presença). Na arqueologia, trata-se porém – para além da memória e do esquecimento ou, antes, em seu limiar de indiferença – de acessar pela primeira vez o presente.

Justamente por isso a passagem que se abre para o passado está projetada para o futuro. [...] cabe especificar que o futuro que está em questão na arqueologia se complica num passado, é um *futuro anterior*: é aquele *passado que terá sido*, quando o gesto do arqueólogo (ou a potência do imaginário) *terá liberado* o campo dos fantasmas do inconsciente e das tramas espessas da tradição que impedem o acesso à história. Somente na forma desse “terá sido” o conhecimento histórico se torna verdadeiramente possível.³⁰⁰

A arqueologia busca a contrapelo o fluxo da história, assim como a imaginação busca a biografia individual. Ambas se movimentam como força regressiva, que não retornam para uma origem estática, mas, ao contrário, para o começo insurgente em que, conforme a temporalidade do *futuro anterior*, a narrativa biográfica torna-se pela primeira vez acessível. Maria Martins quando repercorre a contrapelo, como faz o arqueólogo malcomportado, remonta sua origem e seu nascimento. Uma memória construída depois e que se enrosca como cipó voraginoso na cera do tempo: lembrança metamorfoseada. Uma *memória do não acabado*, como propõe Flávio de Carvalho:

Os acontecimentos que mais ficam na nossa memória e mais nos perseguem durante o período viril da nossa vida são os acontecimentos que em certas épocas do passado quisemos satisfazer mas não conseguimos. O nosso pesar, a nossa saudade é sempre pelas coisas que não fizemos, pelas oportunidades perdidas e abandonadas, e nunca por aquilo que foi feito e realizado. Tudo quanto foi percebido pelo homem e que ao mesmo tempo provocou nele um tremor de desejo, e que por motivos como o de comportamento e de dever foi abandonado ao acaso que passa e desaparece, conserva-se latente nos domínios da memória e de quando em quando reanima-se e surge como um pesar, uma saudade. É a memória do não acabado.

[...] as ruínas do mundo encantam pelo pujante conteúdo que sai pelas feridas [...] o produto misterioso atrás do véu de poeira que tanto faz sonhar ao arqueólogo e às vezes até mesmo afeta de longe a alma estatística e superficial do arqueólogo.

³⁰⁰ Id., *Ibid.*, p. 152-154.

[...] Essas imagens decepadas pela angústia e pelo recalque do tempo e do indivíduo se misturam e se confundem com as imagens paradas dos acontecimentos não acabados e aparecem na memória nos momentos do sonho e da vigília melancólica.

O acontecimento é um ser vivo, que nunca morre porque há sempre homens no mundo que não conseguiram compreendê-lo. O acontecimento é a sobrevivência para uns e a novidade para outros.

De um modo geral a recordação parece ser sempre daquilo que constituiu dramaticamente um impedimento ao prazer.³⁰¹

As sombras do inconsciente, para Flávio de Carvalho, assombram o arqueólogo misturando momentos do sonho e da vigília melancólica e memoriosa, como um caleidoscópio que passa objetos e lembranças, mas que nunca visualizamos todas as reconfigurações por completo e cujas existências só foram sentidas num gesto distante ou perdido na memória inacabada e sempre aberta.

Maria Martins e Clarice Lispector, contemporâneas de Flávio de Carvalho, borram suas origens como algo inacabado que parece *vir depois*, mas na verdade, é novo por ser, justamente, *anterior*. A narrativa que se remonta na busca incessante por uma origem faz da linguagem um vórtice da melancolia. O prefixo *mela* (do grego *mélas*) na escritura pode ser lido como lacuna e como borrão, mancha negra. Na página a palavra é *mela*, é tinta e cera negra. A palavra escrita é tinta, mancha e borrão, origem esquivada, escritura ficcional que só existe enquanto o papel se rasura. *O sentido não está nem antes nem depois do ato*, escritura cujo horizonte é *a palavra que só pode dizer o que o ser sempre já começou*.³⁰² A origem em Maria e Clarice é *mela*, é mancha borrada e perdida.

Do mesmo modo, a regressão arqueológica busca remontar o caminho para além de um dado inserido numa cronologia: *ela é, antes, uma força operante na história*. A *arché* não é um dado ou uma substância, mas sim um campo de correntes bipolares e tensões, estendidas entre o ponto de emergência de um arquipassado e o devir do presente. E, enquanto tal, só tem condição de salvar arqueologicamente, num *futuro anterior*, na forma não do vórtice de uma origem – impossível de verificação –, mas no fluxo de sua história, *ao mesmo tempo acabada e não totalizável*.³⁰³ Radicalizar a origem é dizer que não existe verdade e que, a partir do momento que existe a linguagem, só existe ficção borrando as marcas na cera do tempo.

³⁰¹ CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. Op. Cit., p. 84-88.

³⁰² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1967, p. 24-26.

³⁰³ AGAMBEN, Giorgio. “Arqueologia filosófica”. In: *Signatura rerum: sobre o método*. Op. Cit., p. 158-159.

10. A parte maldita e a parte do fogo nas impressões literárias

– *E seus livros?*

– Escrever para mim, Clarice, é um prazer tão grande que nem sei explicar, e menos penoso do que esculpir. Mas nunca chego a dizer exatamente o que eu queria.

Maria Martins entrevistada por Clarice Lispector.

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano. Mas essa concepção não prescreve a ausência de moral, ela exige uma “hipermoral”. [...] A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. Só a ação tem direitos. A literatura, eu o quis, lentamente, demonstrar, é a infância enfim reencontrada. Mas a infância que governasse teria uma verdade? Diante da necessidade da ação, impõe-se a honestidade de Kafka, que não se atribuía nenhum direito. Seja qual for o ensinamento que se depreende dos livros de Genet, a defesa que Sartre faz dele não é aceitável. No fim, a literatura tinha de se declarar culpada.

Georges Bataille. *A literatura e o mal*.

Na primavera de 1946, Maria voltou a expor na Valentine Gallery. Onze esculturas e sete joias, todas as obras apresentadas são ecos e desdobramentos da série *Amazonia*. Em conjunto com a exposição, a galeria publicou uma edição limitada do catálogo com cinco gravuras feitas pela artista e o conjunto embalado em uma caixa forrada de veludo. A escultora frequentou aulas de gravura no Atelier 17, uma oficina dirigida pelo artista inglês Stanley William Hayter. Durante a Segunda Guerra Mundial, o Atelier 17 transferiu-se de Paris para Nova York. Hayter era conhecido como impressor das gravuras dos surrealistas. Maria Martins aprendeu a técnica de água-forte e empregou o processo em metal para criar as gravuras incluídas no catálogo da Valentine Gallery, nas quais ela reproduziu exemplos de suas esculturas envoltas no fundo de densa tinta preta da chapa de impressão: *Iacy*, *L’Impossible*, *Comme une liane*, *Sans écho* e *Place à l’Implacable*. Foi a própria artista quem realizou as cópias, usando uma pequena prensa instalada em um aposento ao lado de seu ateliê.

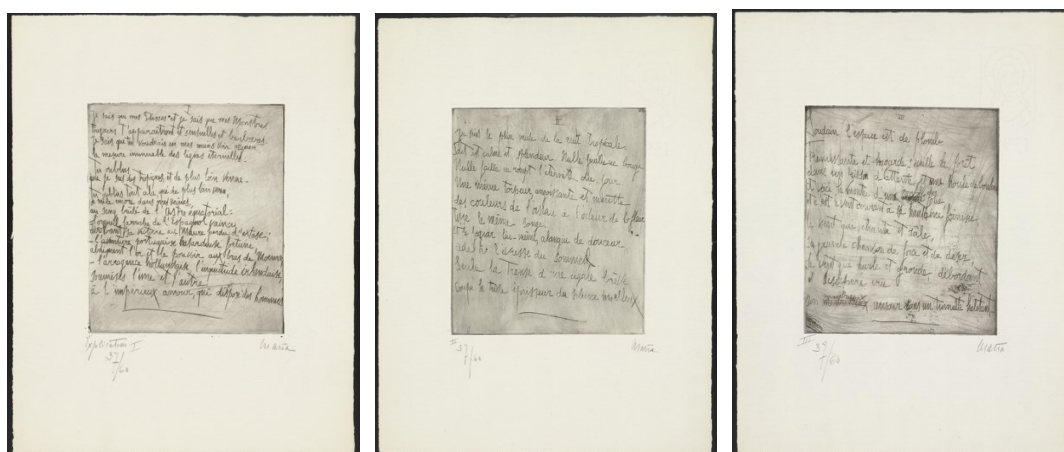
No catálogo também havia quatro gravuras com o texto de um poema dividido em três partes e intitulado *Explication* [Explicação]. As palavras do poema, como lianas e cipós, se dirigem incisivamente a um indivíduo. O ritmo do poema aumenta lentamente nas duas últimas estrofes iniciais, evocando cenas tranquilas da noite tropical e de folhas farfalhantes. Contudo, na última seção (que começa na terceira gravura), a atmosfera se torna mais animada, o vento sopra *com exaltado frenesi e canta e uiva a grande canção de força e de desejo*. Em seguida, as árvores *se oferecem, doando e recebendo e doando, até seu acasalamento alcançar o auge da exaustão*, depois do qual, em um instante, *tudo retorna à sua calma inicial, dolorosamente recuperada na conquista da satisfação*.



Maria Martins. *Sans écho*, 1945. Gravura em metal. Coleção Nora Martins Lobo.



Maria Martins. *L'Impossible*, 1946. Gravura em metal. Coleção Nora Martins Lobo.



Maria Martins. *Explication*, 1945. Gravura em metal. Coleção Nora Martins Lobo.

Os usos da gravura diferem de época para época, desde a estampagem de tecidos a partir de uma matriz de madeira, reproduções de pinturas para fins de divulgação através da gravura em metal, até a reprodução de rótulos de mercadorias a partir da técnica da litografia. No que respeita à gravura, seus procedimentos passaram por diversas transformações e reformulações, o que implicou também a revisão e aplicação dos conceitos implícitos nesse fazer. Distanciando-se da concepção técnica rigorosa artesanal, a gravura passou a ser entendida como o conjunto de um processo, no qual os gestos e expressões deles advindos passaram a impor mais do que o resultado.

No começo do século XX, a gravura em posição eminente: técnica emancipada da condição de instrumento da pintura, à qual reproduz em catálogos de Belas-Artes, a gravura passa a ter a si mesma como fim. Mudados os usos, ela mesma se instala na parede como quadro; corrente o século, a gravura dá mais um passo, desprende-se da parede, atirando-se, tridimensional, ao espaço, tanto de interiores quanto de exteriores, com o qual mantém relação a um tempo direta e complexa.³⁰⁴

Conceitos como o de reprodução, bidimensionalidade, impressão e gravação, atrelados à linguagem gráfica tradicional, foram postos em xeque pelas experimentações possibilitadas a partir de seu reconhecimento como linguagem autônoma, trazendo à tona novas possibilidades de interferências e investigações de diversas naturezas, inter-relacionando e renovando os seus códigos, fazendo com que a gravura, enfim, transcendesse as limitações impostas pela técnica.

Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. A xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.³⁰⁵

Maria Martins conheceu a Ásia nos anos de 1950, não gravou em imagens, mas tramou impressões literárias com as recordações sobre a China e a Índia. Em 1958 publicou *O planeta China* e em 1961 publicou *Brama, Gandhi, Nehru*. Os relatos – impressões – da série *Ásia maior* surgiram da viagem que Maria fez no final do ano de 1956, primeiro visitando a Índia, Nova Délhi, como um dos representantes da delegação brasileira à IV Conferência Geral. De lá partiu para a China, país que, há tempos, tinha curiosidade de conhecer. Maria Martins afirma: “eu vi”... Viu a China socialista e toda a sobreposição da tradição religiosa e cultural marcada pela revolução de Mao Tsé-Tung.

Em 1934, antes de conhecer a China, Maria Martins morou no Japão, onde Carlos, seu marido, assumiu a nomeação na Embaixada de Tóquio. No Japão entrou em contato com a filosofia Orinetal, conheceu o Budismo e o conceito de *Wu-wei*: indecidibilidade, neutralidade – questões que atravessaram, de maneira singular, sua obra, seu pensamento, sua vida e suas recordações.

Das horas de recolhimento no convento budista, perto de Ioroama, me ficou uma aura de serenidade e harmonia em que me recolho cada vez que a vida quer me machucar demais. Ali, com meu amigo, o clarividente filósofo, o doce anarquista Daiset Suzuki, iniciei-me tão pouco – que lástima! – no Ioga e no Zen Budismo.³⁰⁶

³⁰⁴ KOSOVITCH, Leon. In: RIBENBOIM, Ricardo (Org.). *Gravura Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000, p. 03.

³⁰⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política*. Op. Cit., p. 166.

³⁰⁶ MARTINS, Maria. “Poieira da Vida”. Op. Cit., 19 out. 1968.

Oswaldo Aranha, no prefácio a *O planeta China*, observa com razão: *Não és historiadora nem viajante. És tu mesma, ainda quando não o querias ser. Tem muitas facetas a tua inteligência, menos no se disfarçar, mascarar ou despersonalizar. Não será possível ler o teu livro sem te ver em cada página, como numa sala de espelhos.*³⁰⁷ Percebemos uma sensação de deslocamento provavelmente sentida por Maria Martins não só quando ela esteve viajando pela Ásia, mas durante todo o tempo em que viveu fora do país, de meados da década de 1920 a 1950, acompanhando o segundo marido, o embaixador Carlos Martins. A artista sempre manteve um olhar para fora, para o mundo, e um olhar para dentro, para o Brasil, sua terra de origem. Nas esculturas buscou lendas e mitos brasileiros. Na série *Ásia maior*, manteve um olhar deslocado entre a realidade da China e da Índia com realidades mais próximas do ocidente.

No segundo volume da série *Ásia maior*, *Brama, Gandhi e Nehru*, Maria Martins recorda que, no século XIX, quando a Índia se torna colônia da Inglaterra, surge, por parte dos ingleses, um genuíno interesse pela cultura oriental. Na abertura de *Brama, Gandhi e Nehru*, a autora alerta: *O leitor deste livro deve aceitá-lo tal como é: a recordação de uma viagem através das Índias, e das reflexões que a vida e o contato com a gente da terra me deram. Ainda mais, a recordação de estudos, que há anos ofereceram-me, em momentos difíceis, horas de graça e de alegria. E sequer tenta, nesse prólogo, disfarçar seu diletantismo: Escrevi-o para meu prazer, e foram dias de infinito deleite. Espero que divirta e interesse um pouco os que quiserem acompanhar-me nesta peregrinação.*³⁰⁸ Ambos os livros de viagens são relatos, são experiências, são impressões.

Sabemos que Maria Martins tinha projeto de escrever três livros para a série *Deuses malditos*, escreveu apenas o primeiro: *Nietzsche*. Os outros dois foram apenas anunciados: *Van Gogh e Rimbaud* (homens geniais e seres trágicos). A autora enaltece, ainda, que *os fins do século XIX ficarão na História como um período demoníaco*, época constelada de figuras diabólicas: Nietzsche, Van Gogh, Kierkegaard, Nerval, Strindberg, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Dostoiévski, entre outros. Todos eles seres diabólicos que enriqueceram a humanidade dando à vida uma nova forma-de-vida: *Uma plêiade de super-homens – Deuses malditos – que passou pelo século XIX, deixando, como estrelas cadentes, um rastro de luz, de sangue e de fogo*. Raúl Antelo sugere ler o texto de *Nietzsche*, escrito por Maria Martins, como uma máscara de seu companheiro intelectual e amoroso nos anos de 1940, o artista Marcel

³⁰⁷ ARANHA, Oswaldo. “Prefácio”. In: MARTINS, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Op. Cit., p. VIII.

³⁰⁸ MARTINS, Maria. *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*. Op. Cit., s/p.

Duchamp.³⁰⁹ Podemos ler o ensaio-impressão, de Maria, como parte maldita e parte do fogo: aquilo que queima.

Nietzsche, poeta-filósofo, deixou um grande traço, um sinal luminoso para o século XX. Nietzsche, que se confunde com o próprio Dionisos/Baco (deus da embriaguez), surgiu como uma estrela assustadora de fulgor jamais antes vislumbrado. Os escritos sobre Nietzsche provêm da paixão pelas figuras diabólicas do século XIX e pela filosofia nietzscheana. *Deuses malditos* se recusa a ser biografia tradicional. Em nota de abertura Maria afirma: *Não é este livro – o primeiro da série – uma biografia. Muito menos um ensaio. Apenas a impressão que nos deixou uma plêiade de super-homens.* Mais adiante, no corpo das impressões, reafirma sua advertência inicial: *Aqui deixei, muito em esboço, um pouco do conteúdo desse livro espantoso, porque jamais pretendi escrever um ensaio nem uma crítica da obra do filósofo.*³¹⁰ No relato criado pela escultora, percebemos uma teoria da escritura a partir do fogo como potência que distorce a forma.

Só há impressões biográficas anacrônicas. Considerado, espontaneamente, por muitos historiadores, o anacronismo seria um horrível pecado, uma *parte maldita*, o impossível da história. Para o historiador e filósofo Georges Didi-Huberman, trata-se de desdobrar uma questão sobre a imagem e o tempo: *se a história das imagens é uma história de objetos sobredeterminados, então é preciso aceitar - mas até onde? como? Toda a questão está aí - que a esses objetos sobredeterminados corresponde um saber sobreinterpretativo.*³¹¹ A história das imagens e dos escritos biográficos são histórias de objetos impuros, heterocrônicos e anacrônicos. Isso significa dizer que a própria história da arte, da literatura e os estudos biográficos são disciplinas anacrônicas e *disparates do tempo*:

Aqui estamos “precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável”, precisamente no ponto “onde começa a se exercer a imputação de anacronismo”: estamos diante de um tempo “que não é o tempo das datas” Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: *é a memória*. E ela que decanta o passado de sua exatidão. E ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. E a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica.³¹²

³⁰⁹ Cf. ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Op. Cit.

³¹⁰ MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Op. Cit., p. 34.

³¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Op. Cit., p. 43.

³¹² Id., Ibid., p. 41.

Dionísio despedaçado, assim é intitulado, por Maria, o último capítulo do livro sobre Nietzsche. *Dioniso* é o deus da embriaguez e das forças: um sismógrafo que percebe as sensibilidades de tempos impuros. Nietzsche através de Dioniso percebe as tensões e as rupturas do tempo, capta, além de tudo, *sismografias* de tempos impuros. O sismógrafo é um instrumento, de método gráfico, capaz de perceber movimentos invisíveis e imperceptíveis abaixo da terra cujo avanço intrínseco pode dar lugar a essas catástrofes devastadoras que são os terremotos. Georges Didi-Huberman, em seus estudos sobre Warburg, aponta uma ótica nietzscheana da sismografia para pensar a história:

O tempo sempre nos coloca à beira de fissuras que, na maioria das vezes, não vemos. O historiador-sismógrafo não é um simples descritor dos *movimentos visíveis* que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os *movimentos invisíveis* que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente. [...] Por um lado, o historiador-sismógrafo registra tatilmente os sintomas do tempo, com seu estilo repercutindo as vibrações ou as ondas de choque e, em seguida, transmitindo-as opticamente – no rolo de inscrição – para o olhar de outrem. Nessa condição, ele emprega um conhecimento dos sintomas, um conhecimento “por via indireta” que distingue o saber histórico, assim concebido, e qualquer certeza positivista. Mas, por outro lado, Warburg insiste em dizer que o sismo do tempo atinge o próprio aparelho que faz a inscrição: quando sobrevêm – ou irrompem na memória – as ondas do tempo, o “sismógrafo muito sensível” estremece nas bases. Assim, transmite o sismo para o exterior como conhecimento do sintoma, “patologia do tempo” que se tornou legível para outrem.³¹³

Didi-Huberman, através de Warburg e através de Nietzsche, pensa sobre o historiador-sismógrafo e sobre os “riscos do ofício” de quem se aventura nas impurezas dos tempos moventes. Aqui podemos pensar o ensaio-impressão de Maria como sismografia e sensibilidade da *parte maldita* e da *parte do fogo*. A palavra, assim como a argila, é fundida e moldada nas mãos do poeta/artista. Essa modelagem da linguagem é afirmada nesta passagem, do livro *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot:

Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que abriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do fundo subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face-a-face no fundo da obscuridade. E, com isso, a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou.³¹⁴

Mata destaca que “*Deuses malditos*” *perfaz o caminho deixado por uma energia*

³¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 112-113.

³¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Op. Cit.

*luminosa que a narradora atribui ao “seu” Nietzsche, cujo caráter dionisíaco, como o de Iara e a relação com uma força telúrica de disseminação se fazem constantes no texto (linguagem-fogo).*³¹⁵ Por essa lógica, o Nietzsche-personagem da biografia tem sua força dionisíaca próxima do “êxtase criador”:

Nietzsche não conheceu a fé nem a dúvida. Combateu Deus como a superstição de uma civilização decadente. Sua certeza da inexistência divina e sua esperança na vinda do super-homem, que julgava poder assegurar por seus ensinamentos tremendos, davam-lhe uma força crescente, e uma sorte de *iluminação* e êxtase que perdurou ao longo de toda a sua vida consciente.

Um grande traço, um sinal luminoso unifica o destino dos deuses-malditos, artistas inigualáveis: a pureza de sua arte. E o sofrimento que tocou a todos foi a medida dessa pureza sem transigência. Tudo o que traziam em suas obras era tão novo, tão inesperado, tão contraditório às vezes, que mesmo hoje os espíritos timoratos os julgam alucinados.³¹⁶

Nietzsche-personagem tem o seu dom artístico muito mais enfatizado que a sua qualidade de filósofo. Para atingir o seu ideal de criação, deve sacrificar-se totalmente em favor de sua arte para que ela estabeleça uma relação íntima com a vida, visto que somente a primeira seria capaz de interromper o tempo, deter o ciclo que, inelutavelmente, deteriora a segunda: “Para o verdadeiro artista – e ainda muito mais para os deuses malditos – a destruição e a morte pouco importam; só importa a criação, ainda que em sangrento sacrifício”.³¹⁷ Nietzsche, o artista, somente pode reativar o ciclo da vida por meio da arte e a partir do próprio sacrifício, da paixão pela vida que compreende, mas que deve abandonar. Por isso a arte é sempre traço, vestígio de um contato anterior e de uma presença fugidia e o filósofo é movido, como Maria Martins, pelo desejo do infinito.

Vale lembrar que Maria Martins afirma crer, em entrevistas e nos seus textos publicados em jornais, que esse seria o impulso da arte desde os seus princípios e que ele só se torna possível quando o artista sacrifica-se em favor de sua criação e compartilha a sua obra com o espectador, fazendo da interpretação parte da obra de arte: “E desde essas eras, [...] a verdadeira obra de arte guarda em si muito mais do que a imagem representa, guarda a magia de uma dupla vida: a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação e a que cada qual lhe empresta, quando na emoção de contemplá-la”.³¹⁸ Maria Martins também se aproxima nesse aspecto de Marcel Duchamp, que denota ao público total liberdade de interpretar e examinar a obra de arte. Para Duchamp, existe um “coeficiente artístico” que resulta do que o artista pretendeu expressar e do que ele expressou não intencionalmente. Tal coeficiente estaria em “estado bruto”, encontrando refinamento apenas após atravessar o crivo do público que participa da obra com o criador.³¹⁹

³¹⁵ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 100.

³¹⁶ MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Op. Cit., s/ pg.

³¹⁷ Id., *Ibid.*, s/ pg.

³¹⁸ MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 37. Também em: MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

³¹⁹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 105-106. Citações: Id., *Ibid.*, s/ pg; MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 37. Também em: MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Cf. MATA, Larissa da Costa: “A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este ‘coeficiente artístico’ é uma expressão pessoal da arte *à l'état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser ‘refinado’ pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação do real processou-se, e o papel do público é o de determinar o peso da obra de arte na balança estética.” DUCHAMP,

A escultora brasileira, por sua vez, percebe que o artista, consagrando-se à obra e colocando-a num plano distinto ao da sua própria vida, consegue que a arte consista em uma forma de escapar ao desaparecimento. Por essa razão, para ela os artistas atingem uma sorte de duração impossível às outras pessoas e por isso afirma que *são os outros que morrem*, e não os artistas.³²⁰ Além disso, Maria percebe essa necessidade de duração mesmo na arte pré-histórica, quando escreve que nas grutas de Altamira e de Lascaux, entre muitas, as pinturas e gravuras existentes despertam em quem as contempla: “emoções nunca esquecidas, e os séculos que passaram e passarão não conseguiram, nem conseguirão, alterar a magia da mensagem que nos legaram em sua paixão criadora os primeiros artistas da humanidade”.

Poderíamos pensar que a arte só pode constituir-se enquanto “mensagem” (título do texto de Maria Martins) quando, para além de qualquer caráter comunicativo, vale-se da modelagem para obter, como a máscara, o contato em suspensão com algo que partiu. Tal suspensão sempre marca a inscrição do tempo na obra de arte ao referir-se a um momento de passagem, de via, mas também de indecidibilidade entre a partida e a chegada, a presença e a ausência, o molde e a obra de arte. Nesse sentido, a separação entre o molde e a obra consiste em uma estratégia de imprimir a duração almejada por Nietzsche na obra de arte. Esse princípio, gravado em *Deuses malditos*, mostra-nos que é apenas marcando-se o movimento na matéria que se torna possível inserir o tempo na forma ou no espaço: “A verdadeira imortalidade é o movimento, tudo aquilo que se mistura em uma cadeia integral de todo o ser, como um inseto que, preso em uma substância resinosa, se torna imortal e eterno”.³²¹

A biografia de *Nietzsche*, escrita por Maria Martins, está igualmente perpassada por impressões informes e imagens sismográficas. Nietzsche, o personagem de Maria, é uma força luminosa amaldiçoada, avassaladora, que lemos nos gestos artísticos da própria escultora. Dessa maneira, Nietzsche nas impressões da escultora, assume as características da parte maldita, que é a parte do fogo, potências disseminadas ao longo das séries plásticas da própria escultora dos trópicos. As impressões sobre *Ásia maior* mantêm um olhar fixo para a tensão oriente-ocidente que reflete os gestos de indecidibilidade e do fogo, que no fundo são gestos da própria linguagem estética.

Marcel. “O ato criador”. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 71-74.

³²⁰ Cf. MATA, Larissa da Costa e ANTELO, Raúl: Vale recordar a resposta dada a Maria Martins em uma entrevista - [A. P. M. Uma mulher em cartaz. *O jornal*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1956.] - onde sugestivamente se ouvia *Morte e transfiguração*, de Richard Strauss, à pergunta “Onde desejaria viver o restante da vida?”: “Tenho alma de cigana e ser-me-ia profundamente ingrato ter que fincar os pés na terra, em determinado lugar, até a visita da morte (*aliás, não morremos, são os outros que morrem*)...”. A frase entre parêntesis denota uma concepção de arte como tempo, como eternidade, que creio se expressar em outros dos escritos de Maria Martins e que se faz presente em *Deuses malditos*. A mesma frase, também, seria o epitáfio que Marcel Duchamp escreveu para si mesmo e que pode ser lido na lápide de sua tumba: “D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent” – Rouen, França, 1968.

³²¹ MATA, Larissa Costa da. *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Op. Cit., p. 106-107. Citações: MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria Martins*. Op. Cit., p. 38. Também em: MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria*. Op. Cit.; MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Op. Cit., p. 34.

11. “Prometheus” / “Brûlant de ce qu'il brûle”: o incêndio do contemporâneo

Eu queria ver alguma coisa em plena luz do dia; eu estava saciado do prazer e do conforto da penumbra; tinha pelo dia um desejo de água e ar. E se ver era o fogo, eu exigia a plenitude do fogo, e se ver era o contágio da loucura, eu desejava loucamente essa loucura.

Maurice Blanchot. *A parte do fogo*.

Assim como a mão não pode soltar o objeto que queima no qual a pele se funde e se cola, assim a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode se desprender da alma, e todos os esforços e impulsos da mente para se desfazer disso a arrastam consigo.

Paul Valéry. *Mauvaises pensées et autres*.

Tudo o que faço não tem sentido se a casa queima”. E, mesmo assim, justamente enquanto a casa queima, é preciso continuar como sempre, fazer tudo com cuidado e precisão, talvez ainda com mais zelo – mesmo que ninguém perceba. Pode ser que a vida desapareça da face da terra, que nenhuma memória do que foi permaneça para o bem e para o mal. Mas você continua como antes, é tarde para mudar, não há tempo.

“O que acontece à sua volta / não é mais da sua conta”. Como a geografia de um país que deve deixar para sempre. Ainda assim, de que maneira isso ainda lhe diz respeito? Justamente agora que não é mais da sua conta, que tudo parece acabado, cada coisa e cada lugar mostram-se em suas vestes mais verdadeiras, tocam-no, de algum modo, muito de perto – simplesmente como são: esplendor e miséria.

Giorgio Agamben. *Quando a casa queima*.

Prometeu arde. Prometeu queima. Prometeu fulgura. Em um gesto de ousadia, o titã roubou o fogo dos deuses e tornou-se criador (escultor). Nos relatos de Hesíodo, o roubo do fogo por Prometeu é um gesto de criação e um gesto político. Prometeu se rebelou contra o poder supremo, moldou a raça humana a partir da argila (do barro) e com o fogo roubado deu vida às suas formas em argila. Com o gesto de rebeldia, foi castigado e preso ao monte de Cáucaso com uma ave eternamente devorando seu fígado, suas vísceras. Maria Martins, como vimos, trabalhou com *cera perdida*, técnica arcaica – próxima da argila – que mantém sua íntima relação com o fogo para fundir a forma em bronze.

Maria retoma e reelabora as figuras da mitologia clássica à sua maneira, cercando os personagens moldados entre lianas e galhos da Amazônia. Como escultora a artista modela em cera e argila, técnica presente na narrativa prometeica. A escultura datada de 1949 e intitulada – nos catálogos – como *Prometheus I*, tem os braços para o alto com mãos agigantadas e dedos transformados em labaredas que lembram chamas ou pequenos galhos. Em *Prometheus II* ou *Ardendo daquilo que se arde* encontramos a datação de 1948 – nos catálogos, anacronicamente, a versão I é assinada em 1949 e a versão II assinada em 1948 – os dedos se prolongam até se metamorfosearem na própria vegetação que circunda o espaço onde propaga labaredas ao redor do titã e ele domina a ave, no chão, com os pés. Maria representou Prometeu como um homem

lutando para se libertar de seu cativeiro, mas a águia, que vinha todos os dias para se alimentar de seu fígado (a punição por ter roubado o fogo), aparece esmagada sob os pés dele. Certamente Maria via Prometeu como um símbolo de liberdade, do triunfo sobre as forças maléficas da tirania ou, assim como incontáveis pintores e escultores o haviam retratado ao longo da história, como o artista que recebe o fogo divino da inspiração criativa.



Maria Martins. *Prometheus I*, 1949.
Bronze, 57,5 x 51,5 x 36 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Paris.



Maria Martins. *Prometheus II* ou *Brûlant de ce qu'il brûle*, 1948.
Bronze, 105 x 75 x 96 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Paris.

O mito de Prometeu, como lemos nos relatos literários de Hesíodo³²² e de Ésquilo³²³, remonta a figuras diversas da origem da cultura. O progresso e a cultura são instaurados pelo roubo do fogo – cultura e barbárie.

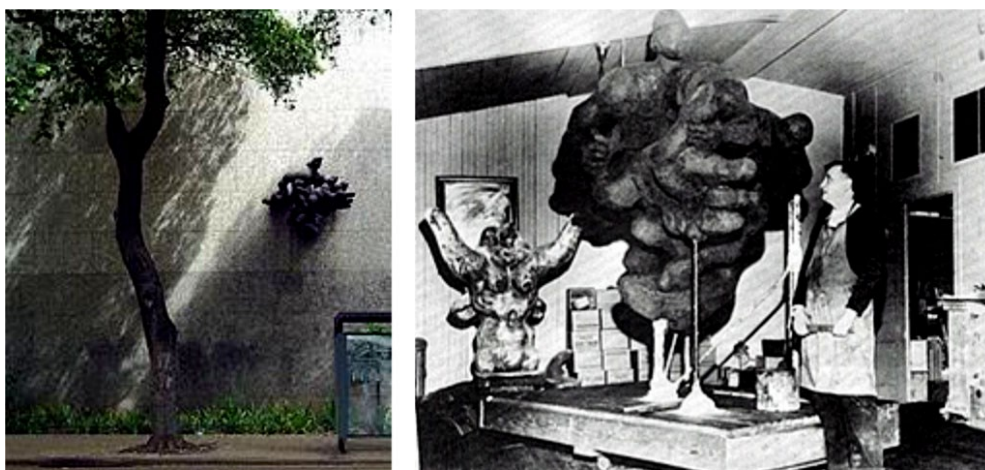
Maria Martins esculpe duas versões de Prometeu: um liberto e o outro acorrentado nas lianas de uma floresta, *ardendo daquilo que se arde*. Esculpir o personagem mitológico Prometeu tem uma relação direta com o escultor Jacques Lipchitz que reelaborou o tema prometeico e foi o mestre de Maria nas técnicas para fundição em bronze. Maria Martins, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer intercederam para a aquisição de uma versão do *Prometheus* de Lipchitz pelo Ministério da Educação no Rio de Janeiro. O artista lituano refez uma nova leitura do mito, partindo da versão exposta em 1937 em Paris e anos depois destruída pela invasão nazista. O bronze do Palácio Capanema, 1943-44, não se assemelha a iconografia tradicional do mito grego, pelo contrário, figura o titã sobre uma nuvem estrangulando e vencendo a ave com uma mão e dominando as garras com a outra mão. Lipchitz mostra o confronto e a vitória do criador sobre um regime totalitário (a politização da arte benjaminiana).

³²² “Viemos saber pela *Teogonia* de Hesíodo que, quando Jápeto se casa com Clímene, filha do Oceano, tem quatro filhos como resultado dessa união: o “esforçado” Atlas, o “glorioso” Menécio, o “torpe” Epimeteu e Prometeu, “hábil e de versátil astúcia”. Por uma razão que não está clara no fragmento de Hesíodo, Zeus pune Menécio e Atlas; este, como sabemos, deve sustentar o céu sobre os seus ombros, nos confins da terra. Prometeu é preso a uma coluna para que tenha o fígado devorado por uma águia até que seja salvo por Hércules, quem mata a ave. Sobre os atos de Prometeu em *Teogonia*: quando se opera a separação entre os deuses e os mortais em Meconia, Prometeu oferece enganosamente os restos de um boi destrocado a Zeus (do qual só restam a gordura e os ossos); o pai dos deuses vingá-se do titã novamente, escondendo o fogo dos homens. Ao mesmo tempo, é modelada uma donzela tão bela quanto as deusas para desgraçar a vida dos homens com o casamento e com a inadaptabilidade dessa mulher à pobreza. Já em *Trabalhos e os dias*, conhecemos o maior agouro que resulta da insurgência de Prometeu: a necessidade de trabalhar para prover o próprio sustento, o próprio pão. Prometeu rouba, nesse relato, o fogo escondido por Zeus e o leva aos homens em um galho oco. O pai dos deuses, então, responde ao ato criando uma mulher e pede para que Hermes lhe ofereça “um espírito cínico e um caráter volúvel”; essa mulher é Pandora, que presenteia Epimeteu com uma caixa. A caixa de Pandora, como sabemos, porta todos os males, que escapam pelo mundo tão logo é retirada a sua tampa – entre eles, a necessidade de trabalhar –, restando, no fundo do objeto, apenas a esperança. *Prometeu acorrentado*, tragédia de Ésquilo, foca os padecimentos do titã preso ao Cáucaso e relembra os sofrimentos de outro herói, o irmão Atlas.” – Cf. MATA, Larissa Costa da. *Prometeu: o poder, o transe, a gênese*. XV Abrialic – experiências literárias textualidades contemporâneas. Disponível em: <https://abrialic.org.br/anais/arquivos/2016_1491410454.pdf>

³²³ Na verdade, sabe-se da existência de dois outros livros do dramaturgo grego sobre esse mito dos quais, no entanto, apenas se conhecem fragmentos. Trata-se de *O Prometeu livre* (Prometeo Lyómenos), *O Prometeu portador de fogo* (Prometeo Pyrkaieús) e *O Prometeu acendedor do fogo* (Prometeo Pyrkaieús), que talvez seja outro título para a segunda peça. O Prometeu acendedor do fogo consiste, na verdade, em um drama satírico escrito para o festival dionísíaco ateniense, não em uma tragédia como os outros títulos. Já as outras duas tragédias sobre Prometeu se encontram interligadas e possivelmente fariam parte de uma trilogia com o *Prometeu acorrentado*, mas discute-se a possibilidade, ainda, de tratar-se de uma duologia; de *O Prometeu liberto* apenas foram conservados alguns fragmentos que permitem saber que nessa peça o titã padece ainda mais intensamente pelos seus sofrimentos, mas continua a ocultar o segredo que Zeus aspira saber: o nome daquela que engendrará o filho que derrubará o Deus supremo do trono. GARCÍA GUAL, Carlos. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE, 2009.



Jacques Lipchitz. *Prometeu lutando contra o abutre*, 1943-44.
Bronze. Cerca de 2 metros de altura. Palácio Capanema, Rio de Janeiro.



Prometeu e o Abutre, de Jacques Lipchitz: (a) Vista da obra na fachada do Palácio Capanema e
(b) molde da obra no ateliê do artista

Jacques Lipchitz modelou e moldou diferentes versões de *Prometeu lutando contra o abutre*. Em 1943 o escultor propôs uma versão para o Palácio Capanema no Rio de Janeiro. O molde em gesso foi finalizado com dois metros de altura para fundição em escala maior de seis

metros, o molde foi enviado para fundição em bronze no Brasil, entretanto a obra não foi finalizada no tamanho projetado de seis metros e sim no mesmo tamanho do molde (apenas dois metros). Lipchitz nunca reconheceu a autoria da obra depois do mal-entendido com a execução técnica com a fundição brasileira. No entanto a escultura foi içada na frente do Palácio Capanema em 1945 e com a dimensão arquitetônica do prédio se revelou a necessidade de uma escala maior da obra.³²⁴ Em 1952 o escultor encaminhou outro molde em gesso de *Prometeu lutando contra o abutre* do Palácio Gustavo Capanema, para a exposição anual da Academia de Belas Artes da Pensilvânia, na Filadélfia. O *Philadelphia Museum of Art* comprou o modelo de gesso e o próprio escultor supervisionou diretamente a sua fundição em bronze no tamanho de 2,4 metros. A obra é acervo do *Philadelphia Museum of Art* nos Estados Unidos e Prometeu está exposto na escadaria da entrada do museu.

O poeta Murilo Mendes interpretou o mito prometeico em “Novíssimo Prometeu”, poema publicado no livro *O visionário* (1930-1933), reunindo em seus versos uma carga de religiosidade, de laceração das vísceras e de violência política de regimes ditatoriais frente aos mecanismos de controle da vida na modernidade.

Eu quis acender o espírito da vida
 Quis refundir o meu próprio molde,
 Quis reconhecer a verdade dos seres, dos elementos;
 Me rebelei contra Deus,
 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
 Contra minha família, contra meu amor,
 Depois contra o trabalho,
 Depois contra a preguiça,
 Depois contra mim mesmo,
 Contra minhas três dimensões:
 Então o ditador do mundo
 Mandou me prender no Pão de Açúcar:
 Vêm esquadrihas de aviões
 Bicar o meu pobre fígado.
 Vomito bÍlis em quantidade,
 Contemplo lá embaixo as filhas do mar
 Vestidas de maiô, cantando sambas,
 Vejo madrugadas e tardes nascerem
 – Pureza e simplicidade da vida! –
 Mas não posso pedir perdão.³²⁵

Mendes funde e refunde o seu próprio molde, na forma-de-vida e no labor do poeta, o molde refundido é uma tarefa da própria linguagem poética entre o mundano e o divino. O poeta (prometeico) se rebela contra tudo e contra todos assumindo a impossibilidade de pedir

³²⁴ Cf. MATA, Larissa Costa da. *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Tese (doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão – CCE/UFSC, Florianópolis, SC, 2013.

³²⁵ MENDES, Murilo. “Novíssimo Prometeu”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 237- 238.

perdão. O poeta foi preso no complexo geológico de montanhas do Pão de Açúcar no Rio de Janeiro. Franz Kafka, em um fragmento esparso, plasma a sua versão de Prometeu em um belíssimo enigma rochoso e poético. Kafka constrói quatro pequenos relatos prometeicos, tecendo a ideia de que a lenda é mais enigmática do que explicação.

A lenda tenta explicar o que não se pode explicar; porque vem de um fundamento de verdade, tem de terminar no que não se pode explicar.

De Prometeu conhecemos quatro lendas. Diz a primeira que ele foi agrilhado no Cáucaso por ter traído os deuses aos homens e que os deuses enviaram águias que lhe devoravam o fígado que se renovava sem fim.

Diz a segunda que, com a dor das bicadas que o atormentavam, Prometeu se apertou cada vez mais contra o rochedo até se tornar em um.

Diz a terceira que passados milhares e milhares de anos a sua traição foi esquecida, os deuses esqueceram, as águias, ele próprio.

Diz a quarta que todos se cansaram do que já não tinha fundamento. Os deuses cansaram-se, as águias. A ferida fechou-se cansada.

Restou o rochedo inexplicável.³²⁶

Gustave Moreau pintou um Prometeu com ar de esfinge na beira de um abismo. O personagem pictórico de Moreau é tão enigmático quanto uma esfinge grega ou egípcia. Está no topo de um penhasco contemplando o horizonte para além dos abismos. Um ar de enigma cerca a pintura de Moreau. Assim, muitas formas prometeicas foram alimentando o imaginário da modernidade.



Gustave Moreau. *Prometheus*, 1868. Óleo sobre tela. 205 x 122 cm. Museu Gustave-Moreau, Paris.

³²⁶ KAFKA, Franz. *Contos*. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005, p. 41.

Prometeu é aquele que trouxe o fogo aos homens. É um artista político e transgressor: *ardendo daquilo que se arde*. É o escultor que trabalha com a argila e cria com as labaredas do fogo, mas é punido e perde o fogo roubado. Perdendo o fogo, lenda e história se entrecruzam na trama prometeica e na narrativa literária. Maria Martins, nos anos de 1940, esculpe uma figura feminina nua em pé sobre um pássaro que tem as asas fechadas, os pés da mulher se levantam e os braços se esticam para o alto, na legenda da obra lemos o título em inglês com a respectiva tradução ao português: *Searching of light* [À procura da luz]. A imagem nos remete uma forma que lembra *Iara*, é uma figura prometeica feminina e liberta do pássaro – hipoteticamente abutre ou águia –, em busca da luz e do fogo.



Maria Martins. *Searching of light* [À procura da luz], 1940. Bronze.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Jardim do Parque da Luz, São Paulo.

Giorgio Agamben lembra que Scholem em seu livro sobre a mística judaica conta uma história narrada por Yosef Agnon.³²⁷ É uma anedota sobre a perda do fogo. O filósofo supõe que é possível ler a anedota da perda do fogo como uma alegoria da literatura.

A humanidade, ao longo de sua história, afasta-se cada vez mais das fontes do mistério e perde, pouco a pouco, a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, o lugar e a fórmula – mas disso tudo os homens ainda podem narrar a história. O que resta do mistério é a literatura e “isso” – comenta sorrindo o rabino – “deve ser suficiente”. O sentido desse “deve ser suficiente”, porém não é tão fácil de apreender, e talvez o destino da literatura dependa justamente de como se entenda isso. Pois, se for entendido simplesmente no sentido de que a perda do fogo, do lugar e da fórmula é, de qualquer modo, um progresso e que o fruto desse progresso – a secularização – é a libertação do relato de suas fontes míticas e a constituição da literatura – que se tornou autônoma e adulta – numa esfera separada, a cultura, então esse “deve ser suficiente” torna-se deveras enigmático. Deve ser suficiente – mas para quê? Dá para acreditar que seria possível satisfazer-se com um relato que perdeu a relação com o fogo?

Ao dizer “mas podemos narrar a história *de tudo isso*”, o rabino havia, aliás, asseverado exatamente o contrário. “Tudo isso” significa perda e esquecimento, e o que a narrativa conta é precisamente a história da perda do fogo, do lugar e da prece. Todo relato – toda a literatura – é, nesse sentido, memória da perda do fogo.³²⁸

O elemento em que o mistério desaparece e perde-se é a história. É um fato sobre o qual cumpre refletir continuamente: que um mesmo termo designe tanto o decorrer cronológico dos feitos humanos quanto aquilo que a literatura narra, tanto o gesto do historiador e do pesquisador quanto o do narrador. Só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia (ou, talvez, caberia dizer de fato), a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos.³²⁹

Se investigar a história e contar uma história são, na verdade, o mesmo gesto, então o escritor também se encontra diante de uma tarefa paradoxal. Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo –, deverá esquecer-se na história que tece em torno de seus personagens e, todavia – ainda que só a tal preço –, deverá saber discernir no fundo do esquecimento os estilhaços de luz negra que provém do mistério.³³⁰

[...] na vida dos homens acontece algo parecido. Sem dúvida, ao longo de seu inexorável decorrer, a existência, que no início parecia tão disponível, tão rica em possibilidades, vai perdendo aos poucos o mistério, apagando, uma a uma, suas fogueiras. Ela é, no fim, somente uma história, insignificante e desencantada como toda história. Até que um dia – talvez não o último, mas o penúltimo – reencontra por um instante seu encanto, abate de repente sua decepção. O que perdeu o mistério é

³²⁷ “Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid de Mesritsch [ou Rabi Dov Baer ben Avraham, sucessor de Baal Schem] viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser o suficiente”; e, de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o rabi Israel de Rijin, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente.” Gershom Scholem. “As grandes correntes da mística judaica”. Apud: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Op. Cit., p. 27.

³²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Ibid., p. 28-29.

³²⁹ Id., Ibid., p. 30-31.

³³⁰ Id., Ibid., p. 33.

agora, verdadeira e irreparavelmente, misterioso, verdadeira e absolutamente indisponível. O fogo, que só pode ser narrado, o mistério, integralmente libado numa história, agora nos retira a palavra, fechou-se para sempre numa imagem.³³¹

A linguagem está no centro da problemática da tensão *O fogo e o relato*. O fogo é a combustão e o acontecimento, enquanto o relato são as cinzas e os vestígios da fulguração. A cinza é o que resiste anacronicamente ao tempo. O artista lida com o fogo e nos deixa os vestígios: cera e bronze. O escultor molda e faz do bronze uma imagem onde a cera *arde* na obra. Maria, como escultora, buscou os elos e vínculos do fogo e dos braseiros apagados e perdidos. Através de *Prometheus ou Adendo daquilo que se arde*, podemos dizer que Maria é consciente de um cenário dialético de fulgurações. Georges Didi-Huberman nos alerta que a arte é pirotecnia e explosão:

O artista como *pirotécnico*: ele lança seus foguetes, se faz aplaudir pelas girândolas de luz, as constelações que faz surgir e desabrochar na noite. Mas podemos nos perguntar se, em algum momento, o *fogo de artifício* não vai, como sugere Genet, virar *incêndio*, ou mesmo uma *explosão* em que o próprio espetáculo pegaria fogo e cairia em cinzas, deixando-os nus no meio das aparências destruídas, isto é, do mundo real e terra-a-terra. [...] Seria fácil argumentar que essa metáfora do incêndio deriva de certa utopia anarquista, ou puramente insurrecional, quanto à possibilidade, para o artista, de agir de maneira decisiva sobre a história em curso.

Mas essa metáfora não deixa de indicar um horizonte teórico que Walter Benjamin, em seu tempo, definira notavelmente fora de qualquer alienação da forma aos conteúdos de uma *tomada de partido* (maneira de visar a “arte engajada” na acepção trivial da expressão). A *tomada de posição* de um artista se definiria antes, se seguimos a lição do artigo escrito em 1934 sobre “O autor como produtor”, por sua capacidade de pôr para funcionar uma tripla dialética: em primeiro lugar, uma *dialética das formas* que o artista reivindica especificamente (“a tendência de uma obra política só pode funcionar politicamente se funcionar literariamente também [...], essa tendência literária [sendo especificamente] e nada de outro o que faz a qualidade da obra”) em sua própria relação com a história política (“é preciso integrá-la nos contextos sociais vivos”); a seguir, uma *dialética das técnicas* que o artista deve colocar em jogo, por exemplo quando John Heartfield do jornalismo; finalmente, uma *dialética das funções*, que Benjamin resume através da noção brechtiana de “mudança de função” (*Umfunktionierung*) e ilustra com a prática, literária e visual, da montagem.³³²

Questão incendiária: complexa e dialética. *Ler* ou *olhar* Prometeu supõe, pois, ler ou olhar a *arte* a partir de sua função vital, discernindo o lugar *onde queima*, o lugar de crise e sintoma: urgente e inflamável. A *cera queima*: a cera derrete e, por sua vez, se consome (se perde). Podemos compreender que, perdida na cinza ou extraída da cinza, essa *cera que arde* se constitui, em um dado momento, por ter se aproximado do fogo da história e da destruição no fogo e contrafogo da história, uma espécie de *aviso dos incêndios* futuros.

³³¹ Id., *Ibid.*, p. 36.

³³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019, p. 79-80.

A Amazônia está em chamas. As florestas estão ardendo. O mundo queima. É impossível pensar *o fogo* sem pensar em uma questão bem atual: a floresta. *De todos os fogos, a floresta*. Os incêndios. A destruição. A tragédia. O descaso. O crime. O desgoverno. O desastre – na escritura de Maurice Blanchot – *é o mundo sem astros*. A desaparecimento da floresta é o mundo sem estrela guia e sem astros. Nos últimos anos a floresta queima em escala descomunal. A floresta pede socorro. E o Brasil (árvore cor-de-brasa) parece não escutar. E quem escuta, em meio a fumaça, assombrado por um governo alucinado, se sente impotente e inoperante diante da cena ardente da vida da floresta. É impossível tocar na questão do fogo sem pensar na ardência da floresta nos anos catastróficos de 2020/2021: o *nosso* presente. Pensar a Amazônia hoje é uma urgência. Com o incêndio da floresta, queima a vida (fauna e flora), queima a memória ancestral, queima o imaginário (mitos e lendas), queimamos nós. É um fogo que queima tudo.

Giorgio Agamben pergunta em seu ensaio de 2020: *Que casa está queimando? O país onde vive, a Europa, o mundo inteiro? Talvez as casas e as cidades já estejam queimadas, não sabemos desde quando, numa única e imensa fogueira que fingimos não ver*. E sabemos que o contemporâneo está em chamas: a casa, a floresta, a vida. *Vivemos em casas, em cidades queimadas de cima a baixo como se ainda estivessem em pé, as pessoas fingem viver aí e saem pelas ruas mascaradas entre as ruínas, como se ainda fossem os bairros familiares de outrora.*³³³ O incêndio contemporâneo, ronda todos de forma avassaladora, o incêndio é político.

O conto de Julio Cortázar, *Todos os Fogos o Fogo*, escrito em 1966, tem como trama o absurdo do cotidiano. O conto narra duas histórias em simultâneo: uma luta de gladiadores em Roma e uma conversa por telefone de um casal de amantes. Ambas narrativas vão se intercalando, em cada parágrafo, com os eventos narrados de maneira curiosa, até que percebemos a delicada mescla de parágrafos e trama, como se a briga dos gladiadores estivesse passando na frente dos namorados. Mas o que nos chama a atenção é o fogo presente nas duas narrativas, de forma anacrônica (e sem vírgula no título) o fogo atravessa as duas histórias. Assim como o fogo atravessa a floresta. Sem vírgula, sem interrupção, o fogo se alastra e destrói tudo que está no seu caminho: *Todos os Fogos o Fogo*.

No conto temos duas narrativas intercaladas. Dois incêndios finais que ardem na trama literária. O segundo incêndio começa por acaso: *um lenço de gaze arde sem chamas na borda*

³³³ AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. N-1 Edições, 2020. Disponível em: <<https://www.n1edicoes.org/textos/196?fbclid=IwAR0fW6p9EdTGT2KS2dywfbK6iyJyGhb6nQcE3RHF4xsuOba67VtYO-1p44>>

do cinzeiro, chamuscando-se lentamente, cai no tapete junto ao monte de roupa e a uma taça de conhaque. O incêndio surge de uma pequena brasa quase apagada, mas encontra um monte de roupa e conhaque, cena para combustão. Quando os bombeiros chegam e se deparam com a altura do prédio, décimo andar, não conseguem fazer nada, o tenente apenas diz: *Vai ser difícil, temos vento norte. Vamos.*³³⁴ E assim termina o conto. Não nos esqueçamos que nossa Amazônia (nossa e do mundo) está no Norte do país. Vai ser difícil apagar os incêndios, temos vento norte.

As florestas que sobrevivem são o tema das pinturas e instalações da artista Juliana Hoffmann na exposição intitulada *Sobre Viventes*, imagens produzidas antes dos grandes incêndios e exposta em 2019, na Helena Fretta Galeria de Arte em Florianópolis. 2019, nosso presente, ficou marcado pelas imagens de incêndio de destruição da Floresta Amazônica. As chamas consomem a maior floresta tropical do planeta e outras florestas menores. O dia do fogo³³⁵ acelerou em medidas alarmantes a prática da destruição da floresta e repercutiu no mundo inteiro, levando a discursos contundentes de vários políticos sobre a postura inconsequente do atual (des)governo brasileiro.

Sobre Viventes apresenta impressões de imagens de árvores em tons de marrom e sépia sobre páginas de livros antigos que, posteriormente, foram bordadas e perfuradas, e uso de pintura, fotografia, vídeo, manipulação digital de imagem, backlight, instalação interativa e diferentes materiais como papel, linha, tela, tinta, vidro e acrílico. Nas florestas escuras impressas, a artista perfura os troncos simbolizando poros para respirar. Juliana Hoffmann, inicialmente havia pensado que retrataria as florestas iluminadas de sua infância e juventude, o preto, sem que ela quisesse, foi tomando conta das telas. A sensação de sufocamento sentida por ela foi sendo diminuída pelos poros nas árvores, criando florestas em claro-escuro que resistem e levitam em direção ao céu. Luzes acenam em meio aos troncos escuros, ao mesmo tempo em que sinais amarelos e vermelhos lembram do modo como nós insistimos em lidar com a natureza.³³⁶

Considerada numa história das visualidades, a presença da árvore pode ser encontrada na arte parietal mais primitiva, na arte egípcia, grega, paleocristã, medieval, renascentista, barroca e romântica testemunharam o olhar voltado para a árvore. Dentre tantos artistas do século XIX e XX, ao longo da história moderna, seguiram-se nomes mais recentes sagrando e profanando a árvore e a floresta, como Tarsila do Amaral, Maria Martins, Max Ernst, Fernando

³³⁴ CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Trad. Glória Rodrigues. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 1969, p. 129-131.

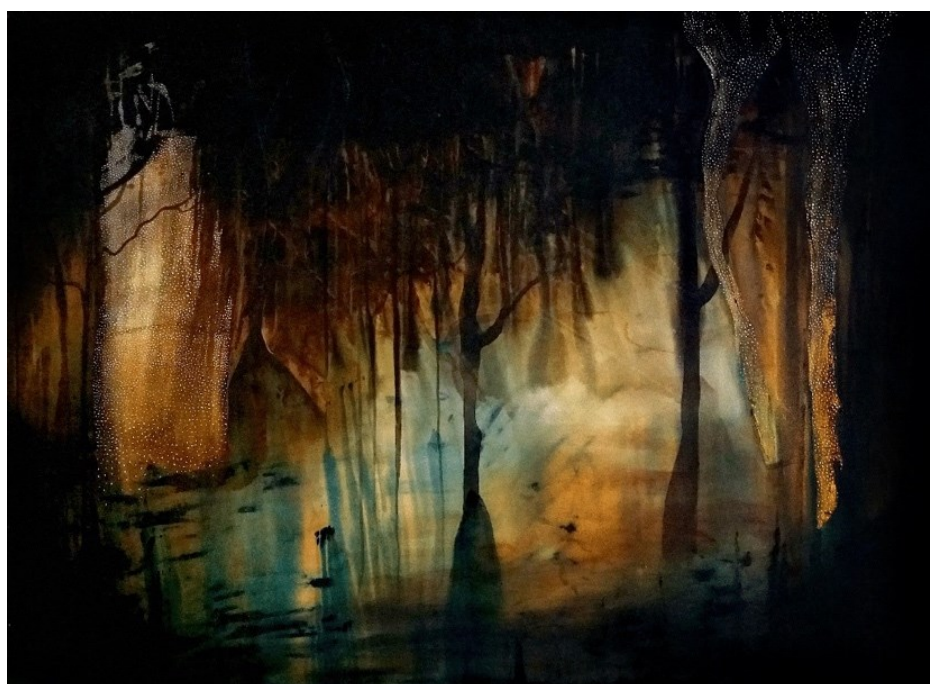
³³⁵ 10 de Agosto de 2019 – dia em que produtores rurais da região Norte do país teriam iniciado um movimento conjunto para incendiar áreas da maior floresta tropical do mundo. MACHADO, Leandro. *O que se sabe sobre o “Dia do fogo”, momento-chave das queimadas na Amazônia*. 27 de Agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49453037>>

³³⁶ HOFFMANN, Juliana. *Sobre viventes = Survivors / Juliana Hoffmann*. Tradução/translation Osmar Young. Florianópolis, SC: Editora da Autora, 2020.

Lindote, Krajcberg, Henrique de Oliveira, entre outros. Estudando a imagem como fantasma, dentro de uma montagem anacrônica, podemos pensar a árvore como uma forma que atravessa diferentes temporalidades: forma fora de lugar, imagem-fantasma, imagem-sobrevivente.



Juliana Hoffmann. *Série Sobre Videntes*, 2019. Acrílica sobre tela. Acervo da artista.



Juliana Hoffmann. *Série Sobre Videntes*, 2019. Acrílica sobre tela. Acervo da artista.



Juliana Hoffmann. Série *Sobre Viventes*, 2019. Acrílica sobre tela. Acervo da artista.

Nas imagens da série *Sobre Viventes* de Juliana Hoffmann, percebemos a materialização e persistência da vida em sua obra que é uma maneira de refletir *sobre a vida e a natureza para além da sobrevivência* frente aos tempos escuros que atravessamos. A persistência da vida mesmo quando o cenário é desfavorável. Resistência e politização do mundo. Cabem aqui as considerações de Georges Didi-Huberman no livro *Cascas*, que escreveu após visitar o campo de Auschwitz-Birkenau. Diante das cascas das bétulas, o pensador descendente de poloneses refletiu a fragilidade e a sobrevivência da memória. Ao longo do livro, os esforços epistemológicos foram sendo colocados: *comparar o que vemos no presente com o que sabemos desaparecido; olhar as árvores como quem interroga testemunhas mudas; confrontar-se com algo que na vida íntima nos tocou; considerar a imagem como um lugar em que tudo é possível. [...] a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político.*³³⁷

Depois da série *Amazônia* de Maria Martins e depois das muitas florestas literárias e plásticas elaboradas pelos modernistas, é preciso pensar o que resta em nosso cenário

³³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

contemporâneo de incêndios, desastres e (des)governo. Ler a floresta é assumir a empreitada de uma política da imaginação e de uma sensibilidade contemporânea para encontrar no entorno aquilo que nos constitui e nos faz ver quem somos diante das cinzas da floresta.

Pois a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturada mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, a imagem queima.³³⁸

A imagem criada pelo artista é uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo. A imagem da floresta na cena contemporânea é cinza mesclada, mais ou menos morna, de uma multidão de fogueiras. A imagem, para Georges Didi-Huberman, é uma questão de sobrevivência e de ardência.

[...] a imagem queima pela memória, ou seja, que ela queima ainda, ainda que só seja cinza: um jeito de expressar sua vocação essencial para sobrevivência, para o apesar de tudo. Mas para sabê-lo, para senti-lo, é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza. E soprar suavemente para que a brasa, por debaixo, comece a emitir de novo seu calor, sua luz, seu perigo. Como se, da imagem cinza, saísse uma voz: “não vês que estou queimando?”³³⁹

Restar afirmando o que sobre e o que permanece, junto com o apagamento e a perda. Quem resta? Ora, o sujeito é resto, resto da operação de cisão que se experiencia com a sua inserção na linguagem. Prometeu resta *ardendo daquilo que se arde*. Restar parece-nos, portanto, um verbo muito familiar na sua conjugação. E o que resta em nós dessa operação? Trata-se de um restar *à parte do fogo*, um restar que não foi consumido por completo na combustão das chamas, permanece como marca, como traço sobrevivente no tempo. Em *Feu la cendre*, Derrida celebra a cinza:

Tengo ahora la impresión de que el mejor paradigma de la huella, para él, no es, como algunos lo creyeron y él también quizás, la pista de caza, el abrirse-paso, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su impronta, sino la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del queima-todo, del incendio el incienso).³⁴⁰

³³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018, p. 66-67.

³³⁹ Id., *Ibid.*, p. 69.

³⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *La difunta ceniza = Feu la cendre*. Op. Cit., p. 29. [Tradução livre: “Tenho agora a impressão de que o melhor paradigma para o rastro, para ele, não é, como alguns creram e também talvez, a pista da caça, o abrir-passo, o sulco na areia, a impressão no mar, o amor do passo pela sua marca, senão a cinza (o que resta sem restar do holocausto, do queima-tudo, do incêndio o incenso)”]

Exigência: a palavra requer fogo [*“Pure est le mot. Il appelle un feu”*].³⁴¹ A cinza ou a cera são os melhores exemplos do que resta sem restar. Brasas: cera, imagem, memória, esquecimento.

El fuego, el difunto: lo que no se puede apagar con esa huella entre otras que es una ceniza. Memoria u olvido, como quieras, pero fuego, rasgo que aún se refiere a la combustión. Sin duda, el fuego se ha retirado, el incendio controlado, pero si hay ahí ceniza, es que queda fuego algo más retirado. Con su retirada todavía finge haber abandonado el terreno. Todavía se camufla, se disfraza, bajo la multiplicidad, la polvareda, los polvos de maquillaje, el *pharmakon* inconsistente de un cuerpo plural que ya no se mantiene junto a sí misma, no pertenecerse a sí misma, he aquí la esencia de la ceniza, su ceniza misma.³⁴²

Diante da cinza e diante da cera, resta fogo alhures. Cinza e cera, matérias transformadas e restantes, como ardências do que terá sido. Do fogo restam as cinzas, do apagamento ficam os rastros, da cera imprimem os bronzes. Mas o que *a parte do fogo* nos quer dizer? Deixemos incandescendo a questão para que, talvez, parafraseando Maria Martins, uma certa leitura nela se faça *ardendo daquilo que se arde*.³⁴³ De modo quase velado, eis que podemos ver a luz dos *vaga-lumes* [lucioles], como se refere Georges Didi-Huberman a respeito das pequenas *moscas-de-fogo* [fireflies] que se sobrevivem entre lampejos do mundo em desastre.³⁴⁴ Na intermitência da floresta queimada, surge o pontilhado da bioluminescência dos vaga-lumes em meio ao incêndio do contemporâneo. A imagem da floresta é cinza. Mas a cinza é paixão, sensibilidade ainda viva. O fogo que queima a cera que arde em Prometeu, provoca sem dúvidas marcas persistentes, mas é ele mesmo passageiro, tão frágil e discreto diante da criação. Não podemos mais falar de fogo sem falar do futuro, de sobrevivências, de cinzas e de gestos políticos. Os espectros também vêm do futuro, onde há fogo.

³⁴¹ Id., Ibid., p. 23. [Tradução livre: “Pura é a palavra. Ela solicita fogo”]

³⁴² Id., Ibid., p. 45-47. [Tradução livre: “O fogo, o defunto: o que não se pode apagar com essa marca entre outras que é uma cinza. Memória ou esquecimento, como queiras, mas fogo, traço que ainda se refere à combustão. Sem dúvida, o fogo se retirou, o incêndio controlado, mas se aí há cinza, é que resta fogo algo mais retirado. Com sua retirada, no entanto, finge haver abandonado o terreno. Assim mesmo se camufla, se disfarça, sob a multiplicidade, a poeira, os pós de maquiagem, o fármaco inconsciente de um corpo plural que já não se mantém junto de si mesmo, não pertence a si mesmo, está aí a essência da cinza, a cinza mesma”]

³⁴³ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 301.

³⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 13.

12. “Orpheus”: sombra perdida, cera da melancolia, canto por vir

[...] Orfeu com Eurídice nos infernos, orienta-se para uma fala que não será de ninguém e que ninguém ouvirá, pois ela se dirige sempre a outra pessoa, despertando, naquele que a acolhe, sempre um outro e sempre a espera de outra coisa. Nada de universal, nada que faça da literatura uma potência prometeica ou divina, com direito sobre tudo, mas o movimento de uma palavra despossuída e desenraizada, que prefere nada dizer à pretensão de dizer tudo e, cada vez que diz algo, não faz mais do que designar o nível abaixo do qual é preciso descer ainda mais, se desejamos começar a falar. Em nossa “miséria intelectual”, há portanto também a fortuna de um pensamento, há a indigência que nos faz pressentir que pensar é sempre aprender a pensar menos do que se pensa, pensar a falta que é também o pensamento e, falando, preservar essa falta levando-a à fala, mesmo que seja, como acontece hoje, pelo excesso da prolixidade repetitiva.

Entretanto, quando o escritor se encaminha, como tal treinamento, para a preocupação com a existência anônima e neutra que é a existência pública, quando parece não ter mais outro interesse nem outro horizonte, não estará ele preocupado com aquilo que jamais deveria ocupá-lo, ou somente de maneira indireta? Quando Orfeu desce aos infernos em busca da obra, enfrenta um Estige muito diverso: o da separação noturna, que ele deve encantar com um olhar que não a fixa. Experiência essencial, a única na qual deve empenhar-se inteiramente. De volta à luz, seu papel com relação às potências exteriores se limita a desaparecer, logo despedaçado por seus delegados, as Mênades, enquanto o Estige diurno, o rio do rumor público em que seu corpo foi dispersado, carrega a obra cantante, e não apenas a carrega, mas quer fazer-se canto nela, manter nela sua realidade fluida, seu devir infinitamente murmurante, estranho a toda imagem.

Maurice Blanchot. *O livro por vir*.

[...] a explicação de um enigma é a repetição do enigma.

Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*

O canto de Orfeu é um canto por vir, similar ao canto das sereias, e ambos estão no limiar da noite (somas) e do desejo. O canto, como o olhar, exerce fascínio. E o fascínio do olhar é a vertigem do tempo na ausência do tempo, o tempo experimentado como perda. Maurice Blanchot afirma que: *A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, de alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante.*³⁴⁵ Michel Foucault, leitor de Maurice Blanchot, destaca que a *obra por vir* – assim como a *olhar* – busca o espaço perdido da noite a da música:

[...] é possível que sob o relato triunfante de Ulisses reine a queixa inaudível de não ter escutado [as sereias] melhor e por mais tempo, de não ter mergulhado na direção da voz admirável em que o canto talvez fosse se consumir. E sob os lamentos de Orfeu emerge a glória de ter visto, nada menos que por um instante, o rosto inacessível, no momento mesmo em que ele se desviava e entrava na noite.³⁴⁶

³⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 25.

³⁴⁶ FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema: Ditos e Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 235.

Blanchot, na abertura de *O livro por vir*, aponta questões acerca das profundezas da música na aventura de Ulisses [Odiseu] na narrativa de Homero. O *Canto das Sereias* é o canto enigmático da escritura.

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? Alguns responderam: era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo ao deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantando irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.³⁴⁷

O *Canto das Sereias*, assim como a narrativa, é um movimento imprevisível e sempre por vir. A narrativa (relato, cera, poeira, imagem) é movimento errante e desconhecido. É acontecimento ainda por vir, está no limiar da aventura e da metamorfose. O canto das sereias e o canto de Orfeu estão sempre por realizar-se, assim como a imagem e a literatura.

Maria Martins tenta esculpir o próprio canto em algumas de suas formas. Nos anos de 1940, Maria esculpe *Uirapuru* (gesso de 1943 / bronze de 1945), que retrata uma figura humana cantando (o uirapuru é uma ave da Amazônia famosa por seu canto melodioso). *Chanson en suspens* [Canção em suspenso], de 1945, mostra um galo antropomórfico tocando violão. *Ma chanson* [Minha canção] de 1949 é uma escultura que parece consistir em duas peças separadas fundidas uma à outra: embaixo, na posição de base, há uma obra cujo desenho intrincado assemelha-se às esculturas da série *Amazonia*, ao passo que, em cima, a grande estrutura semelhante a um apêndice baseia-se claramente no desenho de uma de suas joias iniciais, mas

³⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 03-04.

com membros projetados da escultura terminando em mãos que mais parecem garras aterrorizantes. Antes de se tornar artista plástica, Maria Martins se dedica à música, aprendeu piano, chegando até mesmo a realizar um recital onde interpretou Beethoven.³⁴⁸ Nas esculturas com formas musicais reata os vínculos com a música. Entre 1950 e 1955 esculpe *A tue-tête*, *O galo* e *O canto do mar*, onde as formas se tornam mais informes, mais emaranhadas, mais abstratas, num balbucio de dar forma ao canto e a música.



Maria Martins. *O canto do mar*, 1952. Bronze. 68 x 72,9 x 18 cm.
Coleção Carlos Martins Ceglia, Washington.

Leitora nietzscheana, Maria Martins destaca, nas impressões que escreveu sobre o filósofo,³⁴⁹ os cantos de Zaratustra. Entre os cantos a escultura recorta *O canto da noite*, e molda uma escultura em 1968 com o mesmo título. Canto em especial que Nietzsche fala do desejo e de uma busca fulgurante de se expressar: *um desejo de amor vive em mim, um desejo que fala a linguagem do amor*.³⁵⁰ A escultura *O canto da noite* foi instalada nos jardins do Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores de Brasília.

³⁴⁸ CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Op. Cit.

³⁴⁹ MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Op. Cit., 1965.

³⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. “O canto da noite”. Apud: MARTINS, Maria. *Deuses Malditos I: Nietzsche*. Ibid., p. 60.



Maria Martins. *O canto da noite*, 1968. Bronze. 165 x 200 x 108 cm. Palácio do Itamaraty, Brasília.

Stigger destaca que o poema de Nietzsche intitulado *O canto da noite*, em *Zaratustra*, começa e termina com a mesma imagem, como se fosse um ouroboros:³⁵¹

É noite, eis que se eleva mais alto a voz fervilhante das fontes fervilhantes.
 E minha alma é também uma fonte fervilhante.
 É noite. Eis que despertam todas as canções amorosas, e minha alma é também [uma canção de amante.
 [...]
 É noite. Eis que de mim jorra como uma fonte de meu desejo de erguer a voz.
 É noite. Eis que se eleva mais alta a voz de todas as fontes fervilhantes.
 E minha alma é também uma fonte fervilhante.
 É noite. Eis que se despertam todas as canções dos amorosos. E minha alma é [também o canto de um amante.³⁵²

Jacques Lipchitz, professor de Maria, buscou formas entrelaçadas e abertas para figurar *Le harpist* [O harpista] nos mistérios do bronze fundido. Um diálogo pode ser traçado entre os cantos de Maria e a harpa do mestre lituano: cera e bronze, lianas e liras.

³⁵¹ STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Op. Cit., p. 27.

³⁵² MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Ibid., p. 60-61.



Jacques Lipchitz. *Le harpist*, 1930. Bronze. 53 x 53 x 27. Coleção Particular.

Harpa e lira dando forma a música. *Orpheus*, escultura de 1953, é uma imagem metamórfica, moldada na forma de lira e cipós, que Maria Martins recupera da mitologia clássica e faz parte da série esculpida sobre os *cantos* e a *música*. Maria constrói *Orpheus* à maneira que moldou uma das versões de *Prometheus*, emaranhando-o com o entrelaçamento indiscernível entre forma-humana e forma-liana, tão informe quanto o canto e a música.



Maria Martins. *Orpheus*, 1953. Bronze. 101 x 70 x 70 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

O mito de Orfeu, poeta dos enigmas, teve origem provavelmente na Trácia, é um mito arcaico com versões diferentes tramas reelaboradas.³⁵³ Eurídice é a construção do canto por vir

³⁵³ Trata-se de um mito bem antigo, que teve influências de diversas regiões e religiões, desde a civilização pré-helênica. Dos textos mais antigos em que se encontra o nome de Orfeu, destacam-se os de Íbico, poeta grego do final do século VI a. C., que escreveu cantos corais líricos bastante louvados na antiguidade, dos quais muito pouco se conservou. A respeito da presença de Orfeu nos fragmentos de Íbico, Francisco Rodríguez Adrados, em seu livro *Lírica Grega Arcaica*,³⁵³ ressalta as aventuras *Argonáuticas* do poeta, pois Orfeu não foi conhecido somente por sua triste história com Eurídice, perdida no dia do casamento, e seu próprio dilaceramento pelas mênades, mas também por ter sido um valoroso argonauta que, tendo participado de muitas aventuras junto com Jasão e com os outros companheiros, venceu os sedutores cantos das sereias, acalmou os marinheiros durante desavenças entre eles e auxiliou a marcha do navio. É na situação de *fragmentos arqueológicos*, em que estão as mais remotas referências a Orfeu entre os inúmeros séculos. [...] Dizem que acrescentou na lira de sete cordas, que ganhou de Apolo ou de Hermes, mais duas cordas, em homenagem às nove musas.³⁵³ Outros consideram Orfeu o próprio inventor da lira. A sua habilidade com a música era tamanha que acalmava animais ferozes e dava vida a pedras e árvores. Infelizmente, viu a morte da esposa Eurídice, picada por uma serpente, no dia do casamento. Não

de Orfeu. Através da perda de Eurídice, o objeto de amor e de desejo, a aventura se configura.

Tres poderes cósmicos se enfrentan en el famoso mito del tracio Orfeo: los de la música – unida a la poesía –, el amor y la muerte. El arma singular del grande héroe, hijo de la musa Calíope y del rey tracio Eagro, o, en una variante, descendiente directo del mismo dios Apolo, es la música y el canto. La lira o la cítara en la mano y el gesto de cantar lo identifican en las representaciones plásticas. En numerosas imágenes se nos presenta a Orfeo cantando, unas veces rodeado de bestias salvajes, otras de jóvenes guerreros tracios, o en la soledad agreste, empuñando la lira o la cítara para entonar sus cantos conmovedores. Es, por excelencia, el poeta inspirado, el cantor y citado que con el mágico hechizo de sus palabras y sonos melódicos logra conmover a los animales más salvajes y mover a los árboles y las mismas piedras, e incluso llega a persuadir, tras penetrar intrépido en el tenebroso Hades, a los despiadados soberanos que reinan en las tinieblas infernales. El amor, con la nostalgia de la esposa muerta, es la fuerza que impulsa al acongojado músico a tan singular y esforzada aventura, a ese descenso heroico al impenetrable y oscuro reino de los muertos, dominio de Hades y Perséfone, para rescatar a su amada esposa del lugar de donde nadie retorna. Y por amor desafía la frontera del reino de la muerte, impulsado por el canto y la música, para enfrentar el poderío del fantasmal infra-mundo, en alocado arrebatado de sorprendente arrojo y trágico desenlace. Ese triángulo de música, amor y muerte reviste el mito de Orfeo de inmensa emotividad y configura su trama esencial. De ahí que su simbolismo ofrezca una perdurable resonancia como expresión del íntimo anhelo del verdadero poeta por trascender los límites de la existencia mortal, buscando con la seducción de la música y el impulso del amor una escapatoria, un camino de fuga, un burladero ante el inquebrantable y perpetuo telón de la muerte.

[...] Por su mágico prestigio, como viajero al Mundo de la Muerte, como un experto chamán, sabedor de conjuros eficaces incluso en los dominios de Hades y maestro en misteriosos ritos iniciáticos, el tracio Orfeo fue adoptado como caudillo fundador y héroe emblemático de la secta de los órficos, y pronto, desde el siglo VI a.C., se le adjudicaron un montón de escritos teológicos y textos sagrados de la secta. Como un guía en los senderos hacia la felicidad en el Más Allá fabuloso del orfismo ese Orfeo fue aureolado de nuevos tonos místicos y nuevos perfiles espirituales, con sus recetas para la prometida inmortalidad de las almas en ese Otro Mundo.³⁵⁴

O nome de Orfeu, etimologicamente, contém os traços de sua aventura. Paulo Eduardo de Barros Veiga, em seu estudo sobre os poetas de Orfeu (Virgílio e Ovídio), busca algumas hipóteses sobre o nome de Orfeu. Nos escritos de Veiga podemos ler sobre as imprecisões da

suportando a dor da perda, desceu ao reino de Hades (Plutão), senhor dos mortos, a fim de tentar resgatar a vida de sua amada. Para conseguir encontrar-se com o deus subterrâneo, convenceu Caronte, pela música, a deixá-lo atravessar o rio Estige. Acalmou, com sua melodia, Cérbero, o cão terrível de três cabeças, e conseguiu percorrer todo o caminho árduo do mundo infernal. Diante de Hades e de Perséfone, rainha dos mortos, tocou a lira, a fim de convencê-los a permitir que Eurídice voltasse a viver. Perséfone, comovida com a voz do músico, decidiu permitir, enfim, o retorno de Eurídice, porém, com a condição de que Orfeu não voltasse os olhos à esposa até concluir o longo retorno ao mundo dos vivos. Próximo à superfície, o amante, volta os olhos à amada, que o seguia, e imediatamente ela retrocede em forma espectral para o reino subterrâneo. Orfeu deverá suportar a ausência da esposa, duas vezes morta, duas vezes perdida. Inconsolável, o poeta recolhe-se em terras inóspitas, cantando apenas pela sombra de Eurídice. Morre esquartejado pelas ménades (bacantes), mulheres que ficaram furiosas com Orfeu, porque o poeta as havia rejeitado. Sua cabeça, separada do corpo, enquanto rolava pelo Hebro, rio que da Trácia, ecoava ainda um canto por Eurídice. Os órficos (seguidores do Orfismo) dedicavam-se ao culto dos mistérios de Orfeu. Após a morte do poeta, ergueu-se, em honra do esposo de Eurídice, um altar, provavelmente na Ilha de Lesbos, no lugar onde, diz-se, foi encontrada por um pescador, ainda intacta, a cabeça do músico, decepada pelas bacantes. – Cf. VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Araraquara, 2011.

³⁵⁴ GARCÍA GUAL, Carlos y FUENTE, David Hernández de la. *El mito de Orfeo – estudio y tradición poética*. Madrid: FCE, 2015, p. 09-10.

origem órfica:

Luiz Fernando de Sá escreve sobre o poeta-cantor: *There are many hypotheses about the myth, but the most preeminent feature in relation to the name Orpheus is the invocational predication commonly used: an adjective derived from a Greek word that means “to sound” or “to speak”*.³⁵⁵ Ainda sobre o nome de Orfeu, Pierre Brunel comenta: *Orfeu tem um nome misterioso, por vezes associado a ribhus, poeta ou cantor em sânscrito, que Salomon Reinach, no começo do século XX, prontamente associou a orphnos, adjetivo grego que significa obscuro*.³⁵⁶ Outra hipótese indica que a palavra *Orpheus* veio da palavra grega **orpho-*, que resultou, em latim, em *orphanus*, literalmente, órfão, sentido associado à solidão do aedo trácio, que perdeu alguém querido, no caso, a esposa. Orfeu, então, após a perda da amada, torna-se *órfão do amor*. No *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, desenvolvido por Ernout e Meillet, o verbete *orphanus* remete à palavra *orbis*: *orbis*, -a, -um: “*privé de*” (*privado de*) ; *et spécialement “privé de ses parents, orphelin, orpheline”*.³⁵⁷ Diante de algumas hipóteses divergentes, parece apropriada aquela que se fiou com seriedade ao rigor da etimologia. A proposta de Ernout-Meillet para o verbete *Orfeu* é pertinente, pois traz um significado: “*privado de*”, que define com precisão o nome da personagem principal, evocando um tema básico do mito, o da *perda*.³⁵⁸

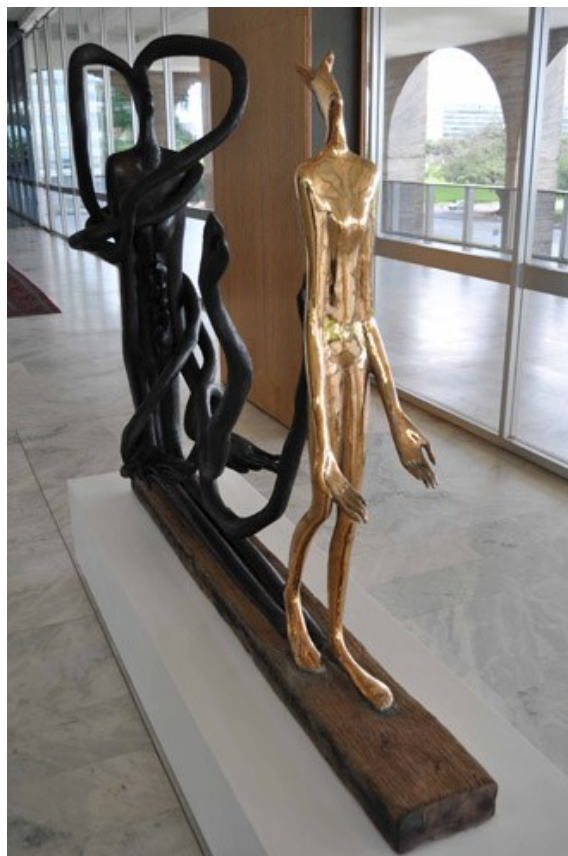
Orfeu perde Eurídice duas vezes, por duas vezes sua amada se transforma em sombra. Eurídice *existe* como um espectro para Orfeu, *vive* em seu canto como uma imagem: sombra perdida. Em 1946-47, a escultora, termina *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], um bronze de grandes dimensões no qual uma figura feminina nua caminha por uma viga retangular, provavelmente representando o caminho mencionado no título. Suas mãos de tamanho desproporcional estão com as palmas viradas para cima, posição que sugere uma súplica, enquanto um par de pequenas serpentes parece se projetar do topo de sua cabeça. De trás emerge outra forma, claramente destinada a representar a própria sombra fundida, mas aqui as serpentes adquirem proporções monstruosas, projetando-se tão exageradamente desde a cabeça da sombra que parecem ameaçar a figura principal. A sombra, uma forma informe, aponta para um domínio misterioso no qual as serpentes espreitam atrás da cena como forças determinantes do destino humano – em grande parte tal como ocorre em diversas lendas amazônicas. Maria Martins, no desdobramento entre a fantasmagoria da sombra em *Le Chemin, l'ombre, trop long, trop étroits* e a perda da sombra em *La Femme a perdu son ombre*, toca numa questão central do moderno: a melancolia.

³⁵⁵ SÁ, Luiz Fernando. *The Myth of Orpheus in Milton's “L'Allegro,” “Il Penseroso,” and “Lycidas”*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFG, 2005, p. 12-13.

³⁵⁶ BRUNEL, Pierre. “As vocações de Orfeu”. In: BRICOUT (Org.). *O Olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 766.

³⁵⁷ ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: histoire des mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.

³⁵⁸ Cf. VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Araraquara, 2011.



Maria Martins. *Le Chemin, l'ombre, trop long, trop étroits*
[O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], 1946-1947.
Bronze. 150 x 200 x 48 cm. Palácio do Itamaraty, Brasília.

A figura feminina desse grupo também recebe uma escultura separada, uma obra apropriadamente intitulada *La Femme a perdu son ombre* [A mulher perdeu sua sombra]. A mesma forma feminina enlaçada pelo título da escultura e pela ausência da sombra nos coloca uma reflexão acerca da mulher, da sombra e da perda.



Maria Martins. *La Femme a perdu son ombre* [A mulher perdeu sua sombra], 1946.
Bronze. 145 x 28 x 51,5 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

A melancolia, ao longo da tradição ocidental, é uma reação diante da perda de um objeto (de amor). O gesto do melancólico demonstra sua profunda fidelidade ao objeto. Nas palavras de Freud: *a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pode ser julgado por uma determinada instância, como um objeto, como o objeto abandonado*.³⁵⁹ Giorgio Agamben, retomando *Luto e Melancolia* de Freud, no livro *Estâncias* escreve:

[...] a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. Se a libido se comporta *como se* tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido.³⁶⁰

Na modernidade tardia, a perda melancólica é dúplice e se vincula tanto ao futuro como projeção temporal, quanto à política como local do conflito ou mesmo como espaço social de debate racional de outras alternativas possíveis. O esgotamento do modernismo acarreta portanto essa trivialidade de uma solução negociada ou dialogada que faz com que a economia seja prolongada por outros meios ou, seu complemento, que toda negociação conflitiva seja completamente despolitizada. A leitura de Marcel Proust, as experiências de objetos perdidos em Maria Martins (cera perdida, origem perdida) ou Flávio de Carvalho (mundo perdido), precipitam as questões da arte contemporânea (perda, esquecimento, metamorfose). Sabemos, desde Freud, que a melancolia se configura como sofrimento por um *objeto perdido*, do qual, entretanto, adverte-se, incessantemente, uma presença tímida ou intuída. Trata-se de uma interrupção do luto, uma vez que, sentindo o objeto perdido muito próximo, o melancólico tende a simbolizar essa perda ou, como diria Freud, a sentir que a sombra do objeto não cessa de cair sobre o sujeito.

Na escultura *Le Chemin, l'ombre, trop long, trop étroits* de Maria Martins, a mulher também caminha [*Le Chemin*] e no ato de caminhar sofre uma metamorfose e perde sua sombra: *La Femme a perdu son ombre*. Na modernidade estamos, sempre, diante da fantasmalogia da imagem: objeto perdido. E sabemos que a imagem situa-se, fantasmagoricamente, sob o signo da sombra e do desejo. O estudo acerca da imagem em Giorgio Agamben, nos livros *Estâncias* e *Ninfas*, busca uma teoria próxima à fantasmalogia medieval para tentar explicar a gênese da imagem na poesia, imagem que provém exclusivamente da fantasia. Os teólogos medievais

³⁵⁹ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. Trad. Marilene Carone. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, 1992, p. 135.

³⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Op. Cit., p. 45.

faziam distinção entre *imago* e *vestigium*, considerando que a imagem – aquilo que podemos ver –, deve ser visto como o traço de uma semelhança perdida. Na modernidade a melancolia confere a fantasmagórica realidade do perdido na história da literatura e da arte. Objeto (imagem) que só pode ser desfrutado se for perdido e inacessível para sempre.

Quando Orfeu se aventura em busca de Eurídice ao reino dos infernos, a arte (a poesia / a música) é o domínio e abertura. Orfeu pode tudo com seu canto, exceto olhar Eurídice de frente. O mito grego coloca o poeta-cantor na experiência da errância do olhar. Mas, para Blanchot, o destino de Orfeu é o de desobedecer a última lei, voltando-se para Eurídice, e com isso fazendo sua amada retornar à sombra, seu lugar de morada. Orfeu é culpado de impaciência.

[...] na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu-a invisível, tocou-lhe intacta, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimula sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. [...] ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte desta tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim.³⁶¹

[...] O erro de Orfeu parece estar, então no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio de seu hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica. Sim, isso é verdade: somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o “infinitamente morto” que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna.³⁶²

Orfeu ao olhar Eurídice não se preocupa com o canto, na impaciência e na imprudência do desejo esquece a exigência de Perséfone e Hades. E com o desobedecimento, Eurídice é perdida duas vezes. Mas com isso, a obra (a poesia, o canto) tem sua maior força: da noite, da morte, da criação. Quando Orfeu trai a promessa de não olhar Eurídice, potencializa sua obra. Orfeu perde sua amada pela segunda vez, e com a perda, cantará a imagem de seu amor ao infinito. Para Werner Hamacher, filólogo alemão, *Orfeo es filólogo cuando canta*,³⁶³ em seu canto é produzido um discurso de ecos, na voz do poeta-amante ressoa apenas o espectro e a imagem de sua amada. Ecoa apenas um fantasma, a sombra.

O amor por uma imagem, o amor por uma sombra, também é a trama em *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. A história, próxima das narrativas kafkianas, tem como

³⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 188.

³⁶² Id., Ibid.

³⁶³ HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Op. Cit., p. 28.

personagem principal um fugitivo nunca nomeado, escondido em uma ilha deserta. Mas o fugitivo percebe um grupo enigmático de habitantes e se apaixona aos poucos por uma jovem: *Faustine. Nas pedras há uma mulher observando o pôr-do-sol, todas as tardes.*³⁶⁴ Com o desenrolar da trama o fugitivo vai escutando as histórias e percebendo os gestos repetidos dos habitantes-fantasmas da ilha, descobre a máquina de captar, gravar e guardar eternamente as imagens. Todos os habitantes na ilha, exceto o fugitivo, são imagens gravadas. O fugitivo se apaixonou por uma imagem, Faustine é um fantasma capturado pela máquina do cientista Morel: [...] *Estar numa ilha habitada por fantasmas artificiais era o mais insuportável dos pesadelos; estar apaixonado por uma daquelas imagens era pior do que estar apaixonado por um fantasma (talvez sempre desejamos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma).*³⁶⁵

O fugitivo, apaixonado por Faustine, descobre como gravar sua imagem, na máquina de Morel, para tentar encontrar a forma espectral de Faustine na realidade fantasmática que ela vive. Ele começa a gravar sua imagem, mas na cena final surge o medo de mesmo se tornando imagem, que não coabite a mesma eternidade de Faustine, pela gravação dela ter acontecido em tempos anteriores, no passado, e a gravação dele acontece no presente da narrativa.

Ainda vejo minha imagem em companhia de Faustine. Esqueço que é uma intrusa; um espectador desprevenido poderia julgá-la igualmente apaixonadas e próximas uma da outra. Talvez este parecer exija a debilidade dos meus olhos. De todo modo, é um consolo morrer assistindo a um resultado tão satisfatório.

Minha alma não passou, ainda, para a imagem; caso contrário, eu já teria morrido, eu já deixado (talvez) de ver Faustina, para estar com ela numa visão que ninguém recolherá.

Ao homem que, com base neste informe, invente uma máquina capaz de reunir presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.³⁶⁶

O drama do fugitivo e de Faustine é semelhante ao drama de Orfeu e de Eurídice. O amor por uma sombra e a tentativa de atravessar os limiares do mundo para encontrar a sombra perdida (o fantasma). Giorgio Agamben em seu ensaio *Ninfas*, pensando a imaginação medieval, nos aponta que o amor é sempre o amor de uma imagem-fantasma.

A imaginação circunscreve um espaço que não pensamos ainda, no qual o pensamento se torna possível somente por meio de uma impossibilidade de pensar. Nessa impossibilidade os poetas de amor situam sua glosa à psicologia averroísta: a *copulatio*, a cópula, dos fantasmas com o intelecto possível é uma experiência amorosa, e o amor, antes de qualquer outra coisa, é amor de uma *imago*, de um objeto de algum modo irreal, exposto, como tal, ao risco da angústia (que os poetas

³⁶⁴ BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 25.

³⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 90.

³⁶⁶ Id., *Ibid.*, p. 123-124.

estilonovistas denominam “*dottanza*”) e da falta. As imagens, que constituem a última consistência do humano e o único meio de sua salvação, são também o lugar de seu incessante faltar a si mesmo.³⁶⁷

O poeta-cantor conserva a mulher amada em sua lira, construindo um monólogo espectral de várias vozes, uma ecolalia. Orfeu melancólico, faz sobreviver, com o poder da música, a imagem de Eurídice. Jean Clair, no ensaio *Musique et mélancolie*, aborda que a tradição cristã forma a imagem da melancolia relacionada a música, e sua origem é arcaica:

Dès l’Antiquité, des philosophes, naturalistes et médecins comme Théophraste (v. 372-287 av. J.-C.), puis Asclépiade (v. 124-40 av. J.-C.) recommandent l’usage de la musique dans le traitement des maladies de l’âme. L’encyclopédiste romain Celse rapporte que le mélancolique doit être égayé, rassuré. Pour chasser son humeur sombre, la musique est un bon remède: “Pour arracher ces malades à leurs tristes pensées, il sera utile d’utiliser les symphonies, les cymbales et quelques autres moyens bruyants.”

Le mode phrygien est particulièrement recommandé pour les états de tristesse. Les préceptes pythagoriciens d’une musique des sphères ordonnant le cosmos selon une connaissance orphique, les mythes d’Orphée eux-mêmes, combinés à la théorie platonicienne des effets moraux des différentes clés musicales, édifient les fondements d’une thérapie musicale, à laquelle on a encore parfois recours de nos jours.³⁶⁸

Orfeu alude à imaginação, onde mora o fantasma e lugar verdadeiro do objeto de amor. O poeta-cantor, ou poeta-metamórfico, por assim dizer, canta um objeto perdido, canta uma imagem. Se lembramos ainda do texto sobre a melancolia atribuído a Aristóteles, como enfatiza Agamben,³⁶⁹ também apresenta uma conexão do humor melancólico com um certo caráter *aéreo*, pneumático (do grego: *pneuma*), ligado não só à elevação espiritual, mas também a dimensões mais *baixas*, como a flatulência, uma suposta emissão de ar no ato sexual, ao consumo excessivo de vinho, que contém em sua espuma (do grego: *afros*), ar. Nesse sentido podemos considerar pertinente a associação do humor melancólico com a divindade feminina do amor: Afrodite.

Orfeu canta a noite e canta o amor. E o amor nada mais é do que uma sombra, um enigma, uma imagem. O amor é uma paixão próxima da enfermidade melancólica: [...] *todo autêntico enamoramento é sempre um “amar por sombra” ou “por figura”, toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma “image”*.³⁷⁰ Agamben, em

³⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Op. Cit., p. 60.

³⁶⁸ CLAIR, Jean. “Musique et mélancolie”. In: CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Op. Cit., p. 242.

³⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Op. Cit., p. 34.

³⁷⁰Id., *Ibid.*, p. 148.

Ideia da prosa, um livro construídos por ensaios que não são nem prosa nem poesia, mas o meio termo entre as duas, nos propõe uma *ideia do amor*:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.³⁷¹

Orfeu canta o amor e despedaçado é o fim do poeta-cantor. Quando o poeta-amante busca Eurídice no submundo, comete a transgressão no gesto impaciente de voltar-se e a *olha*. Como efeito do gesto de transgressão o poeta morrerá dilacerado e despedaçado pelas mênades (as bacantes). A recuperação da tradição clássica se deu pelo resgate da literatura antiga greco-romana e a imitação da antiguidade em vários campos e diferentes meios, durante o Renascimento na Europa, como uma renovação da Antiguidade pagã: uma sobrevivência de formas e dança de tempos estratificados.

Dentre os tesouros, de desenhos e gravuras da Galeria de Arte em Hamburgo, apresentados por Warburg na conferência *Dürer e a Antiguidade italiana* em 1905,³⁷² encontram-se duas representações conhecidas de *A morte de Orfeu*: um desenho de Albrecht Dürer de 1494, e a cópia de uma gravura anônima, proveniente do círculo de Mantegna, que servirá como modelo a Dürer. Na conferência para filólogos e pedagogos, Warburg parte da questão de que as duas imagens não foram adequadamente interpretadas como documentos sobre a história da reintrodução e renovação da Antiguidade na cultura moderna e no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento.

Em fins do século XIX, Warburg esboça um conceito absolutamente central em sua obra, “fórmulas de *páthos*” [*Pathosformel*]. Conceito presente nos primeiros estudos sobre Botticelli em 1893, parece culminar no texto sobre Dürer, na conferência entre os filólogos de 1905. Neste, o historiador, evidencia uma corrente patética na qual se constitui, segundo ele, o estilo do primeiro Renascimento: ao escolher, não por acaso, o tema violento – tão homicida quanto erótico – do assassinato de Orfeu pelas mênades, Warburg estende um traço gestual, uma espécie de vetor *dinamográfico*, entre as representações dos vasos gregos e algumas ilustrações renascentistas das *Metamorfoses* de Ovídio de 1947, junto com o *patetismo* douto de Mantegna e o humanismo dilacerante de Dürer. A representação de Orfeu ou das mênades feitas à maneira italiana evoca o *páthos* da cultura pagã da arte da Antiguidade. Os traços da

³⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 51.

³⁷² WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

representação na que também se confunde com os traços da *morte de Orfeu* ou *morte de Penteu*,³⁷³ contém os gestos da arte antiga que cunhou cenas trágicas em diversos desenhos e representações na arte grega antiga.



Albrecht Dürer. *A morte de Orfeu*, 1494. Tinta sobre papel. Galeria de Arte, Hamburgo.

³⁷³ Penteu foi morto pelo deus Dionísio (Baco). Este incitou sua mãe e suas tias a matarem o rei, pois este não respeitava os cultos do deus. O episódio é descrito na peça "As Bacantes" de Eurípedes. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.



Anônimo. *Penteu sendo dilacerado pelas bacantes*, c. 62 d.C. Afresco. Casa dei Vettii, Pompeia, Itália.

Warburg, historiador-filólogo, apresenta uma espécie de montagem, para entendermos como a tragédia de Orfeu chega aos círculos intelectuais italianos. Warburg supõe que a maneira que o renascentista alemão Dürer teve contato com *tradição clássica* dos traços e *páthos* da antiguidade foi através das imagens da arte italiana de seu tempo – iconografia da Morte de Orfeu como também as iconografias de Hércules e as flagelações de Cristo –, mais propriamente com seus contemporâneos: Mantegna e Pollaiuolo.

O tema escolhido por Warburg na conferência sobre Dürer, aparentemente, é muito mais trágico e sombrio que o do trabalho feito sobre Botticelli: passamos de um nascimento a um assassinato, um despedaçamento humano, passional, violento, cristalizado em seu momento de intensidade física. Warburg abandona o modelo natural dos ciclos de *vida e morte, grandeza e decadência*, e insere o modelo ideal das *renascenças*, das *boas imitações* e das *serenas belezas* antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos se manifestam por

sobrevivências, reminiscências, obsessões e reparações dos traços e dos gestos.

Para ilustrar essa corrente patética na influência da Antiguidade reavivada, *A morte de Orfeu* serve como sólido ponto de partida para incursões em várias direções. Em primeiro lugar, podemos demonstrar – apesar de ter sido ignorado até agora – que a morte de Orfeu, na forma como se apresenta na gravura italiana, revela um autêntico espírito antigo, pois a composição remete indubitavelmente a uma obra perdida que representa a morte de Orfeu ou talvez a morte de Penteu – como mostra a comparação com imagens em vasos gregos (Roscher, *Mythologisches Lexikon*, “Orpheus”). Seu estilo é diretamente influenciado pela típica linguagem gestual patética da arte antiga, desenvolvida pela Grécia para essa cena trágica.

[...] A morte de Orfeu aparece também em outras obras de arte de caráter bem distinto, como, por exemplo, no caderno de desenhos da Itália setentrional (propriedade de lord Rosebery), nos pratos de Orfeu da coleção Correr, numa placa do Museu de Berlim e em um desenho (Giuliano Romano [?]) no Louvre. Todos eles demonstram, em concordância quase perfeita, a vitalidade com a qual a mesma “fórmula de *páthos*” arqueologicamente fiel, inspirada numa representação clássica de Orfeu ou Penteu, se instalara nos círculos artísticos. Sobretudo, porém, isso é demonstrado por uma xilogravura da edição veneziana de Ovídio, de 1947, que ilustra a dramática narrativa ovidiana sobre o trágico fim do cantor, pois essa ilustração remonta igualmente – talvez em sequência imediata à gravura da Itália setentrional – ao mesmo original antigo, que aparenta ter existido numa versão mais completa – veja, por exemplo, a ménade vista de frente. Ressoa nessa imagem a voz autenticamente antiga, tão familiar ao renascimento: a morte de Orfeu não representava apenas um motivo artístico de interesse meramente formal, antes era uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão; prova disso é o mais antigo drama italiano de Poliziano, seu *Orfeo* ao modo ovidiano, apresentado pela primeira vez em 1471, em Mântua. Isso confere *A morte de Orfeu* seu acento vigoroso, pois nessa dança trágica a primeira obra do famoso erudito florentino – o sofrimento de Orfeu apresentava-se aos sentidos da sociedade renascentista de Mântua de forma dramaticamente encarnada e com a fala persuasiva da própria língua italiana – sociedade essa à qual aquele gravurista anônimo havia apresentado *A morte de Orfeu*.³⁷⁴

Mântua e Florença, para Warburg, coincidem na tentativa de incorporar as fórmulas verdadeiramente antigas na expressão corporal ou espiritual acentuada ao estilo renascentista da narrativa da vida em movimento. Essas fórmulas plásticas de *páthos* renascentista parecem ter uma dívida não só para com uma arqueologia figurativa (a descoberta dos vestígios romanos), mas também para com o uso da linguagem poética, da música e da dança, como tão bem evidencia *Orfeo*, o famoso balé trágico de Poliziano. Essa *imagem autenticamente antiga* é uma imagem-fantasma na tensão de um *estilo sobrevivente* e impuro, característico ao Quattrocento florentino, onde se manifesta o movimento dos tempos sobrepostos – a *Nachleben der Antike* – no plano geográfico das *trocas* culturais entre sul e norte, a Itália de Mantegna e a Alemanha de Dürer.

[...] as imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes

³⁷⁴ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Op. Cit., p. 436.

da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer. Ao longo do tempo, Dürer conferiu tratamentos diferentes a esses retóricos imigrantes da Antiguidade. [...] o problema do intercâmbio de cultura artística entre o passado e o presente, entre o Norte e o Sul no século XV; esse processo não só nos permite compreender de forma mais clara o início do Renascimento como contexto da história cultural da Europa, mas também revela manifestações até hoje desconsideradas que ajudam a explicar em termos mais gerais os processos cíclicos nas mudanças das formas de expressão artística.³⁷⁵

Como vimos, para Warburg, algumas imagens e traços dos gestos de Orfeu são herdados desde a antiguidade, de uma geração à outra, como uma *sobrevivência* – uma pós-vida – um *sintoma do tempo*. Com a *nachleben*, devemos compreender o *movimento da sobrevivência* como um contrarritmo do *movimento da vida*. O artista captura a vida da *pathosformel* em suas imagens de maneira anacrônica entre uma cultura e outra e assim elas sobrevivem ao tempo e à história.

Diante da morte de Orfeu, observamos tempos sobreviventes, tempos escondidos bem embaixo dos passos que ressurgem, fazendo tropeçar o curso da história em um eterno retorno, uma espécie de dança trágica de camadas de tempos. Em *Atlas Mnemosyne*,³⁷⁶ Warburg produz um trabalho de filólogo-historiador, ou, poderíamos dizer de filólogo-artista, um trapeiro da história da arte, desmontando e remontando constelações visuais, construindo um conhecimento pela *arte da montagem*. Algumas pranchas nos deixam florescer uma série de movimentações possíveis de Orfeu ao longo dos tempos: na *prancha 05*, por exemplo, temos um afresco romano da Morte de Penteu, cercado por representações da Morte de Orfeu, entre outras lamentações; na *prancha 06*, por exemplo, a mênade com faca é cercada por cenas de sacrifício ou por cenas de violência (Laocoonte sufocado com os filhos pelas serpentes); na *prancha 57* surgem outras “formulas páticas” de Dürer: cópias de Orfeu, de Hércules, raptos de mulheres, na *prancha 41*, classificada de *Páthos da destruição. Sacrifício. A ninfa como bruxa. Liberação da expressão*, apresenta-se *A Morte de Orfeu*, ao lado de uma cena de luta, de Antonio Pollaiuolo, e outras imagens de dilaceramento. Dessa maneira, podemos traçar correlações entre os gestos dionisíacos das mênades que despedaçam Orfeu e repetem-se nas representações renascentistas. Os traços do *páthos* trágico grego sobrevive e ressoa na iconografia renascentista.

Orfeu traz a marca e os traços de múltiplos passados, múltiplos despedaçamentos. Não

³⁷⁵ Id., *Ibid.*, p. 440.

³⁷⁶ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne* (Der Bilderatlas Mnemosyne). Trad. Joaquim Chamorro Melke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

podemos esquecer que Maria Martins, no seu livro sobre *Nietzsche*,³⁷⁷ intitula o último capítulo como *Dionísio despedaçado*. E Nietzsche, filólogo-filósofo, em suas últimas cartas, assina, ora *O Crucificado*, ora *Dionísio*. Aqui vemos a marca de uma *força vital*, presente no próprio pensamento nietzscheano. Maria enfatiza que Dionísio, o deus do vinho, é marcado pela intensidade, pela vertigem, pelo excesso, pelas forças impulsivas. Vale dizer, na tentativa de traçar um percurso filológico acerca de Orfeu, que Warburg parece prolongar a aposta nietzscheana de uma filologia capaz não de examinar a arte na óptica da ciência, mas capaz de examinar *a ciência com a óptica do artista*, ou *a arte com a óptica da vida*.³⁷⁸

Murilo Mendes apresenta de maneira condensada toda a sua produção lírica nos versos sobre o despedaçamento de Orfeu no poema *Exergo*. Poema de apenas sete versos, publicado no livro *Convergência* de 1970, como máscara-portada:

Lacerado pelas palavras-bacantes
visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhe o nervo & a ságoa
Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles³⁷⁹

Nos primeiros versos, em poucas palavras, Murilo derrama *palavras-bacantes* e embriagadas, assinalando os sentidos do corpo – *aisthésis* –, entrelaçando o visível, o táctil e o audível. Orfeu é apresentado no terceiro verso como máscara do poeta. Os versos finais repetem o terceiro com variações semelhantes a um trecho musical. *Exergo* é uma poesia intransitiva. Não há *eu*, apenas declinação do eu. A ausência de vírgulas e pontos nos versos aproxima o poema de uma lírica sem moldura. *Exergo* poderia ser a *máscara-portada* na busca da obra de Murilo. Todo poeta busca sua obra-prima, ou, por dizer, sua máscara-portada. Orfeu, para Maurice Blanchot, busca a obra quando desce ao reino subterrâneo em busca de Eurídice, e o que o poeta-cantor encontra no submundo é o infinito sussurro, um eco incessante da obra.

O olhar inspirado de proibido condena Orfeu à perda completa, e não somente ele próprio, não somente a seriedade do dia, mas a essência da noite: isso é certo, sem exceção. A inspiração dita a ruína de Orfeu e a certeza de sua ruína, e não promete, em compensação, o êxito da obra, tal como não afirma na obra o triunfo ideal de Orfeu nem a sobrevivência de Eurídice [...] Nesse olhar, a obra está perdida [...] A obra é tudo para Orfeu, com exceção desse olhar que ela pode superar-se, unir-se à sua origem e consagrar-se na impossibilidade.³⁸⁰

³⁷⁷ MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Op. Cit., 1965.

³⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, § 2, p. 13.

³⁷⁹ MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

³⁸⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 189-190.

Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto.³⁸¹

O que é o canto por vir senão a cera melancólica de Orfeu? Talvez, o próprio canto, só possa existir como cera da metamorfose: sempre por vir. Eurídice, para sempre exposta e murada: sombra perdida. Orfeu, para sempre melancólico e metam(órfico) no próprio som e na própria lira. Orfeu é disseminação da lira, tudo que está nela e também fora dela: no delírio. Maria Martins esculpindo o canto de *Orpheus*, *O canto da noite*, *O canto do mar* e todos os espectros musicais e informes, nas últimas obras, plasmou a *forma por vir* na cera da metamorfose. Orfeu é a disseminação da escritura, da escultura – das imagens. Disseminação da cera (*de cire*) e do desejo (*désir*).

³⁸¹ Id., *Ibid.*, p. 192.

EPÍLOGO (LIMIAR DA AVENTURA)

Esculturas / Escrituras: ruinologias e metamorfoses circulares

As ruínas do santuário do deus do Fogo foram destruídas pelo fogo. Num amanhecer sem pássaros o mago viu o incêndio concêntrico agarrar-se aos muros. Por um instante, pensou se refugiar nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não o morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.

Jorge Luis Borges. *As ruínas circulares*.

Perguntar-nos-emos sempre o que foi possível, neste mal de arquivo, queimar. Perguntar-nos-emos sempre, para partilhar com compaixão este mal de arquivo, o que queimou de suas paixões secretas, de sua correspondência, de sua “vida”. Queimar sem ele, sem resto e sem saber. Sem resposta possível, espectral ou não, aquém ou além de uma repressão, na outra borda do recalque, o originário ou o secundário, sem um nome, sem o menor sintoma e nem mesmo uma cinza.

Jacques Derrida. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Depois da cera, antes da cera. A fantasmagoria da forma circular é o limiar de todo epílogo: a partir de um olhar arqueológico, pelo qual se procura rearmar uma leitura, emergem outras aventuras possíveis, abandonadas em favor do empenho de buscar um caminho entre diferentes pontos do percurso – estações da bifurcação, como propõe Jorge Luis Borges. Caminhos abandonados apontam para aventuras futuras da reflexão. Entretanto, se o trabalho de reflexão pretende – e deve – encontrar aqui sua metamorfose final, um fechamento, o mesmo não pode se pretender do trabalho do texto: este continua por entre as malhas da rede de aventuras evocadas – no leitor-arqueólogo. Ora, se cabe ao gesto interpretativo – metamórfico e informe – do leitor traçar um mapa dos percursos, a que vem uma constelação final? O errante caminho da aventura arqueológica entre as imagens traça um objeto simultaneamente desejado e perdido, presente e ausente, próximo e distante, sempre impossível.

Como procuramos mostrar nas arqueografias entre *cera perdida* e *metamorfose*, cada uma abriga, singularmente, uma duplicidade característica que pode se manifestar de múltiplas formas na escultura e na escritura. À maneira de desdobramentos de desdobramentos, os temas que tais vínculos assinalam multiplicam-se e escapam a uma tentativa de cerca-los numa estrutura de oposições definidas. O desdobramento da relação entre *cera* e *metamorfose* tomou a forma maior de uma constelação – imagem importante a Benjamin: constelação em que as aventuras são aparentes e os rizomas, difíceis, pois potencialmente infinitos. Portanto, lê-se uma imagem *com* outra(s).

Detivemos em algumas aventuras dessas constelações e desdobramentos. Ao longo de todo o estudo procuramos destacar a ideia de que, na modernidade, a cera perdida é a exigência da matéria como condição do informe. Entre os doze fragmentos de aventuras constelados na arca de imagens – *De cire (de cera), désir (desejo)* –, buscamos construir diálogos entre a estética informe de Maria Martins e de outros artistas e escritores nas territorialidades modernas e contemporâneas, armando uma aventura rizomática para pensar os elos entre literatura e história da arte. Com isso, fez-se um corte na reflexão iniciada, introduzindo certa aventura na leitura: as arqueografias não seguem um padrão linear, mas sofrem abalos de saltos, de desvios, comuns à estrutura rizomática da aventura que se bifurca entre imagens. Giorgio Agamben nos ensina que é necessário *aventurar-se* no estudo – na tese. Saber viver o estudo também é saber consertar as falhas do caminho como modo de viver *singularmente* aventurando-se no *esforço de poesia*.

Todo homem se encontra preso à aventura, todo homem tem, por isso, a ver com Daimon, Eros, Ananche, Elpis. Esses são os rostos – ou as máscaras – que a aventura – a *tyche* – a cada vez apresenta. Quando a aventura se lhe revela como demônio, a vida lhe parece maravilhosa, quase como se uma força estranha o sustentasse e o guiasse em cada situação e em cada novo encontro. Cedo, todavia, a maravilha cede ao desencanto, o demônico se transveste de *routinier*, a potência que trazia a vida – Ariel, Gênio ou Musa – se obscurece e se esconde, como um trambiqueiro que não mantém as suas promessas.

Manter-se fiel ao próprio demônio não significa, de fato, abandonar-se cegamente a ele, confiando que, em todos os casos, ele nos conduzirá ao sucesso – se somos poetas, que nos fará escrever as poesias mais belas; se somos homens dos sentidos, que nos dará a felicidade do prazer. Poesia e felicidade não são os seus dons: ele é, antes, o dom extremo que felicidade e poesia nos concedem no momento em que nos regeneram, nos fazem nascer novamente. Como a *Daênâ* da mística iraniana, que vem ao nosso encontro depois da morte, mas que foi plasmada por nós com as nossas ações boas ou más, o demônio é a nova criatura que as nossas obras e a nossa forma de vida colocam no lugar do indivíduo que acreditávamos ser segundo nossos documentos de identidade – ele é o amor anônimo, o gênio ao qual nós podemos atribuí-las sem inveja nem ciúme. E ele se chama “gênio” não porque, como diziam os antigos, nos gerou, mas porque, fazendo-nos nascer novamente, cortou a ligação que nos unia ao nosso nascimento. Isso significa que ao demônio pertence constitutivamente o momento da despedida – que, no momento em que o encontramos, devemos nos separar de nós mesmos.

O demônio – assim se diz – não é um deus, mas um semideus. Mas semideus pode significar apenas: potência, possibilidade, e não atualidade do divino. Por isso – porque manter-se em relação com uma potência é a coisa mais árdua –, o demônio é algo que incessantemente se perde e a quem devemos procurar permanecer, a todo custo, fiéis. A vida poética é aquela que, em cada aventura, se mantém obstinadamente em relação não com um ato, mas com uma potência, não com um deus, mas com um semideus.

O nome da potência regeneradora que, para além de nós mesmos, dá vida ao demônio é Eros. Certamente, amar significa “ser levado”, abandonar-se à aventura e ao evento sem reservas nem escrúpulos; e, todavia, no ato mesmo em que nos abandonamos ao amor, sabemos que nos abandonamos ao amor, sabemos que algo em nós fica para trás, faltando. Eros é a potência que, na

aventura, constitutivamente a excede, assim como excede e passa por cima daquele a quem ela advém. O amor é mais forte que a aventura – e essa é, talvez, a certeza que tinha levado Dante a sair do círculo mágico dos poemas cavalheirescos; mas, precisamente por isso, no amor nós fazemos, a cada vez, a experiência da nossa incapacidade de amar, de ir para além da aventura e dos eventos – e, todavia, é precisamente essa incapacidade que é o impulso que nos impele ao amor. Como se o amor fosse tanto mais ardente e impregnado de nostalgia quanto mais forte se revela nele a incapacidade de amar.

[...] O amor é, nesse sentido, sempre sem esperança e, todavia, apenas a ele pertence a esperança. E este é o sentido último do mito de Pandora. O fato de que a esperança, o último dom, permaneça encerrada na caixa significa que ela não espera a sua realização fatural no mundo. E não porque remeta a sua satisfação a um invisível para além, mas porque ela já sempre foi, de algum modo atendida.

O amor espera porque imagina e imagina porque espera. Espera o quê? Ser atendido? Na verdade, não, porque é próprio da esperança e da imaginação ligar-se a algo que não pode ser atendido. Não porque elas não desejam obter o próprio objeto, mas porque, enquanto imaginado e esperado, o seu desejo já foi sempre atendido. [...] Se o objeto da esperança é o que não pode ser atendido, é somente enquanto insalváveis – já salvos – que esperamos na salvação. Assim como supera o seu atendimento, a esperança ultrapassa também a salvação – e também o amor.³⁸²

Toda aventura parte de um desejo (*désir*). A exigência da aventura é uma exigência corpórea, tocada e violentada pelo *páthos*, e pelo outro, em um aventurar-se amorosamente. O sujeito a ser guiado se torna guia. E é na inversão que se abre metamorfose para outra aventura, profundamente poética. Chegando ao lugar onde nos deparamos com a questão da literatura, que percorreu cada página da aventura, reavaliando o projeto inicial da pesquisa: *o literário e o plástico*. A necessidade da tese, sua *emergência*, devemos, primeiramente, à constatação da exigência do pensamento imagético para os estudos literários. Em parte, porque a *imagem* submete alguns dos conceitos mais caros aos estudiosos da literatura propondo uma radicalização intempestiva. Em parte, também porque a exigência do território ruinológico busca da literatura e da história da arte algo mais do que um saber disciplinar, elabora um saber dos espectros. A certa altura de uma entrevista concedida a Derek Attridge, *Essa estranha instituição chamada literatura*, Derrida diz o seguinte:

[...] Se não há essência da literatura, ou seja, identidade a si da coisa literária, se o que se anuncia ou se promete como literatura nunca se apresenta como tal, isso quer dizer, entre outras coisas, que uma literatura que falasse apenas da literatura ou uma obra que fosse puramente autorreferencial se anularia de imediato. O senhor dirá que talvez seja isso que esteja acontecendo. Nesse caso, é a experiência de aniquilação do nada, com o nome de literatura, que interessa a nosso desejo. Experiência do Ser, nada mais, nada menos, à beira do metafísico [*au bord du métaphysique*], a literatura talvez se mantenha à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria. É a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante que o mundo, razão pela qual, se não é idêntica a si mesma, o que se anuncia e se recusa com o nome

³⁸² AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Op. Cit., p. 61-65.

da literatura não pode ser identificado a nenhum outro discurso. Nunca será científica, filosófica, coloquial.³⁸³

É o valor da expressão francesa *tout dire* (dizer tudo) que Derrida considera como uma das condições de aparecimento histórico dessa estranha instituição chamada literatura. Se a aventura que as ruínas da literatura proporcionam pode parecer a coisa mais fabulosa na vida, mais fabulosa mesmo do que a própria vida, talvez seja porque possibilite refundir nossa experiência de vida, abrindo-a para uma esfera totalmente diferente – dizer outro –, para além das letras e próximo *imago* em metamorfose. Emanuele Coccia nos mostra que: *a metamorfose é a evidência de que toda vida existente em volta e fora de nós mesmos é a mesma que reside em nós, e, inversamente, vivemos a mesma vida de tudo o que está à nossa volta.*³⁸⁴ Em Maurice Blanchot, a escritura, em sua tensão fundamentada, liga-se a um movimento *sempre por vir* de uma dimensão de perda e de metamorfose.

Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfose às quais já se abrem, sem que o saibamos, nossos hábitos, mas se recusem ainda nossas tradições; que as bibliotecas nos impressionem por sua aparência de outro mundo, como se, nelas, como curiosidade, espanto e respeito descobríssemos, pouco a pouco, depois de uma viagem cósmica, os vestígios de outro planeta mais antigo, imobilizado na eternidade do silêncio, só não o perceberíamos se fôssemos muito distraídos.³⁸⁵

Na escritura e na escultura, algo se perde e se metamorfoseia nas fornalhas da criação estética e isso é, intuitivamente, a projeção de alguma coisa que não temos condições de alcançar senão afirmando pela *différance*, ou seja, afirmando sua metamorfose. Ora, se *différance* e metamorfose são os elementos constitutivos de qualquer dimensão de perda, o que se “perde”, no caso da cera egípcia? Essa é uma pergunta perenemente proposta e respondida na modernidade: perde-se a reprodutibilidade técnica e retornar-se aos vestígios arcaicos da magia. Tais respostas, em que a metamorfose aponta novamente para um movimento que só se constitui como vestígio, parecem retomar a fantasmática teoria da *imago*. Entretanto, ao projetar o objeto perdido como vestígio da imagem, a reflexão passa a poder reconhecê-lo não na forma de um significado absoluto transcendental, mas como presente e ausente no próprio movimento de sua constituição contemporânea e fantasmática. De certa forma, todo movimento de sua reflexão procura afirmar a porosidade do vestígio para depois articulá-la numa unidade

³⁸³ DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014, p. 69-70.

³⁸⁴ COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Op. Cit., p. 201.

³⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Op. Cit.

logicamente engendrada na ótica arqueológica. Esse engendramento é a escritura – ou melhor, arquescritura e arqueografia –, resultado de um conflito entre origem e devir, passado perdido e futuro potencial, de uma tentativa de fixar na linguagem as metamorfoses temporais do pensamento (memória), em sua fugacidade e também em sua materialidade constitutivas (cera e poeira – rastros da matéria). Este estudo também ensaiou aventurar, pela arqueografia e na própria arqueografia, os movimentos abandonados da reflexão sobre um tema que escapa, porque se desdobra constantemente em outras tantas imagens ruinológicas. Esta arquescritura visa encontrar no leitor-arqueólogo, afinal, seu mais vasto desdobramento: circular, por vir e impossível.

Nossa Senhora do Desterro [Florianópolis / SC]
Ilha de Tupinambarana - Baixo Amazonas [Parintins / AM]

Trópicos, março de 2022.



REFERÊNCIAS (BIBLIOTECA)

ADRADOS, Francisco Rodríguez (Org.). *Lírica Griega Arcaica* (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.). Madrid: Editorial Gredos, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

A potência do pensamento: ensaios e conferências. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Autorretrato en el estudio*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D’Meza. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra - Coleção Bial, 2012.

_____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Quando a casa queima*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. N-1 Edições, 2020. Disponível em:
<<https://www.n1edicoes.org/textos/196?fbclid=IwAR0fW6p9EdTGTe2KS2dywfbK6iyJyGHb6nQcE3RHF4xsuOba67VtYO-1p44>>

_____. *Signatura rerum: sobre o método*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AMARAL, Aracy A. “Antropofagia: no país da Cobra Grande”. In: *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

AMARAL, Tarsila do. *Diário de S. Paulo*. 28 de março de 1943.

_____. “Maria Bashkirseff”. *Diário de S. Paulo*, 14 de outubro de 1943.

_____. “Marie Laurencin”. *Diário de S. Paulo*, 2 de junho de 1936.

_____. “Paris”. *Diário de S. Paulo*, 30 de maio de 1943.

_____. “Recordações de Paris”. *Habitat*. São Paulo, nº 6, 1952.

_____. “Tovalu”. *Diário de S. Paulo*, 8 de dezembro de 1937.

ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991.

ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L.; CAPELA, C. E. (Org.). *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*. São Paulo. Ano 1. Nº 1. Maio de 1928.

_____. *Obras Completas. Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

ANTELO, Raúl. “A imanência histórica das imagens”. In: FLORES, Maria Bernadete e VILELA, Ana Lucia (Orgs.). *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre arte e história*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

ANTELO, Raúl. *A ruinologia*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

_____. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. “O tempo do arquivo não é o tempo da história”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

_____. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2004.

- ARIKHA, Noga. “La Mélancolie et les passions humorales au début de la modernité”. In: CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. “Amazônia by Maria”. In.: *Crônicas inéditas 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARATA, Mário. “Os pontos de partida da escultura de Maria”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jun., 1956.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II – a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. “À propôs d’assoupissements” [A propósito de cochilos – texto publicado na revista, explicitamente pós-surrealista, *Troisième Convoi*]. In: *Oeuvres Complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. “L’absence de mythe”. In: *Oeuvres Complètes XI*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Trad. Axel Gasquet. Córdoba: Alción Editora, 2003.
- _____. *Las lagrimas de Eros*. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2002.
- _____. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENTO, Antônio. “A exposição de Maria”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. o alemão Irene Aron. Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGAMÍN, José. *A arte de birlibirloque; A decadência do analfabetismo*. São Paulo: Hedra, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERLINCK, Luciana Chauí. *Melancolia – rastros de dor e perda*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1987.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BLANQUI, Louis-Auguste. *A eternidade pelos astros*. Trad. Luciana Persice. São Paulo: Rocco, 2016.

_____. *L'Éternité par les astres*. Paris: Librairie Germer Baillière, 1872.

BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. *Formless. A user's guide*. Cambridge, Ma.; Londres, Inglaterra: MIT, 1997.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Samburá (Notas de viagens & saldos literários)*. Brasília. s/d, 1973.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas (1923 – 1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1988.

_____. *Poesía Completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2018.

BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOGHICI, Jean. “Maria, um astro que sobe”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. “Maria, um astro que sobre”. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. “Maria, a Rising Star”. In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

BRETON, André. “Maria”. In: *Recent Sculptures*. Nova York: Julien Levy Gallery, 1947.

_____. “Maria”. In: *Les Statues magiques de Maria*. Paris: René Drouin, 1948.

_____. “Maria”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

_____. “Maria”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. “Maria”. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. “Maria”. In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

_____. “Maria”. In: *Surrealismo, labirinto surrealista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

BRUNEL, Pierre. “As vocações de Orfeu”. In: BRICOUT (Org.). *O Olhar de Orfeu, os mitos literários do Ocidente*. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar em Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte/Chapecó: UFMG/Grifos, 2002.

_____. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza de Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Rio de Janeiro, RJ: Gryphus; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Belo Horizonte, MG: CEMIG, 2004.

CALLADO, Antonio. “Brazilian Sculpture: A Very Vague Outline”. *The Studio*, London, vol 126, n 607, p. 132-134, oct. 1943.

CANTON, Kátia. “Maria Martins: A mulher que perdeu sua sombra”. *Bienal de São Paulo (XXIV). Núcleo histórico: Antropofagia e História do Canibalismo*. São Paulo: A Fundação, 1998.

CANTON, Kátia & LOURO, Maria Tereza. *Maria Martins: mistério das formas*. São Paulo: Paulinas/MAC-USP, 1997.

CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. “Viagem à semente”. In: NETO, Irineo Baptista; TIZZOT, Thiago. *Estórias*. Edição H. Trad. I. Portbou. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2010.

CARVALHO, Flávio de. “Notas sobre o erotismo nas artes plásticas e a Bienal de São Paulo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 out. 1967.

_____. “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1937.

_____. *Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Org. Larissa Costa da Costa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2019.

_____. *Os ossos do mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

CASTRO, Edgardo. “Assinatura”. In: *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CLAIR, Jean. “Machinisme et mélancolie”. In: CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. “Musique et mélancolie”. In: CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.

CLAUDEL, Paul. “La mujer y su sombra”. In: *Revista de la Universidad de México*. Trad. Juan José Arreola. Volumen XXI, n. 2, Octubre de 1966.

_____. *L'Homme et son désir: poème plastique*. Dessins et découpages d'Audrey Parr. Petropolis, 1917.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

_____. *Casulo*. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

_____. *Metamorfoses*. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Trad. Glória Rodrigues. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 1969.

COSAC, Charles (Org.). *Maria Martins*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CUNHA, Euclides da. “Entre ruínas”. In: ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L.; CAPELA, C. E. (org.). *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

_____. “Prefácio a *Inferno verde*”. In: *Um paraíso perdido*. Petrópolis: Vozes; Instituto Nacional do Livro, 1976.

DABOVE, Santiago. *La muerte y su traje*. Buenos Aires: Calicanto, 1961.

_____. “Ser polvo”. *RMS*, nº 2 (1933): 4.

_____. “Ser polvo”. In: BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (Org.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana (Colección Laberinto), 1940.

_____. “Ser pó”. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Papyrus: Campinas, 2000.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. *Demorar: Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2014.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *La difunta ceniza = Feu la cendre*. Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

_____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Papel-Máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Editora KKYM + IHA, 2014.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Sobre o fio*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

D'ORS, Eugeni. "De la elipse en el misterio de lo barroco". *Imán*, nº 1, Paris, 1931, p. 95-6.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCOK, G. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Notas*. Madrid: Editora Technos S/A, 1998.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Algés / Portugal: Difel, 2011.

EINSTEIN, Carl. *Documents: Carl Einstein, 1929-1930*. Trad. Takashi Wakamatsu. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. *Negerplastik (escultura negra)*. Org. Liliane Meffre. Trad. Fernando Scheibe e Inês Araújo Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: histoire des mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Josimar. *Patricia Osses e a espectralidade da imagem diante do lugar literário*. Dissertação (mestrado) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UEDESC, Florianópolis, 2015.

FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

FILIPOVIC, Elena (org.) et.al. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra ‘de arte’*. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e Escritos II*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1971.

_____. “O Pensamento do Exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema: Ditos e Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. Trad. Marilene Carone. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, 1992.

_____. “Totem e Tabu” (1913). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Escrever, lembrar esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCÍA GUAL, Carlos y David Hernández de la Fuente. *El mito de Orfeu - estudio e tracción poética*. Madrid: FCE, 2015.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonieta Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIORGI, Artur de Vargas. *Pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade*. ARS, ano 14, n. 24. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ars/a/6RRgfhzCfWKLQP4w5HbbYBP/?format=pdf&lang=pt>>

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

GOMES, Cristiana Nogueira Menezes. *A impermanência do processo: poeira, caminhos, objetos*. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2009.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell'arte*. Milano: Bruno Mandatori, 2004.

GREENBERG, Clement. “Review of a group of Art Exhibition at the Art of This Century Gallery, and of Exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla”. *The Nation*, New York, 27 May 1944.

GRUEN, Walter. *Remedios Varo: Catálogo Razonado*. Ciudad de México: Editorial Era, 2008.

HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la Filología*. Trad. Laura S. Cangati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

HANSEN, João Adolfo –“Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. nº 2, São Paulo, USP-Editora 34, 2001, p.10-67.

HARENDT, Hannah. *Entre o passado e o Futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOFFMANN, Juliana. *Sobre viventes = Survivors / Juliana Hoffmann*. Tradução/translation Osmar Young. Florianópolis, SC: Editora da Autora, 2020.

KAFKA, Franz. *Contos*. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

KOSSOVITCH, Leon. In: RIBENBOIM, Ricardo (Org.). *Gravura Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRISTEVA. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAUDANNA, Mayra (Org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. “Diálogos possíveis: Maria Martins, a juventude tem sempre” razão. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 174-175, 21 dez. 1968.

_____. “Maria Martins: A juventude tem sempre razão”. In: *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOWY, Michael. “Walter Benjamin e o surrealismo: uma história de encantamento revolucionário”. In: *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *Sopro*. Panfleto político-cultural, nº 20, Desterro, 2010.

MACHADO, Leandro. *O que se sabe sobre o “Dia do fogo”, momento-chave das queimadas na Amazônia*. 27 de Agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49453037>>

MALFATTI, Anita. “A chegada da arte moderna no Brasil”. In: *Conferências de 1951*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1951.

_____. “Notas biográficas de A. M.”. In: *Manuscrito, s.d.* São Paulo: Acervo Anita Malfatti IEB-USP.

_____. “1917”. In: *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939, s.p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MARTINS, Maria. “A Bienal e o Itamaraty”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 out. 1967.

_____. “Aquarela surrealista do Brasil – Mensagem”. In: *Surrealismo, Amazonia*. New York: Valentine Gallery, 1943.

_____. “Aquarela surrealista do Brasil – Mensagem”. In: *Surrealismo, labirinto surrealista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

_____. *Ásia maior: Brama, Gandhi, Nehru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. “João Luís Alves, meu pai”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mai. 1970.

_____. “Maria Martins apresenta (e louva) Sonia Ebling”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1959.

_____. “Mensagem”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1956.

MARTINS, Maria. “Mensagem”. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

_____. Mensagem. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. Mensagem. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. “Messages by Maria”. In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

_____. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1967.

_____. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 out. 1968.

_____. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 out. 1968.

_____. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1968.

_____. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1968.

MARTINS, Nora. *The secret of Marcel Duchamp*. Londres: BBC, 1997.

MATA, Larissa Costa da. *As mascaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*. Dissertação (mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão – CCE/UFSC, Florianópolis, 2008.

_____. *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Tese (doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão – CCE/UFSC, Florianópolis, SC, 2013.

_____. *Prometeu: o poder, o transe, a gênese*. XV Abralic – experiências literárias textualidades contemporâneas. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491410454.pdf>

MAURÍCIO, Jayme. Maria Martins: Literatura, Escultura e Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1961.

MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004.

MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. “Novíssimo Prometeu”. In.: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

_____. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. [Sem título] In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

MUNDY, Jennifer. (Org.). *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008.

_____. “Cria de polvo: Duchamp - Man Ray”. In: *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. “O vestígio da arte”. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

NAUMANN, Francis M. “Don't Forget – Come from the Tropics: The Surrealist Sculpture of Maria Martins: 1940-50”. In: *The Surrealist Sculptures of Maria Martins*. New York: André Emmerich Gallery, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OZENFANT, Amédée. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna,

1956.

_____. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. [Sem título] In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

OSSES, Patricia. *Entre o livro e o lugar*. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2015.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OTERO, Estrella de Diego. *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso). *Metamorfoses*. Edição bilingue. Trad., introd. e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PANOFSKY, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton UP, 1971.

PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Biblioteca Era, 1990.

_____. *Marcel Duchamp, ou O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy A. Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____. “Maria, a escultora”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1957.

PÉRET, Benjamin. “O depoimento de um poeta surrealista sobre a escultora”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1956.

PÉRET, Benjamin. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

_____. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. [Sem título] In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART AND MENIL COLLECTION. “Joseph Cornell / Marcel Duchamp”. In: *Resonance*. Houston/New York: Distributed Art Publishers, 1998.

- PICARD, Georges. *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- PONTE, Antonio José. “Uma arte de fazer ruínas”. In: ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L.; CAPELA, C. E. (org.). *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.
- RAMOS, Graça. *Maria Martins – escultura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.
- RAMOS, Nuno. “Lição de Geologia”. In: *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- RIVERA, Tania. *O fio do desejo: antropofagia em Maria Martins, Lygia Clark e Louise Bourgeois*. Disponível em: < <http://www.artes.uff.br/taniarivera/data/uploads/texts/o-fio-do-desejo-1.pdf>>
- ROSA, Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- ROWELL, Margit (Org.). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986.
- SÁ, Luiz Fernando. F. *The Myth of Orpheus in Milton's "L'Allegro," "Il Penseroso," and "Lycidas"*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2005.
- SALINAS, Pedro. *El polvo y los nombres*. In: “Ensayos de literatura hispánica”. (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca), Madrid: Aguilar, 1961.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1976.
- SARDUY, Severo. *Barroco: ensaios generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SCHWARZ, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1997.
- SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SIMEL, Georg. A ruína. In: ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L.; CAPELA, C. E. (org.). *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.
- _____. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. “L'encre de la mélancolie”. In: CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.

STEEDMAN, Carolyn. *Dust: The Archive and Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

STIGGER, Veronica (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM, 2013.

_____. *Opisanie Świata*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

STOICHITA, Victor I. *La Sombra*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TAPIÉ, Michel. “Magie, Maria, Message”. In: *Les Statues magiques de Maria*. Paris: Galerie René Drouin, 1948.

_____. [Sem título]. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997.

_____. [Sem título]. In: *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997.

_____. [Sem título] In: *Maria - The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Araraquara, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. “Nascimento de imagens”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

WAIZBORT, Leopold (Org.). *Aby Warburg, histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Atlas Mnemosyne (Der Bilderatlas Mnemosyne)*. Trad. Joaquim Chamorro Melke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



ANEXOS (ARCA LITERÁRIA)

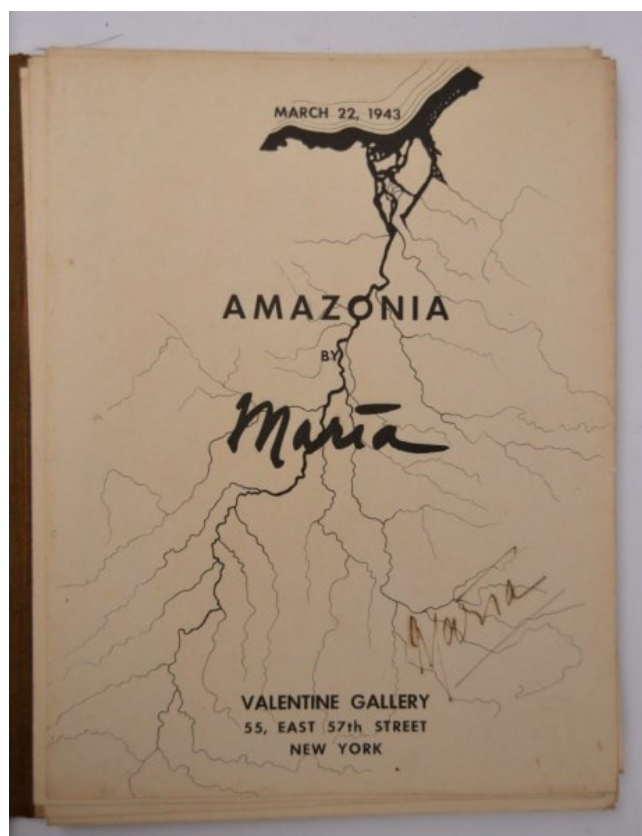
I: Série <i>Amazonia</i> [Amazônia] – 1943	249
II: Poema <i>Explication</i> [Explicação] – 1946	260
III: Textos críticos de Maria Martins – 1956 1957 1967	262
IV: Série <i>Poeira da Vida: páginas de um livro de memórias</i> – 1967 1968	270



Página da revista *Vogue*, 1944. Arquivo MoMA.

ANEXO I: Série *Amazonia* [Amazônia] – 1943

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



Catálogo publicado por ocasião da exposição realizada na Valentine Gallery, Nova York, entre 22 de março e 10 de abril de 1943.

AMAZONIA

Every year, that the Forest may prosper in all its strength and luxuriant beauty, the River must unite with the Earth. This marriage is accomplished through the meeting of a woman and a serpent.

The serpent leaves the depths of the stream and proceeds in search of the dreamed-of woman. Night and day, undulating through the jungle, breaking the tough cords of the vines, entangled in their tortuous loops, routing the animals, crazing the birds, he glides through the forest, until he has found the chosen woman.

She is always the most beautiful among the beautiful dusk-gold *morenas* of these forests. The Cobra Norato will make her the Queen of the Amazon.

She attires herself in her finest raiment, adorns herself with her rarest jewels, and yields to the sacrifice, wild with love and fright.

Now the forest will live for another year, stronger, more mysterious, more brilliant and more somber, guarding within its virgin breast the secret riches coveted by men.

YARA

Yara is in love with love.

She is the siren of the Amazon.

However far-distant the love may be, Yara sings her song of seduction. However lost in love with a mortal he is, the lover hears the song and listens to Yara. Woe to him should he listen twice! Then he is driven in search of her.

He seeks her out. There she is risen in front of the great River, standing on a *Vittoria Regia*, crimson lotus of the Amazon. She is so white that she shines with the reflected green of the leaves. Her emerald eyes have the clarity and treachery of the waters. Her green gold hair clothes her with another seduction.

He cannot resist-he has listened too well to her song of temptation.

Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course - a course now calm, now tempestuous - until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist to the temptation of the assassin - Yara.

AIOKÂ

Queen of the wilderness which lies just beyond the blue of the horizon, Aiokâ is herself the forest, a virgin undefiled by man. Doomed is the traveler who dares to penetrate her mystery. She lures him, she intoxicates him, and she kills him to create new lives.

Poor innocent who goes in search of Aiokâ.

She came to Brazil from a distant land, and was so entranced by the country that she made Amazonia her domain. There she lives and reigns and awaits the mortal who desires to be joined with her, and thus fulfill his destiny.

To Aiokâ also other gods send the souls of those who have perished in deeds of valour.

She guards them tenderly, and each day appears in a different guise, so that never shall nostalgia for other countries tempt them to embark on a new life again.

Aiokâ, daughter of the marriage of the *Macumba* and the Indian, savage insatiable goddess,

generous and good, I beg you, continue to keep my country for me.

IACY

At that time, only the sun and the moon marked the passage of day into night. At that time Iacy was the loveliest virgin of the forests of the Amazon.

Daughter of a powerful *Pagé*, she fell madly in love with a simple warrior of her tribe.

The *Pagé* lived in the depths of forest in a *taba* adorned with the rarest flowers and with feathers of the most brilliant birds of the Amazon. There Iacy spent her day in dreams, waiting for the bountiful night when she could go and join her Indian again.

In a *hamac* wrapped and corded with love, she lay at his side through the deep liquid hours, until the evil sun approached to awaken the forest. Then she fled and swam away in the fragrant waters of the River.

The Indian like a madman spent each moment of his day in search of his unknown love.

For him Iacy was the transcendent mystery among the many mysteries of these dark mist nights of the tropics, when even the air has the velvet touch of a long caress.

One day distraught by the riddle, with a perfidy natural to men, he resorted to strategy. He stained his lips and his hands with the indelible dye which the Indians use for tattooing. The ruse succeeded.

Iacy came. And on that night the marvelous voyage was still more marvelous. All too soon the sun threatened the forest with fire.

Slowly Iacy withdrew from the arms of her warrior, and fled toward the River. The soft waters enveloped her in mournful caresses. Then she discovers the Indian's infamous deed.

She weeps and calls on Tupan and all the Gods, and implores them to save her and avenge her. In vain. Already the sun is flooding the forest. She cries out in despair and weeps with inconsolable bitterness.

A miracle is accomplished. The stars moved to tears themselves, weave of their luminous tears an incandescent stairway. Iacy flees, mounts, mounts to the black vault of the firmament. But there the sun discovers her, and drawn by her fragile beauty, starts his eternal pursuit.

Poor pale tattooed star, Iacy is doomed to continue her flight - from the love that tortured her, the light that found her out, the warmth, which being life, gave her death.

Alas! Iacy seeks forgetfulness in vain. Nostalgia for the earth is too strong, she can't resist, and returns by the light of a moon of love. Returns and sees again her glorious forest, the fire on the edge of the stream, the tattooed Indian, who waits for her, dreams of her, lives only for her.

And Iacy dances hour after hour under the opulent trees, caresses her lover, embraces him, makes him tremble anew with the love. And dances and dances until the sun returns in search of his star.

Then once again Iacy is gone on her endless journey of escape.

BOIUNA

When in the dark tropical night of the Amazon the silence is rent by howl that makes the hair stand on end and the flesh creep - it is the returning Boiuna, the monster snake, genius of evil. The fearful voice dominates the forest leaving mortals rooted to the spot.

The desolating shriek comes nearer and nearer. It is Boiuna on her prophetic rounds, killing men - Boiuna with her innumerable mouths sucking their blood, draining their strength.

Boiuna, the spectre of each forbidden joy, each stolen ecstasy. The vengeance of the Gods!

At midnight she comes silently in her silver galley. This boat is made of the plunder of thousands of funerals, of the tatters and shrouds of thousands beings. Its silver is only the pale light of their multiple funeral tapers encircling the boat with an argent halo.

No one has ever been able to approach the Boiuna. No boat, even the swiftest, has ever overtaken her.

Her dark harvest complete, Boiuna departs, leaving the river folk stricken with terror, trembling with fever, and in their delirium, passionately, reviving their voluptuous rites, into which they will fall again, and which will lead them the next time into the silver galley.

COBRA GRANDE

Cobra Grande, the Great Snake, is goddess over all the deities of Amazonia.

Her son is the River Amazon.

She lives on the floor of the river in a palace adorned with precious stone and ambushed by rare flowers.

From there she governs the forest and rules the other gods.

She is the goddess who sent the night to the world, so that the light of the day would not hurt her eyes when she visited her kingdom, the immense and unknown world of the Amazon.

She has the cruelty of a monster and the sweetness of a wild fruit. The gods tremble before her and mortals bring her their reverence. And she continues to live in tranquility at the bottom of her beloved river.

BOTO

Boto is the Don Juan of the Amazonian country.

Like every Don Juan he is neither intelligent, nor strong, nor even beautiful. But he knows how to speak to each different woman.

He tells her what she wishes to hear, he brings her the dream she wishes to dream. He makes her the promises she wishes promised.

Don Juan is the quintessence of cunning and perfidy in man, and he deceives with sweetness. He persuades her that he is the end of the solitude that has tortured her, that he is strong enough to be both her master and her slave, that for him she is the beginning and the end.

Each time a pretty *Cunhatan* strolls along the banks of the Amazon, there is Boto- the terror of the woman of my country. There he is, floating down the majestic stream in his magic *Jangada*. There he is, singing his song of love.

For each woman Boto transforms himself. He appears to her exactly as she has dreamed of the master of her life. How can she resist these melting murmurous songs, while the twilight - as twilight only can be in Northern Brazil- comes slowly falling, and the flowers are heavier with perfume, and the birds exasperated with desire sing louder, and the sky takes on such strange and vivid hues, and the water disappears in a violet haze.

Poor *Cunhatan*, like Don Juan the Boto loses interest. With a vulgar laugh, he becomes what he was before - a drab colorless fish, and vanishes into the River.

Where now is the magic *Jangada*, where the flowers, where the promises? Where is love?

Cunhatan, *Cunhatan*! Be careful.

YEMENJÁ

She presides over the oceans, all the seas belong to her. She could have lived in the Mediterranean, the Indian Ocean, wherever she liked, but Yemenjá chose Brazil. There she passes her days ranging from Bahia to the Amazon.

On clear nights she rises from the waters to survey her kingdom, because she loves the moon, and because being a woman, she knows that her lustrous hair, seaweed of all the oceans, is yet more beautiful under the moon's spell, turning the waves to silver, and seducing the strongest of men.

Hers is a long story.

At one time Yemenjá loved Aganjú, God of the earth. Of their love was born Orugan, who was made king over all that exists between heaven and earth.

Orugan goes forth to see the world, and travels over the earth, and knows all women - save one. She is the one woman forbidden to him, and she alone torments his dreams and haunts his imagination. He returns, and how far more beautiful she is than he had dreamed. No longer is he able to resist her. Powerless, she yields.

Yemenjá flees. Rent with pain and voluptuousness, her marvelous breasts bust to overflowing. And from them is born the sea.

To the furthest depths of waters Yemenjá plunges, there to hide her grief, her shame, her beauty. That is how she became eternally mother and bride in one. All the men of the sea belong to her, and one day will go to her. What does it matter how long she waits, she knows in the end they will all be hers. During their lives she watches over them, protects them, cradles them, sings them songs of forgetfulness. But for each one at the appointed hour Yemenjá is there.

Then she takes them close to her, forever hers- these new loves who bring her life anew, and each time revive her cruel destiny of bride and mother.

The slow rise and fall of waves is the subtle cadence of Yemenjá sensuous body, her potent sorcery. The silver wake of the waters under the moon's rays is Yemenjá's shimmering hair, seaweed of all the oceans.

To possess her, to go quicker to her, to touch her breasts, heavy with forbidden love, how many fishermen, how many mariners have thrown themselves into the sea, frenzied with unimaginable desire.

Goddess whom only the dead may behold, Yemenjá is the despair of the women, and the solace and light of the men who sail the equatorial waters of the North of Brazil.

Tradução realizada pela pesquisadora Larissa Costa da Mata ³⁸⁶

AMAZÔNIA

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

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

Dia e noite, ondulando-se através da selva, partindo as robustas cordas das trepadeiras,

³⁸⁶ Larissa Costa da Mata é doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura / UFSC. Estudou a obra de Maria Martins nas pesquisas de graduação e de mestrado, sob orientação do prof. Dr. Raúl Antelo. A pesquisadora me enviou a transcrição e livre tradução dos arquivos.

emaranhando-se nos seus laços tortuosos, derrotando os animais, enlouquecendo os pássaros, desliza pela floresta, até encontrar a mulher escolhida.

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

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

IARA

Iara está apaixonada pelo amor.

Ela é a sereia do Amazonas.

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

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

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

Iara oferece-lhe uma flor e o beijo da morte. Ele desaparece com ela no riacho. Seguem juntos o curso das águas – um caminho ora calmo, ora tempestuoso – até o momento em que surge um novo amor, não importa onde no mundo imenso, e Iara retorna e aniquila outro mortal que não consegue resistir à tentação da assassina – Iara.

AIOCÁ

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

Pobre do inocente que vai à procura de Aiocá.

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

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

Ela os guarda ternamente e todos os dias se mostra com uma nova aparência, pois assim a

nostalgia por outros países não irá tentá-los a embarcar em outra vida novamente.

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

IACI

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

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

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

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

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

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

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

Iaci veio.

E naquela noite a maravilhosa viagem foi ainda mais maravilhosa.

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

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

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

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

Pobre estrela pálida e tatuada, Iaci está condenada a prosseguir com o seu vôo – a partir do

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

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

BOIÚNA

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

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

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

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

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

COBRA GRANDE

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

O seu filho é o Rio Amazonas.

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

Dali governa a floresta e domina os outros deuses.

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

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

BOTO

O Boto é o Dom Juan da região amazônica.

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

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

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

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

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

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

IEMANJÁ

Ela governa os oceanos, todos os mares lhe pertencem.

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

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

A sua história é longa.

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

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

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

E deles nasce o mar.

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

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

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

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

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

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

ANEXO II: Poema *Explication* [Explicação] – 1946³⁸⁷

Explicação

I

Eu sei que minhas Deusas e meus Monstros
sempre te parecerão sensuais e bárbaros.
E sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos
a medida imutável dos elos eternos.
Você esquece
que eu sou dos trópicos, e de mais longe vinda,
você esquece tudo isso, que de mais longe vindo
se mistura ainda nas minhas veias,
ao sangue queimado do astro equatorial,
o orgulho bravio do Espanhol vencido
raptando sua vitória ao Mouro perdido de êxtase;
- a aventura portuguesa temerária do destino,
abdicando do ouro e do poder no braço de Moema
- a arrogância holandesa, a inquietude irlandesa,
uma e outra submissas
ao imperioso amor, que dispõe dos homens.

II

Eu sou o meio-dia pleno da noite tropical.
Tudo é calma e esplendor, nenhuma folha se move
Nenhuma falha rompe a eternidade do dia,
Um mesmo torpor, angustiante e mudo,
das cores do pássaro ao redor da flor
tece o mesmo sonho.

³⁸⁷ O poema *Explication* foi escrito em francês para uma exposição em Nova York, em 1946, gravado em chapas de cobre. Encontra-se traduzido para o português em: COSAC, Charles (org.). *Maria Martins*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

E o jaguar todo lânguido de doçura,
cede à embriaguez do sono.
Só o transe efêmero de uma cigarra
Corta a morna espessura do silêncio macio.

III

De repente o espaço é chumbo.
Palpitante e bravio desperta a floresta
Num arrepio de espera e uma onda de felicidade
e de repente sobe um sopro de loucura,
e eis o vento correndo em altiva frenesia,
o vento que canta e uiva,
a grande canção de força e de desejo,
o vento que ruga e ralha, transbordante
e desesperado grita
seu monstruoso amor no tumulto ofegante.
E durante longas horas as folhas
e as árvores se entregam
se afastam e se entregam, se afastam e se entregam,
até o bom cansaço da união vivida...
Então, tudo volta à tranquilidade primeira
reengendradora dolorosamente
na conquista da plenitude
E a vida, inocente saciada,
a terra fresca descansa,
a terra novamente Virgem e misteriosa e fechada
como aquela que a Vida não ousaria atormentar.

ANEXO III: Textos críticos de Maria Martins – 1956 | 1957 | 1967³⁸⁸

MARTINS, Maria. “Mensagem”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 mai., 1956.

Especialmente para o catálogo de sua mostra atual no Museu de Arte Moderna, a escultora Maria escreveu texto intitulado “Mensagem”, em que revela a sua composição da ausência da arte. Reproduzimos a seguir alguns trechos desse depoimento.

Quando no limiar comovente da humanidade o homem, pela primeira vez, tomou conhecimento de sua vida espiritual e a consciência de sua vida mental, nesse dia nasceu a Arte.

Daí para cá, nenhuma sociedade jamais dela se pode passar, não como um luxo inútil reservado a privilegiados, que sempre existiram, mas como necessidade profunda de sua vida mental, espécie de respiração espiritual.

As mais remotas épocas nos legaram, pintadas, esculpidas ou gravadas, imagens que nos transmitem, até hoje, a magia de suas religiões, de seus mitos, de suas lendas, de seus ódios e de seus e de seus amores. Aqueles homens incipientes, em contínua e acerba luta com a natureza, cercados de perigos sempre novos, sedentos de beleza, semearam nas cavernas escuras, onde viviam as primeiras obras de arte.

E desde essas eras, que se perdem na noite 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 que cada qual lhe empresta, quanto na emoção de contemplá-la.

Pouco importa essa ou aquela forma de expressão desde que o artista transmita a mensagem que é a sua e em seu idioma próprio e não use essa espécie de "modismo" muitas vezes responsável pela grande pobreza de artista de real valor. Para melhor me explicar diria que, para mim, quando em uma pintura ou escultura ressalta à primeira vista a escola ou movimento a que 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.

Podará tal obra apresentar técnica perfeita, artesanato maravilhoso. Nem uma nem outra

³⁸⁸ Atualização ortográfica realizada por Larissa Costa da Mata em sua dissertação de mestrado: *As máscaras modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira*, defendida em 2008, no Programa de Pós-Graduação em Literatura / UFSC, sob orientação do prof. Dr. Raúl Antelo. A pesquisadora me enviou a transcrição e edição dos arquivos.

coisa, porém, realizou ou realizará jamais obra de arte duradoura. Em qualquer linguagem, o artista criador deixará sua mensagem ecoar pelos tempos. Mondrian, meu grande amigo, com quem, para glória minha, fiz uma exposição em 1943, na Valentine Gallery, em Nova York, levou a abstração mais longe que qualquer outro artista até hoje, e sua obra comove, exalta, porque criadora e durará sempre porque "carregada" de mistério.

Nas grutas de Altamira e de Lascaux, entre muitas, as pinturas e gravuras existentes despertam em quem as contempla, emoções nunca esquecidas e os séculos que passaram e passarão não conseguiram, nem conseguirão, alterar a magia de mensagem que nos legaram em sua paixão criadora os primeiros artistas da humanidade.

MARTINS, Maria. “Maria Martins na UNESCO em favor das artes plásticas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar., 1957.

A escultora Maria Martins participou, como delegado do Brasil, do Congresso da UNESCO realizado recentemente na Índia em Nova Déli. Numa das sessões, quando se tratava do interesse dos artistas e das artes, a nossa representante tomou a palavra e num aparte incisivo defendeu seu ponto de vista, nos seguintes termos:

“Senhora Presidente, Senhores Delegados: peço desculpas por tomar alguns minutos de vosso tempo já tão curto devido ao ritmo lento de nossos trabalhos. Prometo de saída não abusar. O projeto de resolução contido no documento 9/C/Dr/57, apresentado pelas delegações da Dinamarca, Noruega e Iugoslávia diz: ‘Considerando que a arte é a expressão mais antiga da cultura, considerando que a arte constitui elemento indispensável às necessidades espirituais de todos [os] povos do mundo, considerando que a importância da arte, sobretudo do Teatro, em todas as etapas da educação, da mesma maneira que o desenvolvimento da compreensão, internacional e da cooperação dos povos tendo em vista a paz, convida-se o diretor geral a convocar um comitê para consultas, restrito, que se reunirá com o mesmo diretor para examinar, etc..., etc...’

Tudo isso é belo, sra. Presidente, são belas palavras baseadas em nobres intenções, mas isto nada mais faz do que adiar o resultado do estudo do problema para 1959-1960, quando a conferência tomará medidas para 1961-1962. Ora, nós vivemos tão rapidamente e perigosamente que esse prazo me parece longo, muito longo. Evidentemente que a arte constitui elemento indispensável às necessidades espirituais dos povos. Desde as origens da civilização, o homem começou a nos provar esta verdade e encontramos com emoção testemunhos diversos nas grutas de Altamira, de Dordonha, no norte da Europa, na China, nas Índias, na África, em todos os lugares onde nossos antepassados passaram.

Estou tristemente surpresa de ver que a UNESCO pouca importância dá à arte, sobretudo às artes plásticas. Ora, esta mesma necessidade, esta mesma sede de beleza e espiritualidade, existe paradoxalmente em nossos dias e ousa afirmar que só a arte ficará quando todos nós desaparecermos para fazer perdoar à nossa época todas as suas destruições, erros e crueldades. Felizmente assistimos, em todos os países do mundo, à criação e [ao] aperfeiçoamento dos centros de cultura artística. No meu país ainda tão jovem, em todas as cidades, mesmo as mais afastadas do centro – e o Brasil é grande – surgem centros de cultura artística, salas de exposições, Museus de Arte Moderna para onde corre um povo ávido, sem distinção de classes. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é um exemplo. Este Museu, que será um de nossos

grandes museus no gênero no mundo e onde a construção é devida inteiramente à iniciativa particular, estará pronto em 1958, e não será composto apenas de salas de exposições, de conferências, teatro, etc., mas também [de] cursos de pintura, escultura, gravura, artesanatos de toda espécie, desenho, industrial, escola de teatro e balé.

As Bienais de São Paulo, criadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, também de iniciativa particular e seguindo as Bienais de Veneza, contribuem para difundir os conhecimentos da Arte Nova e fazer conhecer os artistas contemporâneos, historiadores, críticos de arte e cada ano de todos os cantos do mundo vêm repostas calorosas pelos apelos de São Paulo e Veneza. Só vos cito dois casos que constituem sem dúvida para o desenvolvimento e a compreensão internacional tendo em vista a paz. No entanto, senhores delegados, não percebi nenhum progresso no projeto do orçamento para o Conselho Internacional de Museus para 1957-1958, que apesar da magnífica Semana de Museus, guarda os mesmos magros... 20.000 dólares que figuravam no orçamento anterior. Tomemos agora a Associação Internacional de Artes Plásticas que tem 35 comitês na Europa, assim como nas Américas, na África e na Ásia. Esta associação que organiza exposições internacionais de arte, Congressos de Artes Plásticas, bolsas de estudos, não recebeu segundo o orçamento para 1957-1958 senão treze mil dólares contra os oito mil do precedente. É um progresso, um pobre progresso mas, senhora presidente, vejo também que o Comitê Internacional da Música fundado em 1949 e que é composto de vinte e cinco comitês nacionais, se não me engano, receberá para..... 1957-1958, 24.000 dólares. Isto não é muito. Entretanto, esta diferença com relação à pintura e à escultura não me parece justificável. Vós vereis a mesma diferença no projeto para o orçamento do Instituto de Teatro que será de vinte e cinco dólares para.... 1957-1958. Esta diferença de tratamento parece-me também injusta. Permito-me pois, senhora presidente, senhores delegados, encontrar um meio de reparar este erro, por ser tarde para apresentar um projeto de resolução para o orçamento de 1957-1958. Ouso vos pedir que, em vossas sábias deliberações, não vos esqueçais que a Arte é eterna, de que a política, as ciências, mesmo as altas ciências se transformam, evoluem e se desmentem, mas que a arte fica e a obra do nosso primeiro artista desde a aurora da humanidade está sempre conosco, viva e eterna, tanto quanto a dos grandes mestres de todas as épocas e dos mestres contemporâneos, que só eles falarão de vós nos séculos futuros.

MARTINS, Maria. “A bienal e o Itamarati”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 out., 1967.

O mistério e a magia dominaram, a começar dos primórdios da humanidade, tanto a arte quanto a vida. Desde sempre, porém, unicamente o poeta pôde realmente delas entender ou sobre elas dissertar, quando subjogado por emoção profunda derivada de uma sensibilidade irrefreável.

Inicialmente e durante centenas e centenas de anos a arte se dedicou exclusivamente ao serviço da religião e, ao contrário da guerra, era como uma invocação à comunhão dos homens, ao seu melhor entendimento.

O artista, apesar de viver interiormente em esplêndida solidão, necessitava, como necessita, do amor e da compreensão de seus companheiros de jornada; e mesmo que disso não se apercebesse ou se aperceba, sua obra foi e é impreterivelmente solidária à dos que o precederam e à dos que virão depois.

Recordo, seguidamente, a emoção imensa sentida quando da visita às grutas da Dordonha, na França, e às de Altamira, na Espanha, onde viveu a mais velha humanidade conhecida.

Naqueles tempos o homem mal sabia se expressar pela palavra, mas sentia já sede de beleza, e com um sílex mal afiado criou a primeira escultura de que se tem notícia. Era uma pedra talhada de todos os lados com a mesma imagem identicamente repetida para exorcizar, quem sabe, os espíritos maus que julgava persegui-lo. Outros vieram depois e conseguiram executar, nos muros de pedra, baixos relevos e gravuras, e chegaram à grande convenção pictural projetada nas paredes das cavernas sombrias.

Descobriram como fazer as cores e essas imagens que me deslumbraram, dignas dos melhores pintores de nossa época, conservam até hoje ainda frescas aquelas cores milenares.

Esses baixos relevos, essas esculturas, essas imagens coloridas foram provavelmente a primeira sigla visível da religião, que seguiria pelos séculos afora, apoiada na arte e servindo-se dos artistas de cada período.

Assim com sua origem perdida na noite dos tempos ficaram, para nosso gáudio, aqueles símbolos comoventes, esculpídos ou pintados – com instrumentos tão primitivos quanto os que deles usavam – como os primeiros intermediários da magia junto aos deuses por eles mesmos inventados: as estrelas, os astros, o trovão, o raio, a água, as feras, e tudo mais que temiam.

As descobertas dos objetos gravados e talhados nos lagos da Suíça, os Menires, da Inglaterra, as pinturas e esculturas da Índia, da Grécia, do Egito, a arquitetura e esculturas dos Incas, dos Astecas, dos Maias, testemunhas maravilhosas da civilização daqueles povos, demonstram ser a arte, sem descontinuação, o veículo de comunicação com os deuses ou a homenagem aos que se iam desta vida para a eternidade, buscando, no entanto, sem cessar, a concepção da

imortalidade.

E de toda história da humanidade, posso afirmar com orgulho, só se conhece o que dela disseram os artistas e os poetas.

Os povos, iguais aos homens, quando desaparecem, deles ficam apenas as imagens talhadas nas pedras dos caminhos, os raros manuscritos conservados por milagre, ou os poemas transmitidos oralmente de geração a geração.

No princípio os artistas trabalhavam em grupo ou em tribos, nas noites das cavernas após as rudes horas de caça, para sobreviver.

Essa arte anônima, sem ambição outra que satisfazer a religião, durou até os fins da Idade Média, mas se tornava sempre mais visível derivando então de objetos ou da vida cotidiana.

Em cada século que passava ia ao mesmo tempo só transformando em parte essencial da cultura humana.

Desde o seu início resumiu a arte plástica dois estados em aparência contraditórios: o sonho e a realidade em uma espécie de realismo absoluto e de surrealismo invencível.

Só na Renascença o artista se tornou individualista. A partir desta época surgiram repentinamente gênios, que como astros fulgurantes iluminavam e dominavam por algum tempo o mundo artístico, criando escolas e seguidores gerados de uma força incontrolável.

A plenitude na arte, obtida por alguns desses gênios, faz, segundo Mallarmé, com que a criação ultrapasse o seu conteúdo metafísico. A metafísica, porém, se situa tão dificilmente no formalismo da filosofia que só mesmo através de sua obra pode o artista por vezes captar o Cosmos em circunstâncias eternas.

O fim do século XIX trouxe a grande transmutação das artes plásticas que passaram a refletir mais cruamente a vida, o movimento e o sentimento.

No século XX e em nossos dias, sobretudo, essa transformação, com a agitação perene em que vivemos, com as extraordinárias descobertas científicas que se sucedem em ritmo espantoso, com as guerras e as revoluções em toda parte, a arte tornou-se parte indissolúvel da evolução psicológica e social sempre mais evidente. Daí surgirem escolas, modismos que se seguem sem mesmo a duração necessária para sobreviver.

Verdade é que a juventude tem sempre razão, quando segura do presente projeta-se no futuro. Que usem em seus trabalhos a pintura a óleo, a plástica, o bronze, o mármore ou os materiais industriais, pouco importa, desde que deles surja a criação senão genial pelo menos honesta. Vivem os jovens um momento difícil e emaranhado entre movimentos e modismos momentâneos: o Pop, vindo dos Estados [Unidos]; o Op, já quase o fim, julgando muitos deles necessário basear seus trabalhos nessas novas tendências ainda que essas os repugnem. Quando,

porém, neles existe a centelha que ilumina, passam além e seguem seu caminho triunfal.

Mais delicada é a situação dos artistas já maduros ou menos jovens que enfrentam, sem forças, uma época outra, diversa da que se haviam habituado a viver. Logicamente a eles restam unicamente dois caminhos: ou persistir em sua obra constante, em seu sentido profundo, embora mudando talvez a maneira de se expressar, ou a palinódia, isto é, retratar-se, negar-se a si mesmo. Atitude dolorosa a assumida por uns poucos ventoinhas que de repente adotaram a abstração “por vocação interior invencível” e agora o Op e o Pop pela mesma vocação invencível. Erro grosseiro o desses pseudo-artistas ao buscarem, custe o que custar, pertencer à vanguarda, ou ao modismo do momento; não existe alternativa na arte: ser pioneiro, ser criador, ou calar-se. Picasso jamais imitou ou seguiu ninguém, passou de um estilo a outro sempre pesquisando a sua maneira e sempre guardando intacta sua personalidade extraordinária. Assim igualmente Marcel Duchamp, Chagall, Léger, Giacometti, Brancusi, Richier, para não citar outros. Os amantes da arte, os conhecedores, distinguirão sem hesitar um Da Vinci de um Piero della Francesca, um Botticelli de um Rafael, um Goya de um Greco, um Chagall de um Miro, um Picasso de um Matisse e assim por diante. É que, criadores honestamente sinceros, cada um deles guardou e guardará até o fim seu sentido profundo de ver o mundo que os cerca e sua personalidade inconfundível. Afirmando, como profissão de fé, que a criação é um ato solitário e ainda que por aí proliferem pintores e escultores a arte eterna é reservada a poucos capazes dos grandes sacrifícios e dos grandes vôos em atitudes quase inatingíveis, entregues sem reserva a seus deuses e seus demônios interiores.

Essas modestas considerações me vieram à mente como contribuição e [para] chamar a atenção para a importância da arte e dos artistas, dos que podem auxiliar ou arruinar o desenvolvimento da cultura no Brasil e sua projeção no exterior.

Hoje, mais que nunca, se torna difícil escolher e distinguir a criação verdadeira da aventura vulgar.

Ora, li com espanto em alguns jornais haver o Departamento Cultural de Informação do Itamaraty decidido entregar a um jovem, e apenas a ele, a escolha dos artistas e do artista que iria representar o Brasil na Bienal de Veneza. Apesar de admirar esse jovem que se fez sozinho e sem jamais poder estudar buscou assimilar o que via, apesar de suas qualidades inegáveis de inteligência, não posso crer em tal decisão. Seria um desdém, um descaso, quase um insulto a artistas que trabalham seriamente e alguns com grandes dificuldades, oferecer aquela repartição a uma única pessoa, a um jovem sem ainda bagagem cultural nem maturidade suficientes, ao invés de a uma instituição, o Museu de Arte Moderna do Rio, por exemplo, tal como se faz em outros países; dar a esse jovem, repito, o poder de decidir, sozinho, quais os artistas que

representarão o Brasil em um certame da importância da Bienal de Veneza.

Será que os responsáveis pelo Departamento Cultural não viram a sala dos artistas brasileiros na Bienal de São Paulo? Será que não perceberam a injustiça cometida com obras de real valor sufocadas e perdidas naquele amontoado de bugigangas? Será que não ouviram ou não souberam dos comentários e da zombaria dos críticos estrangeiros e de quantos lá estiveram? Será que desconhecem quem deve responder por aquele fracasso? Será que não viram as compras realizadas, com verba altíssima fornecida por esse mesmo departamento? Será que não se deram conta do ridículo e da leviandade inacreditáveis de tais escolhas, com raras e honrosas exceções?

Será que nem ao menos visitaram a exposição brasileira e lá não viram obras de arte que figurariam admiravelmente em qualquer coleção? Será que não estranharam aquelas escolhas destinadas a ir ornamentar as embaixadas do Brasil no estrangeiro?!

Será que não se sentem obrigados a explicar como isso aconteceu e por que delegaram poderes de despender soma tão alta a quem para tanto não estava preparado?

Contra aqueles que usam, que se utilizam da arte sem amá-la devemos, somos obrigados a abrimos um combate leal para obrigá-los a pelo menos respeitar os que a ela dedicam a vida, o trabalho e o ideal.

Quanto ao comissário do Brasil para Veneza, não creio que alguém possa esquecer o nome de Francisco Matarazzo Sobrinho, que devida e devotadamente auxiliado por Iolanda Penteado – sem quem as primeiras Bienais não teriam existido – inventou e realizou as Bienais de São Paulo, e, a princípio com sacrifício de sua fortuna pessoal, sempre compareceu a Veneza representando o Brasil, à sua custa, e lá é cercado pelo respeito de todos os representantes dos diversos países que ali comparecem.

Cabe-me o direito e o dever de expressar minha opinião, como colaboração e não como oposição, não unicamente como artista conhecedora e conhecida no mundo internacional da arte, artista que não ambiciona e já recusou desde muitos anos a participar de qualquer Bienal, mas mais ainda como alguém que durante muito e longo tempo trabalhou no estrangeiro pelo Brasil, pelos artistas brasileiros e pela cultura de nossa terra.

ANEXO IV: Série *Poeira da Vida: páginas de um livro de memórias* – 1967 | 1968³⁸⁹

MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, 12 nov. 1967. Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

POEIRA DA VIDA
(PÁGINAS DE UM LIVRO DE MEMÓRIAS)

Brancusi

No catálogo da exposição Brancusi, em Nova York, novembro de 1933, organizada por Brummer – o único *marchand* que era verdadeira e profundamente conhecedor da escultura de todos os tempos – desde os arcaicos até nossos dias – encontram-se as seguintes frases escritas pelo artista: “N’y cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C’est de la joie pure que je vous donne. Regardez les jusqu’à ce que vous les voyez. Les plus près de Dieu les ont vues”.³⁹⁰

Brancusi em sua obra buscou, ininterruptamente, esquecer o mundo exterior e se isolar dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelos mais vastos pensamentos, dedicava tôda a criação às grandes massas, para as quais, não fôssem as condições sociais do tempo em que vivia, teria unicamente trabalhado. Tôdas as suas esculturas são como pequenas maquetas destinadas a ser aumentadas trinta, quarenta, cinqüenta vêzes, e colocadas em praças públicas. Que extraordinário apareceria o “Pássaro no Espaço” sessenta vêzes maior, no centro de uma praça ajardinada! Ou a “Coluna sem Fim” de Bucareste, trinta vêzes mais alta!

Em uma de minhas visitas a Paris – estava então vivendo em Bruxelas, lá por volta de 1938 – Brummer, meu grande amigo, levou-me ao Impasse Roussin para conhecer Brancusi.

A Brummer igualmente devo, além dessa grande aventura que foi a convivência e a amizade de Brancusi, a minha primeira exposição. Teria feito uma mostra em Paris, em abril de 1939, não fôsse – em fevereiro dêste mesmo ano – haver o Govêrno brasileiro transferido bruscamente meu marido para a Embaixada de Washington. E, para lá, parti com minhas esculturas, minha tristeza e minha decepção pela exposição fracassada.

³⁸⁹ Arquivos da Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – Hemeroteca Digital. Optamos em manter a ortografia do português antigo na série *Poeira da Vida*. Realizamos algumas notas de tradução [N. T.] do francês e do inglês para o português.

³⁹⁰ N.T.: “Não procure aqui fórmulas obscuras ou mistério. É a alegria pura que lhe dou. Olhe-as até o ponto de enxergá-las. Os mais próximos de Deus as terão visto.”

Andava um dia, em começos de 1940, pela Rua 57, quando por acaso encontrei Brummer. Foi para mim uma imensa alegria, ainda não conhecia ali quase ninguém do mundo que mais me interessasse. Convidou-me a ir até sua Galeria. Já não se ocupava mais senão da arte das altas épocas: ciclades egípcios, Grécia dos primeiros séculos. No fim de uma longa palestra, pediu-me que lhe mandasse as fotografias de meus últimos trabalhos. Mostrou-as a Dudensing, dono da Valentine Gallery e convenceu-o de, sob sua responsabilidade, fazer uma grande exposição Maria, que se realizou pouco tempo depois – louvado seja Deus – com bastante êxito e boa crítica. Que me perdoem meus leitores por estas lembranças tão pessoais, mas, segundo Balzac, “tout ce que l’on dit de soi est toujours poésie”.³⁹¹ Voltando, entretanto, à minha primeira visita a Brancusi, devo declarar haver ficado imediatamente fascinada pela obra e pelo artista.

Seu *atelier*, no Impasse Roussin, todo branco, com sofás amarelos côr de ouro, separado da parte onde habitava por uma versão do pórtico triunfal deixado na Romênia, e com suas esculturas tôdas em volta, diferentes de tudo quanto eu vira até então, produziu-me um choque, uma intensa emoção. A simplicidade das formas atingira a uma pureza total, guardando, no entanto, a palpitação visível de uma profunda vida interior que as fazia iluminar todo o ambiente.

Durante longo tempo, como siderada, não pronunciei palavra. Talvez dêsse silêncio deslumbrado, mas angustiado, nascesse nossa amizade, daí em diante jamais interrompida. Naquela tarde memorável, passamos horas conversando, eu mais ouvindo que falando.

Brancusi não se afirmava um filósofo, todos os seus pensamentos, porém, impregnados de calma sabedoria, davam a seu linguajar um forte sentido filosófico e poético, raramente encontrados. Possuía grande cultura, conhecia o mundo do Oriente, o dos primitivos, o da América pré-colombiana, conhecia a história e a filosofia a dos homens e a de suas religiões, que respeitava com humildade.

A veemência de seu idealismo levava-o a confiar na beleza do Universo, cujo milagre da existência lhe parecia tão cativante e grandioso que declarava não caber a ninguém o direito de perturbar sua harmonia com pensamentos maus, trágicos ou tristes. Acreditava na identificação do homem com êsse universo, um, como outro, cheios de contradições. Mas, da síntese destas mesmas contradições, nascia um ritual que permitia, ao homem, a procura da perfeição sempre ambicionada e raramente encontrada. Dizia ainda que a solidariedade das formas, expressão do mundo, correspondia à unidade universal do homem.

Jamais negava, nem rejeitava, os velhos clássicos; ao contrário, admirava a grandeza essencial

³⁹¹ N.T.: “tudo o que alguém diz de si é sempre poesia.”

de Phidias, por exemplo, e lhe aprazia dissertar longamente sobre a relação entre a criação artística e as leis mais secretas da vida.

Em 1951, já então sua velha amiga, convidei Niomar Bittencourt para uma visita a seu *atelier* e para conhecê-lo pessoalmente. Nessa época, com as longas barbas brancas, ainda guardando traços do belo homem que fôra, todo vestido de branco, mais parecia uma imagem surgida de um livro folclórico de seu país.

De saída, Niomar, com seu entusiasmo vibrante, encantou o artista e, por êle, encantou-se. Conversamos muito, Niomar contou-lhe de seu sonho: a realização do Museu de Arte Moderna, no Rio, então apenas em um início difícil. Bebemos o inevitável champanha doce e morno, que gostava de oferecer aos amigos mais caros. Esvaziávamos os copos, que procurávamos esconder para mais rapidamente nos livrarmos daquele horror, e lá vinha Brancusi a enchê-los de novo, suplício terrível só aceito pelo fascínio da companhia. Nesse tempo, Brancusi não suportava a idéia de ver partir qualquer de suas obras e delas se separar.

Niomar sabe querer, sabe convencer, sabe dominar e – com espanto meu, que o havia assistido, poucos dias antes, recusar quase grosseiramente uma escultura a outro amigo meu, Frua de Angel, um dos maiores colecionadores de arte moderna da Itália – vi-o deixar sorrindo que Niomar escolhesse a peça que desejasse para seu novo Museu.

Conseguir que lhe desse o preço foi outra batalha. Enfim, depois de muitas horas e de muito champanha quente, saímos para voltar nos dias seguintes, em busca da peça ambicionada. Acontece que Paulo Bittencourt não possuía no momento em Paris a importância combinada e muito menos o Museu – se não me engano, um milhão de francos, verdade que bastante desvalorizados. Para Niomar, a palavra impossível não existe, convenceu Paulo a fazer um empréstimo com um banqueiro suíço, seu amigo. Dois dias depois, Niomar e eu esperávamos no Café de Flore, já que não tivéramos coragem de andar por Paris carregando tão vultosa soma, que alguém nos fôsse ali encontrar. Pouco depois vi chegar o comandante José Garcia de Sousa, empunhando um enorme embrulho feito com jornais amarrotados. Entramos num táxi e seguimos para o Impasse Roussin. Brancusi nos recebeu com alegria e carinho, Niomar entregou-lhe o famoso pacote e Brancusi, sem mesmo a curiosidade de seu conteúdo, abriu uma grande caixa de madeira, atirou-o ao fundo e deixou cair a tampa. Muito aflito, Garcia exclamava: “Petit vieux (provavelmente tradução de velhinho) comptez l’argent, s’il vous plait”.³⁹² O velhinho nem respondeu, seguramente não lhe agradou ser chamado de velho, continuou a conversar, a nos contar trechos de sua vida e... veio o temível champanha doce e

³⁹² N.T.: “Velhote, conte o dinheiro, por favor.”

quente...

Mas Niomar saiu triunfante, levando o retrato de Mademoiselle Pogany, de 1920, uma das obras mais importantes do artista, porque das primeiras realizadas após a transformação de seu estilo com a simplificação das linhas. Hoje esta peça magnífica encontra-se incorporada ao acervo do Museu de Arte Moderna, graças à pertinácia de Niomar.

De outra feita fui ver Brancusi e prometera igualmente uma visita a Max Ernst que vivia no *atelier* ao lado do Mestre.

Quando saía, ainda na porta, percebi Max, que se aproximava e era por êle detestado – jamais soube por quê. “Bonjour, Maître”, exclamou Max. “Pas bon jour”, respondeu Brancusi, que me pegou pelo braço e me acompanhou até o final do Impasse Roussin e para que tomasse um táxi. Naquela tarde não pude visitar meu outro amigo.

Brancusi gostava de receber umas poucas pessoas, êle mesmo fazia cozinha – frangos ou carne na brasa, à moda de sua terra – e depois cantava canções romenas, acompanhando-se em uma espécie de guitarra. São lembranças que não morrem, guardadas com carinho, as que nos deixou aquêle maravilhoso amigo. Brancusi nasceu em Pestiani, cêrca de Turgujiu, na Romênia, em fevereiro de 1876. Meninote ainda, empregou-se como aprendiz de carpinteiro. Pouco mais tarde, entretanto, obteve uma bôlsa que lhe permitiu ingressar na Escola de Belas-Artes de Bucareste. Não se demorou ali muito tempo, porque decidiu, em 1902, empreender a pé a longa viagem que o levaria a Paris. Parou algumas semanas, primeiro em Munique, em seguida em Zurique, mais tarde na Basiléia, para chegar, em 1904, a Paris, onde se instalou.

Como lhe encantava contar as aventuras dessa viagem difícil e sem vintém! Pelo caminho, fazia qualquer trabalho que encontrasse para conseguir que comer.

Seus primeiros tempos de Paris, sem recursos e sem amigos, foram terríveis. Exerceu um sem número de profissões, desde lavador de pratos em pequenos restaurantes até o de ajudante de sacristão e cantor no côro da igreja romena de Paris. Entrou para a Escola de Belas-Artes, onde foi aluno do escultor Mercié. Nesta época, ligou-se muito a Modigliani, que nos deixou um belo retrato seu em desenho, a carvão, e a quem ensinou os princípios da escultura.

Em 1906 expôs no Museu de Luxemburgo, com um grupo de artistas. Rodin, impressionado com a fôrça de seus trabalhos, convidou-o a ir como ajudante para seu *atelier*. Brancusi disse-lhe, ao recusar tão honroso oferecimento: “Nada consegue crescer à sombra das grandes árvores”.

Mais ainda que os trabalhos deixados na Romênia, suas obras desta época testemunham um conhecimento seguro da profissão, um artesanato admirável e uma habilidade manual extraordinária.

Algumas das esculturas destes anos deixam a impressão de uma ligeira influência de Rodin, com mais sobriedade, no entanto, e certa tendência ao classicismo.

A Musa Adormecida, por exemplo, comovente e palpitante de vida, na qual o mármore parece respirar e estremecer tal a sensibilidade que a domina. Exemplo igual, talvez mais belo, ainda é a *Cabeça de Criança Adormecida*, que, assim, como o *Adão e Eva*, grupo talhado em madeira, mas de um período muito mais avançado, pertencem hoje à coleção de Yolanda Penteadó, que certa vez – comigo – visitou o *atelier* do Mestre.

Brancusi poderia haver seguido brilhante e indefinidamente este caminho, mas bruscamente abandonou-o por uma inapelável exigência de sua inspiração, que o obrigou a procurar uma nova maneira de expressão. As duas cabeças da *Musa Adormecida*, uma de 1906, outra de 1909-1910, atestam a transformação radical realizada em dois anos, não apenas na apresentação das formas, mas, igualmente, em sua apreensão. Começou, assim, em sua obra, uma espécie de despojamento voluntário, cada vez mais rigoroso. A independência que assumiu em relação aos escultores famosos no momento, Bourdelle, Maillol, Despiau, fez com que, em sua obra, não se encontre vestígio que possa, de longe, lembrar a escultura daqueles artistas, nem mesmo da época em que viveram.

Como criador e pioneiro, as escolas e os modismos deixam-no indiferente, senão irritado. Mesmo o cubismo, influência determinante na evolução de Laurens, seu contemporâneo, embora mais jovem, não o atingiu.

Abandonou a natureza, antes seu ponto de partida, e só – nêle mesmo – em sua ilimitada sensibilidade, encontrou a orientação que buscava.

Fiou-se obstinadamente em seus pensamentos profundos, em sua inteligência luminosa, para atingir a forma perfeita, desligada de todo e qualquer detalhe inútil. Pensava e resolvia cada peça de escultura, sem jamais esquecer, sem desprezar ou esmagar a sensibilidade e, mesmo, a sensualidade. E foi essa a aventura de uma inteligência dominante, unida a uma sensibilidade infinita.

Fugiu sempre do exagêro caótico da exibição de sentimentos íntimos, inimiga do equilíbrio e das linhas perfeitas. A simplicidade levada ao extremo não lhe parecia sistema elaborado e declarava: “A simplicidade não é o fim, o alvo da arte, mas o artista a ela atinge sem mesmo se dar conta, a se aproximar e compreender o sentido real das coisas”.

Dizia igualmente “em tôda minha vida, busquei a essência do vôo”, isto é, da elevação e do êxtase. Seus pássaros verticais simbólicos, com a superfície polida e a limpidez das linhas, deixaram longe e esquecido qualquer pássaro existente no universo, que foi, um dia, seu ponto de partida.

Brancusi deu à arte uma vida nova. As proporções, o material usado, a concentração inerente à sua obra, provam o milagroso poder da natureza e da humanidade com a criação da vida e sua submissão ao infinito. Quando, em 1924, concebeu um símbolo em mármore para a “Criação do Mundo”, êsse símbolo tomou o feitio de um ôvo. E o ôvo aparece como uma obsessão em sua obra. Não unicamente como um modelo geométrico impecável, mas também como portador do germe que anuncia a vida. O *Peixe* que parece fugir deslizando em um rio sem fim, a *Leda*, os diversos retratos de mulher – o de Agnes Mayer e mais marcadamente o de Mademoiselle Pogany – refletem-no em sua beleza e nobreza grandiosas.

A obra de Brancusi elaborada longa e lentamente com uma infinita paciência, pertencia mesmo antes de sua morte, à perenidade da arte universal. Amava infinitamente seu trabalho, sua profissão e a ela se entregou totalmente. Possuía um artesanato hoje quase inexistente, escolhia sempre os mais belos materiais, belos por êles mesmos: o ônix, o mármore, a madeira, o bronze polido e os trabalhava e retrabalhava sem tréguas, em seu isolamento quase divino.

Fazia êle próprio seus instrumentos de trabalho, talhava e polia os pedestais, que destinava a tal ou qual peça. Perseguia durante anos seguidos certas formas, transformando-as de modo preciso e seguro, sempre em busca da perfeição que julgava inatingível.

Existem diversas versões da *Leda*, do retrato de Mademoiselle Pogany, um sem número de pássaros, o último, porém, o *Pássaro no Espaço*, alcançou o requinte supremo.

A obra dêste artista magnífico, feita na solidão, “no exílio”, como a classificou Zervos, ocupa um lugar único na história da arte moderna. A busca da autenticidade absoluta elevou-a permanentemente e guarda em seu conjunto a beleza e a grandiosidade das grandes figuras eternas, tais como as Cíclades.

Constantin Brancusi morreu em um sábado, 16 de março de 1957, em seu *atelier*, que mais parecia uma capela, branca e silenciosa, e onde viveu os últimos anos rodeado de suas melhores esculturas, que acabou legando à França. No dia 12 daquele mês, lá estive, e o amigo que o acompanhava fiel e dedicadamente pediu-me que o substituísse durante algumas horas. Tinha as mãos terrivelmente inchadas e disformes, aquelas mãos que haviam criado tanta beleza! Sofria dores que não podia ocultar, mas a inteligência permanecia a mesma, clara e luminosa. Falou o tempo todo, recordou lembranças de outros dias, recordou alguns amigos comuns, fêz-me ir apanhar uma garrafa de champanha doce morna e tive, como outrora, de com êle beber algumas taças.

Deixei o Impasse Roussin no fim de uma tarde escura e chuvosa, cheia de tristeza e de lágrimas. Parti para o Brasil no dia 14. Brancusi morreu dois dias depois.

Aquela foi a última vez que o vi.

MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, p. 1, 19 out. 1968. Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

No man is an island, intire of itself; Every man is a piece of the Continent, a part of the maine; if a Clod be washed away by the sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends or of thine own were; any man death diminishes me because I am involved in Mankind; and therefore never send to know for whom the bell toll; it tolls for thee...

JOHN DONNE (1570)³⁹³

Vivi, como em pesadelo, sem poder acordar, o desenrolar da crise russo-tcheca, a invasão brutal desse pequeno país de cultura singular, tantas vezes vítima de agressões iguais. Seu crime foi buscar um pouco de liberdade, guardando os ideais e os princípios de um socialismo puro e avançado, defender e resguardar sua economia, o trabalho de seu povo laborioso.

O pesadelo continua. Ameaças iguais a outras nações desarmadas e que só dispõem de ideal e boa fé para resistir à força concentrada dos exércitos modernos.

Assisti em maio-junho deste ano, em Paris, à revolução estudantil traída e esmagada. Vejo passar, como num filme concebido por algum diretor diabólico, a opressão da juventude no mundo inteiro – na China como na Polônia, na Rússia como nos Estados Unidos, na Tcheco-Eslováquia como na Alemanha, na Inglaterra como na Espanha, no México como na Ásia e em toda a América Latina. O propósito é idêntico em toda parte, nos países socialistas como nas democracias: transformar a mocidade consciente e ativa de agora em *robots* incapazes de agir e pensar por si mesmos, autômatos de carne e osso. Os responsáveis pelos destinos humanos são incapazes de compreender que a juventude sempre tem razão e que “não se matraca impunemente a imaginação”, nem se esfacela a vontade de viver de uma juventude mais esclarecida do que era a nossa geração, em 1930. Naqueles tempos era mais fácil e agradável viver, na ignorância que tínhamos dos problemas de outros povos – aviação, rádio e televisão ainda incipientes. A França apenas saindo da *belle époque* continuava a potência cultural por excelência. Paris atraía sem resistência a *intelligentsia* universal. A Inglaterra dominava, sem receio, grandes extensões em todos os continentes. Os Estados Unidos, ainda que militarmente não parecesse, mostravam força poderosa. No Oriente, o Japão em plena crise militarista tornava-se mais e mais ameaçador. Concluída a conquista do Mandchukuo, iniciava facilmente

³⁹³ N.T.: *Nenhum homem é em si mesmo uma ilha isolada, mas um pedaço do Continente, uma parte do todo; se um torrão de terra desaparece levado pelo mar, a Europa ca diminuída, tanto quanto se fôsse um promontório; ou a mansão de teu amigo ou a tua própria. A morte de cada homem me diminui porque sou parte da humanidade. Assim quando ouvires dobrar os sinos não mandes perguntar por quem dobram: dobram por ti mesmo...* John Donne (1570)

a da China desmantelada por uma camarilha de generais corruptos e amordaçada pela exploração de tôdas ou quase tôdas as potências européias. Sun Yet Sun já murmurava e ganhava adeptos no Sul.

Mas a gente chinesa subia, com sufocada revolta, o imenso calvário da escravidão em pleno Século XX. Suas filhas, quando belas e ainda impúberes, vendidas para a prostituição mais escabrosa. Seus meninos, desde os quatro ou cinco anos, entregues ao trabalho escravo, como documenta a “Child Labor Commission” de 1923, com as declarações indignadas, mas inúteis, de Andersen.

Estávamos, meu marido Carlos Martins e eu, em Copenhague, quando Hitler principiava a surgir na Alemanha, para onde íamos seguidamente. Não era tanto pela facilidade tão próxima da viagem, mas pela curiosidade de presenciar o início e rápido desenvolvimento da juventude hitlerista. Vimo-la marchar ainda sem fuzis e baionetas, ainda sem armas, empunhando em seu lugar uma espécie de cabo de vassoura. Marchavam em passo de ganso, cantando canções terríficas e fanfarrônicas, acreditávamos nós. Paravam de vez em quando, para ouvir o jovem *fuehrer* mangagá e alucinado gritar e blasonar contra o Tratado de Versailles – talvez a origem maldita de tudo o que viria depois.

Quantas vêzes ouvi meu marido advertir o então ministro da Alemanha na Dinamarca, barão von Richthofen – irmão do grande herói da aviação germânica na guerra de 1914-18, tão extraordinário que, quando morto, em combate, recebeu a homenagem de seus inimigos da RAF e da aviação de guerra francesa. Richthofen, sorrindo, afirmava sempre a impossibilidade e o ridículo de um austríaco histriônico um dia governar o grande Reich. Poucos anos depois, o mesmo Richthofen, brilhante diplomata, saudava o *fuehrer* com o braço estendido e o histriônico “heil Hitler!”

De Copenhague fomos para o Japão, na Embaixada de Tóquio, em 1934. Foram, sem dúvida, os melhores dias que vivi em tôda a carreira diplomática. Tudo era nôvo. Adorava sair à descoberta dos templos budistas e xintoístas, amava assistir à tardinha às multidões virem despertar seus deuses, batendo palmas e chamando-os, comoviam-me as ruas transbordantes de magia e ressoantes de música jamais ouvidas. Eram os plangentes *saminsen* que vinham de dentro de casinhas irreais, exóticas e incompreensíveis para meus ouvidos de bárbara ocidental, em doces canções. Descansava em jardins paradisíacos e misteriosos, onde se respirava uma paz tão insigne que sempre ao voltar às ruas movimentadas me atordoava o reencontro com ocidentais agitados e delirantes...

Das horas de recolhimento no convento budista, perto de Ioroama, me ficou uma aura de serenidade e harmonia em que me recolho cada vez que a vida quer me machucar demais. Ali,

com meu amigo, o clarividente filósofo, o doce anarquista Daiset Suzuki, iniciei-me tão pouco – que lástima! – no Ioga e no Zen Budismo.

Entretanto, no Japão, aparecia o exórdio do militarismo que se manifestava já em tôda pujança que levaria à guerra grande e à catástrofe de Hiroxima. Algumas vêzes se me ofereceu a oportunidade de conversar com certos membros do grupo militarista em ascensão. Êles assinavam sua adesão ao partido com o próprio sangue. Atemorizava-me de sentir aquela violência tão demasiadamente sincera em determinações aceitas com entusiasmo. Aquilo fazia meditar e renascer uma sorte de mêdo ancestral.

Em 1936, voltávamos à Europa, como embaixadores do Brasil em Bruxelas. As recordações do Japão, da doçura, da meiguice, da bondade de seu povo ficaram indeléveis no meu coração. *Sayonara!*

Em Bruxelas, a vida corria amena e sem nuvens, apesar de o rádio trazer seguidamente, misturados aos berros ululantes e aterradores do *fuehrer*, os urros das multidões em delírio. Na Espanha, a despeito do heroísmo dos republicanos, a luta tocava ao fim. Na Alemanha, as notícias das torturas contra os inimigos do regime “nacional-socialista” (como é fácil ludibriar a opinião). A despeito de tudo isso, vivia-se em ilusão de paz, sonho e alegria, em Bruxelas, como em Paris, em Roma e Londres. Inconscientes, julgávamos que nada pudesse jamais destruir aquêlo estado de coisas. Em Londres, a coroação do rei George VI, com tôda a pompa exigida pelo cerimonial. Bailes dos aquinhoados da sorte sucediam-se por tôda a parte, nas embaixadas e nos palácios. Em Bruxelas, nossa Embaixada ofereceu um *garden party* à côrte e à sociedade, com convidados vindos de Paris e de Londres, e que se comenta até hoje. Predominava o *vieux régime* com aquela elegância que jamais desapareceu. Nos bailes protocolares, onde quase só se dançava a valsa, o cavalheiro, ao convidar a dama eleita para tal ou qual contradança, oferecia-lhe um pequeno ramo de flôres tirado dos açafates espalhados por todos os salões.

No último baile, em fins de 1938, na Embaixada do Brasil, fizemos ir uma orquestra de ciganos de Budapeste. Como puderam chegar não sei e isso me pareceu um milagre. Mas chegaram. Até de manhãzinha deliciaram nossos amigos. Quando se retiravam os últimos convidados, a princesa de Mèrode e a condêssa e o conde de Paris, nossos hóspedes de honra, a terra tremeu. Em mais de 50 anos se mantivera calma e imóvel na Bêlgica. A terra tremeu como um mau augúrio.

Nos meses que se seguiram cresceu mais e mais a saga horrível da perseguição aos judeus na Alemanha. O mundo presenciava incrédulo e quase indiferente. Uma certa manhã – esta recordação me persegue como o pesadelo que volta agora – deparei com uma fila a perder de vista ao chegar à Embaixada, então na Avenue Louise. Eram homens de tôdas as idades, crianças, mulheres, jovens e velhos, todos decentemente vestidos e todos, sem exceção, com o mesmo olhar pungente de animais injustamente ameaçados, encurralados, acuados.

Sem compreender o que ocorria, subi as escadas às carreiras até o segundo andar, onde encontrei o embaixador cercado de seus secretários, entre os quais, se não me falha a memória, Hugo Gouthier. Vi-os desalentados. Os judeus tinham escapado da Alemanha, na véspera. Buscava, como única esperança de sobrevivência, um visto para o Brasil, Terra de Promissão. Só poderiam permanecer na Bélgica por três dias. Depois, seriam levados de volta até as fronteiras do Reich. Os mais felizes encontrariam morte violenta e imediata. Os outros iriam apodrecer nas torturas dos campos de concentração. Para nossa vergonha, sem escusas, devo declarar que, apesar dos telegramas sucessivos de tôdas as embaixadas da Europa, a resposta do Itamarati aparecia unânime: *“Visto só e unicamente para agricultores munidos de certa soma de dinheiro”*.

Os intelectuais, os artistas, os cientistas ficavam automaticamente barrados. Eram chefes das seções de vistos e passaporte e emigração na Secretaria de Estado dois ou três notórios integralistas que as mais das vêzes abafavam os pedidos de visto ou até destruíam certos telegramas. Isto é o que seguidamente nos era repetido pelos diplomatas que chegavam do Brasil. De todos aqueles desgraçados consegui salvar apenas duas môças. Uma, cuja família havia sido já totalmente destruída e que levei para casa como professôra de alemão. A outra, consegui colocá-la na Embaixada do Japão, onde era embaixador nosso bom amigo Krurusú, casado com uma judia americana e que tinha duas filhas mocinhas, verdadeiros tipos de beleza. Naqueles mesmos dias, vi como igualmente se fechavam as fronteiras a grupos de intelectuais espanhóis fugidos das fôrças nazi-fascistas, já quase absolutamente triunfantes em seu país. Três dias na França. Depois mais três dias na Bélgica. Deveriam sempre recomeçar a eterna peregrinação. Para um grupo de dez professôres e suas família pedia visto de permanência em Bruxelas a Paul Henri Spaak, então primeiro-ministro e ministro das Relações Exteriores. Pedi, como disse Carlos Martins, com a “lógica de mulher”. Fiz-lhe ver que talvez um dia êle ou algum dos que nos eram caros poderiam encontrar-se em situação idêntica e que felizes seriam se encontrassem um Spaak de tão luminosa inteligência e grande coração. Por bondade extrema ou por alguma premonição divina, acedeu. Anos após – nem tantos assim – estávamos na

Embaixada de Washington, alcancei com outros amigos no Departamento de Estado, Sumner Welles, Cordell Hull, doutor Feis, liberação de vistos para belgas presos na Espanha para onde haviam fugido, visto de permanência nos Estados Unidos e, para outros, até auxílio financeiro. Da Alemanha, conseguimos fazer sair dum campo de concentração com visto para os Estados Unidos um filho de Thomas Mann.

Os jornais destes últimos dias fizeram lembrar todos aqueles ódios e execrações, com ameaças de novas perseguições a judeus em diversos países. Fui então procurar meus papéis da “Poeira da Vida”. Detalhes e datas daqueles dias execrandos para aqueles que, como nós, viveram o drama de 1930-1944. Venho assim com segura timidez suplicar atenção dos responsáveis pelos nossos destinos para que dêem um grito de alarma, busquem despertar a indiferença e desmascarar os interesses inconfessáveis, para que não estendam um manto de penumbra e egoísmo, senão de covardia sobre certos acontecimentos de ontem e de hoje.

Em 1933, Hitler se assenhoreava do poder. Em outubro do mesmo ano abandonava a Sociedade das Nações. Desde sua primeira juventude, o extermínio dos judeus era sua obsessão, agora proclamada no *Mein Kampf*. No govêrno, iniciou sem demora a execução de seus planos imundos e diabólicos. O *slogan* “quem comprar ou realizar qualquer negócio ou entretiver relação com judeus ficará *ipso facto* alijado da sociedade alemã” começou a vigorar. Ao mesmo tempo demitia os judeus de todos os cargos públicos, que, por acaso, ocupassem ainda: médicos de hospitais, professores, diretores de museus etc. Em maio desse ano, diante da indiferença ou do desconhecimento do mundo civilizado, instalava os primeiros campos de concentração, entre eles o medonho Dachau de tão horripilante memória.

Em setembro de 1933 decretou a *reichskulturkammer* com podêres de alijar a quem quisesse e que se tornava, portanto, imediatamente morto para a atividade cultural alemã. Os escultores, pintores, escritores, médicos, cientistas, compositores, musicistas ou concertistas e poetas judeus ficavam assim condenados à miséria até que os SS os viessem buscar para os campos da morte lenta e mais dolorosa dos campos de concentração. Só quem visitou um desses, mesmo já vazio e ajardinado, aquilata do horror que eram. Por êsses dias Goebbels urrava no rádio, em seus discursos culturais (!?!) que o problema semítico já encontrara solução. Os “lacaio dos judeus – que seriam quem ousasse ajudá-los – deveriam do mesmo modo desaparecer”.

Em 1934, decretos sobre decretos colocaram-nos definitivamente fora da lei. Perdoado e escusado era quem quer se ofendesse ou brutalizasse um judeu. Mas ai do infeliz que tentasse mesmo justamente se defender!

Em junho e julho dêste mesmo ano principiou sistematicamente a lei do “judeu indesejável”. Nas entradas das cidades, das piscinas públicas, dos restaurantes, dos hotéis colocaram placas com a ordem infamante. Nos jardins públicos poucos bancos se reservaram, sempre nos piores lugares, aos portadores da estrêla de David. Anos mais tarde, quando o *fuehrer* se assenhoreou da França usou dos mesmos métodos e Max Jacob, o doce poeta insigne e pintor maravilhoso, suicidou-se de horror e humilhação.

A 15 de setembro de 1935, Hitler promulgou as famigeradas leis de Nuremberg, que imediatamente entraram a vigorar: “judeu deixava de ser uma religião para se tornar apenas a designação de uma raça maldita”. A quem quer que fôsse de ascendência judaica, a partir do bisavô, se proibia a entrada em estabelecimentos públicos e às crianças se vedava a freqüência nas escolas alemãs. Outras não existiam mais. Em 1935 e 1936 as medidas de repressão se tornaram mais tremendas: proibida como infamante se tornou a união sexual entre um ariano e um semítico... Necessário lembrar quantos casamentos destarte terminaram em suicídio duplo ou em assassinatos pelos bárbaros nazistas. Os grandes jornais alemães como os de Sturmer e de Julius Streicher, entre outros, anunciavam despidoradamente a “solução quase final do problema judaico na Grande Alemanha”.

Os campos de concentração, então já repletos, contavam 85% de judeus, tratados pior que animais selvagens. O *fuehrer* berrava impudentemente que se livraria de qualquer forma de todos os judeus. E não eram apenas os semitas. Igualmente os ciganos despertaram-lhe ódio invencível, como qualquer criatura humana que apresentasse defeito físico visível, por exemplo: queixo por demais curto iria engrossar os montões de desgraçados destinados a se tornarem em gorduras para sabão, retiradas primeiramente por medida econômica qualquer incrustação de ouro dos dentes ou qualquer dentadura...

A um amigo nosso, de longos anos, professor na escola de Medicina de Paris, ao entrar na prisão, arrancaram-lhe os óculos. Era quase cego de miopia. Dêle, em Washington, recebemos um doloroso poema: *A la madonne des sans lunettes*. Êste conseguimos fazer sair para Portugal. O choque porém fôra tão forte que, delirante, suicidou-se poucos anos após em acesso de loucura.

Em 1937 o Reich prendeu ostensivamente para mais de 10.000 judeus, cujas fortunas e propriedades foram imediata e insidiosamente destruídas ou aumentaram os haveres descomunais de Goebbels e de Goering; êste, pelo menos amava a arte e o belo e um pouco lhe será perdoado por êste motivo.

Aos poucos que podiam emigrar concedia-se-lhes, ainda que possuidores de apreciáveis fortunas, a ridícula soma de dez marcos por pessoa. Mesmo assim, pouquíssimos conseguiram

escapar depois de 1937. Ainda que possuidores de passaportes em ordem, conseguidos a preço de que humilhações, mesmo com visto de saída, as mais das vêzes voltaram presos das fronteiras, ou eram lá mesmo b̃arbaramente assassinados.

Em fins de 1937, Goebbels anunciou ao *fuehrer* que a “vida social alemã encontrava-se, enfim, purificada de todo o problema judaico”. Chegara o momento determinado para o extermínio total da “raça maldita”. Bem sei que tudo isso hoje parece, sobretudo para a geração do pós-guerra, um exagêro de imaginação sádica.

Em maio de 1938, a Áustria, principalmente Viena, recebeu o histriônico *fuehrer*, aliás, nascido em Linz, e suas hordas miseráveis cobrindo-os de flôres!

A Áustria, tão deliciosamente civilizada, tornou-se aí uma província do grande Reich.

Imediatamente, Viena viu encarcerada mais de 80% da sua população judaica. Esvaziaram-se as prisões dos criminosos comuns para substituí-los por médicos, intelectuais, poetas e artistas. A Universidade de Viena contava nesse momento cinco prêmios Nobel de Medicina. Não havia ainda cinqüenta anos que Freud descobrira e empregara a psicanálise. As orquestras austríacas não tinham rival no mundo inteiro. A sua sociedade depois de tantos séculos de Império, chegava a um refinamento quase decadente – no grande sentido da palavra – tal como a de Bizâncio de tamanha civilização!

Imediatamente maltas selvagens iniciaram sua ação deletéria: Freud, velho, alquebrado, com um câncer na bôca, logo nos primeiros dias de ocupação com a estrêla de David cosida na manga do casaco, foi obrigado a varrer as calçadas em frente de sua casa. O escândalo ecoou fora das fronteiras. A Inglaterra comprou sua liberdade e fêz um secretário de sua Embaixada acompanhá-lo até a liberdade. Com tais sofrimentos, Freud morreu poucas semanas depois.

Igualmente, justiça se lhes faça, os Estados Unidos movidos pela generosidade de seu povo e inspirados pelo idealismo de Roosevelt, puderam comprar a liberdade de diversos outros cientistas.

Assassinaram-se, porém, centenas de outros médicos, sábios, filósofos e artistas, musicistas e banqueiros. As coleções particulares e preciosas foram enriquecer as de Goebbels e Goering... E o famigerado doutor Kurt von Schuschnigg, instalado no palácio imperial da Praça Josephs, dormindo no leito da grande Maria Teresa, criou, cêrca de Viena, o campo de concentração de triste memória onde se encontrava a morte em atrozês suplícios, o célebre: “Wellesdorf”.

Na Prince Eugene Strasse, onde se situava o palácio dos Rothschilds, e onde é hoje a residência da Embaixada do Brasil, hospedaram a trágica Gestapo. Em 1938, o Reich não se ocupou de guerra de conquista, mas se dedicou à destruição total dos judeus nos países anexados. Em outubro dêsse mesmo ano, deportou da Áustria para a Polônia 23.000 judeus e na “Noite de

Cristal”, 9 de novembro, incendiaram quase tôdas as sinagogas que ainda existiam na Alemanha e mandaram para os campos de concentração, um número incalculável de semitas. Por esta época, a Alemanha publicou uma estatística segundo a qual no Reich só haviam sido mortos 180.000; na Tcheco-Eslováquia 243.000; na Polônia 2.600.000; na Romênia 200.000; na Holanda 164.000 e na Hungria 200.000 judeus...

Em janeiro de 1939, fomos removidos para a Embaixada em Washington. Pelo Rádio não havia dia que não ouvíssemos o *fuehrer* proclamar ululante a destruição total da raça semita. Mas confesso que quase ninguém acreditava e julgava aquilo mais um *bluff* do palhaço trágico.

No entanto, na Europa, principiaram a funcionar, dia após dia e noite após noite, os fornos crematórios. O apocalipse anunciado pelos profetas.

Mas quanto disso se sabia lá fora? Ou o pouco que transpirava nos parecia tão horripilante que ninguém acreditava verdadeiramente.

Em princípios de janeiro de 1939, resolvemos ir até Carlsbad fazer uma última estação de cura, antes de partir para Washington.

Deixamos a Bélgica em nosso carrinho esporte, sem motorista, mas com todos os documentos e o C.D. na placa.

Mas, ó surpresa! Logo ao entrar na Alemanha, dois motociclistas de uniforme SS absolutamente polidos puseram-se de cada lado do nosso carro e nos levavam pelas estradas que queriam, aliás, maravilhosas.

Não estávamos em guerra nem em estado de guerra na Europa. Paramos em Düsseldorf para almoçar e para meu marido telefonar à nossa Embaixada em Berlim, pedindo uma explicação e exigindo a dispensa da escolta. Duas horas depois veio a explicação: o govêrno propusera-se a nos proteger já que as estradas, nas cercanias de Praga, estariam em péssimo estado.

Comprendemos que não nos queriam deixar ver, quiçá as tropas em marcha em direção ao sul. Retornamos à Bélgica e jamais pude voltar a Carlsbad.

A questão judaica mais rapidamente se deteriorava. Roosevelt, com o idealismo e a generosidade que lhe eram peculiares, exigiu a convocação de uma conferência internacional. Reuniu-se, então, em Evian, a 6 de julho de 1938, no Hotel Royal, a conferência que se tornou conhecida pelo nome de *Intergovernmental Committee*. Fizeram-se representar: Austrália, Argentina, Bélgica, Bolívia, Brasil, Grã-Bretanha, Canadá, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, República de S. Domingos, Equador, Haiti, Honduras, Estados Unidos, França, Guatemala, Irlanda, México, Nicarágua, Noruega, Nova Zelândia, Panamá, Paraguai, Holanda,

Peru, Suécia, Suíça, Uruguai, Venezuela, diversos Comitês de sociedades não-arianas, além de um observador do Vaticano, de representantes dos maiores jornais do mundo e de todos os da Alemanha nazista que desde o primeiro dia insultava os judeus e os lacaios dos judeus.

Myron Taylor, delegado dos Estados Unidos, mais tarde um de nossos bons amigos em Washington, presidiu a conferência e com tanta dedicação defendeu acirradamente as negociações, que desde logo pareciam de impossível solução.

O delegado da Argentina, embaixador em Paris, Le Breton, muito nosso amigo, portou-se com decência e dignidade e tudo fêz em seu alcance para solucionar a questão da imigração para a América do Sul. O da Colômbia, representante permanente de seu país na Sociedade das Nações, Luiz Cano, teve um papel brilhante, idealista e humano, infelizmente em vão.

Da Bolívia vieram Patiño, nesse momento embaixador em Paris, e Costa du Rels, conselheiro de embaixada, fino escritor e poeta tão bom em espanhol quanto em francês. Talvez venha daí a decepção maior que me causou por sua atitude negativa na triste conferência. Quanto a Patiño nada se podia dêle esperar de melhor. Já nessa época, milionário em dólares pela exploração que fazia dos pobres índios ignorantes de sua terra, declarou para desprezo e escândalo dos outros delegados que a “Bolívia não receberia um único emigrante semita para não deteriorar o sangue de sua raça”.

O Brasil foi representado pelo ministro Hélio Lôbo, escritor de sensibilidade, e Jorge Olinto, um artista não tanto equilibrado, mas de uma bondade e uma finura sem par que conhecemos muito por haver trabalhado em 1933 na Legação em Copenhague. Ambos nada puderam fazer porque do Itamarati vinham ordens severas para apenas aceitar emigrantes agrícolas munidos de capital...

Ainda uma vez quero repetir que o Brasil nesta conjectura falhou totalmente em seu papel histórico sempre generoso e idealista. De nôvo acentuo: dirigiam a política imigratória na Secretaria de Estado, naqueles anos malditos, dois ou três funcionários integralistas-nazistas.

Desgraçadamente sem mesmo o direito de julgar, não se pode deixar de lamentar o esforço diminuto do Vaticano para salvar ou ao menos diminuir a miséria dos semitas naqueles tempos escuros. Sem direito a uma acusação, mesmo porque isso não me assiste, e nem o desejo, não posso esquecer, porém, o grande número de anos que Pío XII viveu na Alemanha, onde deixou inúmeros amigos e que no Vaticano vivia cercado de alemães, entre os quais: seu médico de confiança e sua dedicada enfermeira até o final, a irmã Paschoalina.

Se o Papa é infalível em matéria de defesa do Dogma, na vida comum é um homem talvez melhor que os outros, mas igualmente falível e capaz de cometer erros.

Em 15 de junho de 1938 reuniu-se a Conferência pela última vez e recusou a proposta imoral

de Hitler: vender-lhes os judeus a 250 dólares por cabeça ou 1.000 por família tal como os escravos.

Roosevelt, por intermédio de seu delegado Myron Taylor, suplicou aos dirigentes mundiais que trabalhassem imediatamente para um desarmamento universal, afim de evitar o perigo de uma nova Guerra de proporções inimagináveis.

E o Apocalipse mais e mais se aproximava.

Quando se lê hoje as resoluções do Conselho de Segurança e os discursos vibrantes nas Nações Unidas, eu que assisti à fundação ideal dessa nova Sociedade, destinada a salvaguardar a paz universal não posso fugir à idéia de um mero *chienlit*, cuja tradução literal é “desfilar de mascarados em dias de Carnaval...”.

O Japão em 1938 já conquistara 775.000 milhas quadradas do planêta China, deixando um rastro de sangue e de mortes. Os jornais, na Alemanha, clamavam não haver sido a conferência senão uma “propaganda dos lacaios dos judeus”.

Em Barcelona, o govêrno estabelecido por Franco declarava a vitória absoluta sôbre os Republicanos, depois de assassinadas centenas de idealistas de tantos países do mundo, e cujo símbolo, ficou sendo o de García Lorca, de quem nos restam os versos luminosos, mas de quem a Espanha naqueles dias sombrios temia até mesmo a sombra. A ninguém foi desvendado até hoje o lugar que guarda seu corpo naquela terra por êle tão amada.

Em janeiro de 1939 fomos transferidos para Washington. Dos últimos dias vividos na Bélgica ficou-me a recordação das festas e bailes a nós oferecidos nas vésperas da partida.

Mas um dos últimos, e do qual mais me recordo, foi o da embaixada da Itália. O Palácio encontrava-se todo iluminado por imensos candelabros de prata sustentando círios que durariam a noite inteira. Nas grandes escadarias de um lado e outro, lacaios brilhantemente uniformizados seguravam grandes castiçais de prata igualmente sustentando círios destinados a queimarem durante longas horas. Em volta dos salões, amplas cestas exalavam o perfume das flôres, vindas em ramalhetes, da Itália para a ocasião. O aspecto era irreal e belíssimo.

Como decana do corpo diplomático (nas côrtes, o decano era sempre o Núncio Apostólico, naqueles dias monsenhor Micara, mais tarde vigário de Roma no tempo de João XXIII, e nosso velho amigo), segundo o cerimonial, deveria abrir o baile com Sua Magestade Leopoldo II. Sua Magestade com o cavalheirismo que lhe era natural retirou de uma cesta um ramallete de violetas e me ofereceu e valsamos durante uns vinte minutos, sós naquele imenso salão, segundo ainda o protocolo. Nos bailes oficiais unicamente se bailavam valsas. Confesso que,

apesar de meu lindo vestido da Grès, e minha *vendeuse* agora em Paris lembrou o quanto era lindo, feito em veludo de Lyon, vermelho-escuro, quase negro e rodadíssimo como as crinolinas da velha Viena, confesso que me sentia de falecer de encabulamento e timidez naquela longa valsa com a luz bruxuleante dos círios e o salão repleto todo a nos mirar... Existe uma velha superstição desde o Congresso de Viena, que, de cada vez que volta a moda das valsas e os vestidos rodadíssimos como os da Viena antiga, uma nova catástrofe mundial se aproxima. Mais uma vez as pitonisas não erraram...

MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, p. 13, 27 out. 1968. Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

“*Mas basta de contar de nôvo essa história,
Já uma vez por ela chorei...*”
(Eurípides-Helena)

Estava eu, em fins de 1944, lá pelas oito horas da manhã, trabalhando no meu atelier, que ficava no último andar da Embaixada, na Massachusetts Avenue, em Washington, absolutamente absorvida e tão envolvida no meu problema que não vi entrar o embaixador. Já estava a meu lado, e contava o quanto lhe aborrecera uma C.T. recebida naquele momento da Secretaria de Estado, e exigindo resposta imediata. Êle não sabia como decidir o assunto. Interrompi-o perguntando-lhe o que era C.T.

– Para quê?

Ficou indignado, com o que classificou de minha indiferença, o meu desprezo (ó, injustiça!), meu descaso pela “cozinha diária” da chancelaria. Em verdade ignorava as mais das vezes os assuntos de menor importância, mas seria minha mera e única culpa? Aos funcionários unicamente cabia o conhecimento daquele trabalho. Isso sempre ouvira dizer e havia motivo para tanto. Não lhes agradava que estranhos penetrassem no santum sanctorum e especialmente a família do chefe, para não abrir precedentes.

Disse-me que apenas me cativava o contato com a alta intelectualidade, que unicamente a arte me absorvia, e condescendia, com enfado, à vida social diplomática.

Tivesse quiçá razão em muitos pontos, aprendi, porém, com um filósofo muito meu amigo, que ao sofrer a gente uma injustiça, a maior, a melhor resposta seria sempre não responder.

Deixei-o partir sem murmurar nem uma palavra.

Renan conta, não sei se em *Ma Soeur Henriette* ou em *La vie de Jésus*, a lenda da pequena Cidade de Ys, aliás a mais bela definição da saudade a meu ver – “*La petite ville d’Ys dort à jamais engloutie par les flots, au fond de l’Océan*”,³⁹⁴ mas quem passar nas noites de calmaria, enluradas pelas praias do Mar do Norte pode ouvir o soar dos sinos de suas catedrais e ver iluminada e deserta a cidadezinha de Ys.

Ai! Como tangem hoje os sinos de minha pequenina cidade submersa no fundo de meu coração. Enfim o embaixador desceu as escadas aborrecido comigo que não conhecia o significado daquelas letras mágicas e malditas, e mais ainda com a situação. É que o secretário de Estado,

³⁹⁴ N.T.: “A pequena cidade de Ys dorme para sempre engolfada por ondas, no fundo do oceano.”

no momento Edward Riley Stettinius Junior se encontrava ausente do país, o subsecretário, enfêrmo, e o chefe do Brazilian Desk em fase de sucessão. Ora o embaixador não poderia se dirigir ao chefe do Estado, segundo as regras do Cerimonial rigidamente estabelecidas, senão por intermédio do Departamento de Estado e dos canais competentes.

Partido o embaixador, de repente um tremendo sentimento de culpa me arrasou por não haver correspondido a seu estado de espírito, e, em um impulso incontrollável, tomei de meu telefone particular, no *atelier*. Pago por mim, meu telefone, já que Carlos Martins não admitia que ninguém da família usasse indevidamente os poucos recursos da maior e mais importante embaixada do Brasil, nem mesmo para um sêlo, se por acaso se desse uma carta para o *boy* da chancelaria mandar para o correio, no dia seguinte lá vinha a indefectível Miss Mills com a notinha da despesa...

Disquei então o National 1414, naquele tempo número correspondente ao gabinete presidencial. Respondeu-me, não sei por que, Harry Hopkins, nosso bom e tão injustiçado amigo.

Não quero deixar de falar um pouco ao menos de Harry Hopkins. Habitava há meses na Casa Branca e dormia no quarto que servira de gabinete de trabalho a Lincoln. Não possuía título oficial outro, a não ser de “Representante pessoal do Presidente” quando em missão no estrangeiro.

Nada de essencial, porém, se passava sem seu conhecimento e seus conselhos. Era mais que uma *Éminence Grise*, não raro em nome do presidente redigia, assinava e mandava telegramas a outros chefes de Estado, a embaixadores no exterior e mesmo a altos chefes militares. “Êste homem extraordinário”, escreveu dêle Churchill, “representa um papel decisivo na marcha dos acontecimentos, os mais transcendentais e os mais imprescindíveis para os destinos de seu país”.

Êste homem excepcional foi, durante os últimos tempos de sua passagem pela terra, nada mais que um moribundo, uma sorte de São Sebastião traspassado de dores, desenganado por todos os médicos que o examinaram e que não lhe davam senão poucas semanas de vida.

Fabricaram-lhe, de prata, um estômago artificial, creio que em 1939.

Muita gente o viu carregado em padiola chegar ao Kremlin ou ao 10 Downing Street para terminar qualquer negociação iniciada nas vésperas. Capacitava-o, seguramente, uma monstruosa vontade de viver ou uma dominadora paixão pelo poder que o exaltava e o fazia respirar ainda que torturado pelos mais atrozes sofrimentos do câncer que o corroía. Morreria se renunciasse a seu trabalho. A política mundial fascinava-o e o ódio mortal que votou a Hitler

permitiu-lhe viver até vê-lo destruído. Hopkins foi insigne, não unicamente pela resistência diabólica quase sobrenatural, inumana a todo sofrimento físico ou moral. Era um personagem vivo e agitado; parecia, com seus gestos bruscos, um boneco desarticulado. Alto, magro, lembrava um D. Quixote, torturado como um Hamleto. Com imensas orelhas abanando a acentuar a magreza cadavérica, mesmo assim, apesar dessa aparência assustadora, a natureza dotara-o de raro e estranho encanto.

Nasceu em Sioux City no Estado de Iowa. Os pais eram pobres, êle fabricava arreios de cavalos para os *cowboys* e a mãe deu-lhe uma educação severa e estrita. Obrigava-o a meditar longamente, à noite, sôbre a Bíblia antes de adormecer.

Mesmo quando, em companhia de Roosevelt, tornaram-se altos dignitários, ambos da Franco Maçonaria; guardou aquêle costume da adolescência. Aliás, fato curioso, na América, o presbiterianismo, não raro, se alia aos maçônicos por uma espécie de messianismo aliado a um trabalho social de íntimo fervor.

Surpreendentemente, até 1928, Hopkins passou de uma ocupação a outra, sem jamais despertar nem mesmo sentimento de curiosidade entre os companheiros.

Logo após o encontro com Roosevelt, ganhou sua confiança e ocupou postos cada vez mais importantes e de todos saiu-se com galhardia extrema. Principiou como diretor de socorros mútuos; depois diretor da Luta contra a Tuberculose, ainda no Estado de Nova York.

Quando Roosevelt, já presidente da República, foi diretor do Fundo dos “sem trabalho”, administrador das gigantescas somas destinadas ao “Prê-Bail” em favor das nações aliadas durante a guerra de 1939-1945; presidente do Federal Emergency Act e ministro do Comércio. Foi, por isto tudo, o americano que mais despendeu em somas de milhões de dólares e o mais atacado pela imprensa anti-Rooseveltiana. De tôda a equipe que rodeou o presidente, foi o mais odiado dos New Dealers. Dotado de uma inteligência incontestavelmente ofuscante e de um sortilégio todo latino foi, disse um editorialista, jornalista de grande talento êle mesmo, o maior dilapidador de tôda a história americana, perto de quem o grande Rei Salomão fazia papel de um pobre miserável...

A êle íam as críticas ferozes que mais justamente deveriam dirigir-se ao presidente.

Em contraste não poupava ninguém. Vivia na White House como em uma “chasse gardée”. Não economizava as flechas de sua ironia ferina contra ninguém que a êle se opusesse; mesmo assim, foi o homem, naquele tempo, em Washington, que maiores amizades e dedicações suscitou entre os espíritos superiores: Walter Lippmann, Marquis Childs, Justice Frankfurt, entre outros, assim como entre os mais perigosos comentadores de rádio: Raymond Gram Swing, Walter Winchell, também meu grande amigo. Foi, naqueles anos trágicos, o americano,

excetuando Roosevelt, que maior interesse despertou no mundo. Churchill, De Gaulle e Stalin dedicavam-lhe grande afeição. Foi o americano que em menor número de anos exerceu o maior número de comissões importantes, para determinação dos destinos de seu país. Foi a única criatura humana que nos diversos e demorados estágios feitos em Moscou encontrava Stalin quando desejava, sem mesmo lhe pedir audiência; o único homem que sem prerrogativas para tal se viu recebido pelo Papa Pio XII com honras de chefe de Estado.

Quando os Estados Unidos ainda não estavam em guerra, organizou os auxílios para a Grã-Bretanha em perigo e para a Rússia, quando atacada. Foi o grande organizador das conferências de Teerã e de Yalta. Encorajou e convenceu Roosevelt a exigir da Alemanha a “rendição sem condições”. Combateu o general MacArthur, o almirante Nimitz e Spruance para obter prioridade total da derrota de Hitler antes de empregarem maiores forças contra o Japão.

Tôda a vida madura de Hopkins se concentrou em seu ódio a Adolfo Hitler e, em Quebec, trabalhou com tôda a força de sua convicção para persuadir Roosevelt a adotar o plano Morgenthau. Aliás, era êsse um dos meus melhores amigos em Washington e me permitiu mesmo tirar cópias de minhas chapas de gravura na Casa da Moeda (The Treasury), aventura essa que contarei um dia...

O Plano Morgenthau consistia em transformar a Alemanha em uma nação agrícola, pastoril, bucólica e inofensiva, e graças à extraordinária propaganda feita nos últimos meses de vida do presidente, propaganda essa ordenada por Morgenthau e Hopkins, a América inteira pendia para a tal solução.

Seria a paz de Cartago: “Germania delenda est”.³⁹⁵

Poucos dias antes da partida de Roosevelt para Yalta, Stimson tentou convencê-lo dos perigos que êsse plano perigoso traria para o equilíbrio europeu e, mesmo, universal. Tudo em vão.

Assim era nosso amigo Harry Hopkins, o homem mais odiado e o mais querido de seu tempo. Era casado com Louise Cushing, uma das três irmãs mais belas dos Estados Unidos, sendo que Louise aliava à beleza dotes de inteligência e charme incomparáveis. Após a morte de Hopkins, casou-se com William Paley, presidente da Columbia Broadcasting Company, e até hoje, segundo me disse ontem lady Russell, igualmente uma de suas amigas, guarda tôda a opulência de sua beleza.

Foi aquêle dia a última vez que conversei mais demoradamente com Hopkins. Morreu logo depois de voltar de Yalta, quando Hitler já desaparecia...

³⁹⁵ N.T.: “que Germania seja destruída.”

Quando disquei National 1414, respondeu-me Hopkins. Ao dizer-lhe meu nome, inquiriu por que telefonava tão cedo e para aquêlo número. Narrei-lhe que certa vez o presidente mostrara desejo de que eu lhe fizesse um retrato. Ponderou-me que Roosevelt se encontrava excessivamente fatigado, se não poderia eu tentar outro dia. Expliquei-lhe que aquêlo era “meu pequeno esforço de guerra”. “– Não lhe prometo nada, Maria, sei que o presidente tem para mais de vinte audiências e nem as iniciou ainda... Mas vou ver o que se pode fazer”.

Fiquei feliz; havia descarregado minha consciência e preferia ficar nisso.

Evidentemente “lógica de mulher”, como diria Carlos Martins.

Uns dez minutos depois, meu telefone tocava: era Hopkins. “– Você deve estar aqui dentro de vinte minutos. Mas não poderá se demorar mais de dez, para seu *sketch*”, disse-me com certa ironia. “– Depende do presidente me deixar falar cinco minutos, e nós ambos o conhecemos quando em verve.” “– All right, come quickly.”³⁹⁶

Nevava lá fora e fazia um frio de morrer. Despejei-me às carreiras escadas abaixo e troquei meu *slacks* por uma saia, um lenço na cabeça para preservar-me do frio, uma capa de pele e tomei meu automòvelzinho ridículo, uma Crosley e lá me fui para a White House. Felizmente, ao chegar, os guardas já haviam recebido ordem de me deixar passar, senão jamais entraria ali com um carro tão ridículo...

Ao chegar, levaram-me para a ante-sala do gabinete presidencial. Só aí comecei a me dar conta de minha responsabilidade. E se o presidente não me quisesse ouvir? Levava, “por si acaso”, um rôlo de papel e lápis.

E veio Hopkins que, sorrindo, me levou ao gabinete presidencial. Roosevelt jamais se levantava para saudar um visitante, entretanto, sua acolhida era tão espontânea, tão cordial que a gente se sentia logo à vontade.

Contou-me imediatamente, sob sigilo, que partiria dentro de poucos dias para uma importante viagem. Talvez tenha lido em meus olhos o espanto e a pena que me fazia vê-lo assim tão emagrecido e desfigurado. De vivo só tinha mesmo os olhos e aquela inteligência brilhante e sem par, que compreendia tudo a meias palavras e até mesmo pela expressão do olhar. Disse-me que a viagem lhe faria bem, que o descansaria e sorriu mais uma vez. Respondia quase ao pensamento da gente.

Quando Roosevelt sorria, seu rosto rejuvenescia e se iluminava. Falou-me então da guerra, do final que se aproximava, fumando sem parar e me oferecendo cigarros bem-vindos, falou-me

³⁹⁶ N.T.: “Tudo bem venha rápido.”

da liberdade, a duras penas adquirida de nôvo pela humanidade sofredora! Não me contive. “E o ‘freedom of fear’, senhor presidente, e a Estônia, a Finlândia, todos os países bálticos que tão galhardamente combateram Hitler no início da guerra?” E êle: “Poderá seu país me ajudar contra Hitler, o Japão e a Rússia ao mesmo tempo? Poderá me oferecer tropas, aviões, navios?” De quando em vez Hopkins abria a porta com cara de poucos amigos, e o presidente não me dava ensejo de entrar no meu pequeno assunto.

Aí a porta se abriu de nôvo e eu pedi licença para dizer-lhe a que viera. Conte-lhe a minha triste história da C.T., o que lhe fêz rir a valer. Conte-lhe que para me perdoar a mim mesmo tomara aquela grave decisão de vir até êle. Disse-lhe que o embaixador até aquêle momento ignorava meu ato de audácia, mas com a ausência do secretário de Estado, com a moléstia do subsecretário e a vacância do Brazilian Desk, o embaixador, que era cumpridor “das regras do jôgo”, não se atribuía o direito de se endereçar diretamente ao chefe da Nação, fato proibido pelo cerimonial, enquanto que eu, que era artista a quem êle generosamente permitira pedir-lhe para marcar hora para fazer-lhe o retrato, abusara de seu cavalheirismo e ali estava.

Narrei-lhe o que o Brasil necessitava tão urgentemente, apesar de estarmos nos fins da guerra. Pegou então duas fôlhas de papel e escreveu e assinou dois telegramas ao chefe de Estado brasileiro e entregou-me para que as desse a Carlos Martins.

Despedi-me, desejando-lhe tôdas as venturas e todos os sucessos em sua viagem.

Foi a última vez que o vi mais longamente. Sessenta dias depois de voltar de Yalta morreu em Hot Springs, na Virgínia.

Disparando no meu Crosleysinho cheguei à chancelaria da Embaixada triunfante mas apavorada... Subi ao escritório do embaixador e disse-lhe haver cometido uma loucura. “O que fizeste?” “Acabo de ver o Roosevelt!” Como? “Telefonei para a Casa Branca, Hopkins atendeu por acaso e... Voilà!”

Entreguei-lhe os dois telegramas que o presidente lhe mandara e o recado: “Em caso parecido que êle fôsse a White House ou me mandasse como correio diplomático.” Creio que meu querido embaixador Gibson, que naquele tempo era segundo secretário da Embaixada, deve-se lembrar do fato. O embaixador nada me disse no momento e eu, feliz, corri para o atelier. Mais tarde lá me apareceu, passou-me um pito, mas agradeceu com a condição de eu jamais recommençar tal aventura. Prometi prazenteira desde que êle igualmente jamais falasse de nôvo em CC1 TT1.

E a vida continuou como dantes, linda às vezes, triste outras, porém sempre apaixonante de ser vivida...

MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, p. 12, 03 nov. 1968. Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

“Deus ampare êste País onde os delatores prosperam!
Onde a calúnia floresce e as mentiras conseguem matar
Por cochichos! Onde os homens enganam e traem para viver!
Deus ampare êste País por acusadores nutrido,
Onde o terror corrompe, onde as suspeitas se espalham
Pelo olhar e pelos gestos e chegam até aos mortos...”

(Archibald MacLeish – em memória de Lawrence Duggan, alto funcionário do Departamento de Estado, economista notável, espírito liberal que, perseguido assim como Dean Acheson, MacLeish, Oppenheimer e tantos outros pelo Macartismo maldito na “caça aos feiticeiros”, não resistiu e suicidou-se em Nova York, atirando-se de uma janela do vigésimo andar de um edifício.)

Quem vive alheio aos negócios públicos, quem menospreza aquêles que os praticam, adotarão sem hesitar esta sentença de Paul Valéry: “Não se pode em sã consciência praticar os jogos da política, sem julgar certos problemas, os quais nenhuma criatura humana sensatamente ousará asseverar conhecer, sem se afirmar *ipso facto* infinitamente ignorante senão louco e desvairado. Atribuir-se a faculdade de emitir qualquer opinião sincera sôbre tais questões é, portanto, sandice e demência.

A vida não é, porém, um mero espetáculo feito para divertir um deus egoísta ou para nos entreter a nós mesmos, nos comover ou nos torturar. Jamais tal como Sirius poderemos desprezar as teses vitais que se nos oferecem ao longo de nossa viagem sôbre a terra. Se não passamos de cegos conduzidos por cegos, deveríamos ao menos reclamar do destino a “bengala branca” que impediria a fatalidade de nos esmagar tão fãcilmente e sem nenhuma piedade.

E para onde iremos assim? Sobretudo agora que o mundo parece mais obliterado, só nos é dado responder como Cristo a São Pedro, no caminho de Roma: *Quo vadis Domine?*³⁹⁷ e Êle “A Roma para me fazer de nôvo crucificar”. Os deuses, porém, por uma graça imponderável e inexplicável, terminam sempre por salvar a humanidade após levá-la de calvário a calvário, até o fim de cada um.

E isto quanto tempo durará?

Sócrates afirmava que a jactância de um tolo pretensioso não bastava para pôr um povo a perder. Afirmava, ainda, que, apesar da competência dos que mais tarde se chamariam técnicos-

³⁹⁷ N.T.: “Onde você está indo mestre?”

arquitetos, engenheiros, financistas etc. e dos profissionais da política não seria nenhum capaz de bem governar a República e como Platão supunha que unicamente os filósofos exerceriam com proficiência para o povo uma direção serena de quietude e sabedoria. Verdade que, desde o tempo do Diálogo de Alcibiades, os governos tanto quanto os povos tornaram-se mais complicados e mais complexos.

Emile Faguet no fim da vida denunciou com extremo pessimismo e com vaidade extrema a fraqueza amarga da humanidade leviana; e Berthelot nas vésperas da morte clamou com prepotência e bazófia: “Sou o último cérebro humano que pode conter tôda a ciência de seu tempo”.

Estas palavras cheias de vaidade e desespero ecoaram além das fronteiras do tempo até nossos dias.

E com êle a gente de quando em vêz tem ímpetos de gritar. *Quo vadis humanitas?*³⁹⁸

Tôdas essas reflexões me vieram a propósito de um grande amigo, de quem me lembrei hoje no meio e por causa da loucura que nos rodeia e nos sufoca e talvez por isto mesmo. Oppenheimer foi uma das vítimas da “caça aos feiticeiros” do medíocre e malvado macartismo. Duas frases em seu indigno processo voltaram-me à memória e fui buscá-las nos meus papéis: “Não se pode desmontar um ser humano como um engenho explosivo: tais e tais opiniões tal e tal segurança. Isso são loucuras de natureza mecânica e se, em Los Álamos houvésemos procedido desta maneira, não teríamos escolhido os mais capazes.” A outra frase parece-me muito atual nessa nossa nova ‘caça aos feiticeiros’: “Existe gente disposta a defender a liberdade até que dela não sobre mais nada”.

Conheci Oppenheimer, êsse homem extraordinário que me pareceu um nôvo S. Francisco de Assis, transbordante de amor humano, em um curto estágio que fiz na Academia de Altos Estudos, em Princeton, onde estávamos todos em um longo fim-de-semana lá pelos meados de 1944 em casa de doutor Herbert Feis, técnico em economia e finanças, éramos Feis e a mulher, Einstein, Oppenheimer.

A última vez que vi Oppenheimer foi aqui em nossa casa no Rio, achei-o muito abatido e com os signos que não enganam e dêle ouvi que o fim não estava longe, um câncer na garganta matava-o aos poucos.

Convidamos naquele dia os filhos de Oswaldo Aranha para encontrá-lo. Êle fôra amigo de Oswaldo a quem muito admirara pela sua inteligência e coragem em todos os atos de sua vida pública.

³⁹⁸ N.T.: “Onde você está indo, humanidade?”

Veio Oppenheimer visitar-nos duas vezes no Brasil, a primeira logo após o infame processo que o obrigou a deixar Los Álamos, a segunda em 1964. Era um de meus mais queridos amigos e um dos homens a quem mais admirei na vida.

Em Washington seguidamente nos encontrávamos, quando êle lá ia juntamente com MacLeish, poeta insígne e diretor da Biblioteca do Congresso com Dean Acheson, um dos luminares do Departamento do Estado e com o Justice Frankfurter, membro da Suprema Côrte e muito poucos outros. Como o vi sofrer quando descobriu o horror de sua criação, a Bomba Atômica, e como foi perseguido por se recusar a prosseguir as experiências que levariam à construção da Bomba de Hidrogênio.

Nenhum sábio exceto talvez Einstein poderia suplantá-lo. Ocupava lugar singular nas preocupações, nas orientações e nas reações científicas da jovem ciência nuclear. Era a própria humanidade a quem se dirigia e para quem trabalhava. Guardava no fundo do coração, no íntimo de sua alma, uma fonte de inquietação, de solidão, de temor e de esperança. Conheceu, às vezes simultaneamente as alegrias cerebrais das descobertas da física teórica e sua adaptação ao nôvo formalismo da mecânica ondulatória e ao sistema complicado das moléculas, a esperança da realização do projeto ambicioso da bomba que evitaria, para os Estados Unidos, qualquer perigo maior e qualquer possibilidade de vitória nazista.

Tôdas estas hipóteses se formaram em sua mente mesmo antes do plano Manhattan.

Aos trinta e cinco anos conheceu a exaltação de uma responsabilidade esmagadora, havendo-lhe sido entregue a escolha e a orientação dos físicos que inventariam, estudariam e realizaram a Bomba Atômica. Logo em seguida a êste êxtase sem par se substituiu uma tremenda inquietação oriunda do mal que produziriam as nuvens mortíferas e os milhares de sóis que cegariam centenas e centenas de criaturas inocentes, assim como a perseguição do fantasma das implicações novas para as dimensões de nosso Planêta. Tornou-se um criador desgraçado sem podêres para destruir sua criatura.

Eu mesmo o vi, assim como outros cientistas que vieram a Washington suplicar ao govêrno para que parasse os estudos e a fabricação da bomba H, com os olhos marejados de lágrimas e alguns jovens com as lágrimas a correr sem poder dominá-las.

Ninguém do govêrno os compreendeu.

Oppenheimer era um homem frágil, magérrimo, dotado de um espírito sutil de esteta refinado, da mais viva sensibilidade e compreensão, assemelhava-se de certo modo a outro gigante humano: Marcel Duchamp. Oppenheimer nada tinha, sicamente, de um grande construtor, nêle existia uma desproporção entre sua fragilidade aparente e as grandes correntes que por vezes o sacudiram e que lhe davam uma autoridade que desarmava seus mais acirrados inimigos.

Encarnou as preocupações de quase toda a humanidade quando, como presidente da Comissão de Energia Atômica, recusou-se a se engajar mais profundamente na carreira termonuclear.

E seu drama se originou da sua negação de se tornar um simples *robot* nas mãos dos poderosos do momento.

Sua influência cresceu mais ainda quando decidiu contra todos, fôssem quem fôssem, ficar o homem livre que era.

Grande foi o número de jovens físicos que o seguiram na recusa à nefanda corrida à bomba H. Desgraçadamente outros, como Teller e Wheeler, não só depuseram contra Oppenheimer no imundo processo, mas prosseguiram no caminho maldito que levou à construção da bomba H. Aí começaram para Oppenheimer as perseguições e as humilhações.

Apelidaram-no de *Security Risk* e foi sombrio e sórdido o processo a que o submeteram. Arrastaram-no na lama, trouxeram à baila seus mais profundos sentimentos, excogitaram e publicaram sua vida pessoal a mais íntima e mais privada.

Foi em um desses interrogatórios que Oppenheimer, como defesa, murmurou duas velhas estrofes, creio que tiradas da Apocalipse:

“Se a luz de milhares de sóis
irrompesse de súbito no céu
e de toda uma vez
ela seria igual ao brilho do Senhor...”

E continuou: “Sou a morte que tudo rouba

E todos os mundos abala!”

Um dos inquisidores disse, então: “Não havendo outras perguntas, desejo agradecer ao doutor Oppenheimer pela sua paciência etc....”

A sentença, se não fôsse ridícula, seria apenas dolorosa para um homem da integridade moral de Oppenheimer. Terminava: “Resumindo nossas considerações, somos de opinião que o doutor Oppenheimer não faz mais jus à confiança incondicional do govêrno e da Junta de Energia Atômica que se expressa na concessão da garantia de segurança, porque contra êle podem ser argüidas fundamentais falhas de caráter, etc.”

Mas, nada impediu as perseguições que se seguiram: não pôde mais ir a Los Álamos. Tal como Dean Acheson e MacLeish, deixou suas pesquisas e esperou com desdém que a verdade aparecesse enfim.

Oppenheimer soube resistir às injustiças e às calúnias, mas jamais voltou a ser aquêle espírito jovial e cheio de esperança que conhecêramos, nem mesmo quando reabilitado e, em 1963,

recebeu o prêmio que lhe foi entregue pelo presidente Johnson. O maior prêmio que se concede nos Estados Unidos a um cientista: “A J. Robert Oppenheimer o prêmio Enrico Fermi, pelos seus méritos no programa de Energia Atômica durante os anos críticos”. Mas, o macartismo havia já feito seu trabalho diabólico.

Aliás, lembro-me que, quando o conheci, a primeira vez que devia ir de Princeton a Nova York, ofereceu-me um lugar em seu automóvel que êle mesmo dirigia, avisando-me, porém, que daquele instante em diante eu estaria sempre sob a mira do FBI. Achei graça, e considerei aquilo até como uma sorte de proteção.

Durante tôda sua vida exaltante e dramática, nunca deixou de se consagrar aos grandes problemas humanos e jamais abandonou o Instituto de Altos Estudos de Princeton.

Êste judeu admirável que, nos estudos, nas grandes pesquisas e no sortilégio do jôgo das altas inteligências especulativas que o rodeavam conseguiu acalmar sua inquietude foi como a encarnação de um nôvo profeta a transbordar de amor e de bondade incontroláveis.

Pensando e relembrando Oppenheimer perseguido pela “caça aos feiticeiros” por haver querido evitar a destruição do Universo, do amor e da vida a gente de nôvo se pergunta:

*“Quo Vadis Humanitas?”*³⁹⁹

³⁹⁹ N.T.: “Onde Você Está Indo, Humanidade?”

MARTINS, Maria. “Poeira da Vida”. *Correio da Manhã*, p. 12, 10 nov. 1968, Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

*“Your hearts and minds to mutiny and rage
I should do Brutus wrong and Cassius wrong,
Who, you all know, are honourable men...”*

*(Julius Caesar – act III – Sc II – Shakespeare)*⁴⁰⁰

Escrevendo a semana passada sobre Oppenheimer, recordei os anos trágicos da guerra e os amigos que conosco formavam uma sorte de “clube intelectual” e eram entre outros, o Justice Frankfurter, uma das mais lúcidas inteligências dos Estados Unidos; Dean Acheson, que foi um dos mais brilhantes secretários de Estado da República Americana; Herbert Feis, filósofo e economista, Finletter, ex-secretário da Guerra e até hoje um dos mais cotados advogados de Nova York; MacLeish do *Brain Trust* de Roosevelt e dos melhores poetas contemporâneos da língua inglesa e Oppenheimer, o grande físico e intelectual de escol.

Este clube não tinha outra finalidade senão o culto à inteligência e guardava como uma de suas características o horror a tudo que para nós personificava a figura esmaecente, gaguejante e macia de Adolph Berle. Washington quase unânime detestava os Berle. Soube aquêlê casal semear antipatias e criar inimizades com o mesmo carinho do jardineiro devotado que planta e cuida de suas flôres dando-lhes água, calor e sombra.

Os Berle

Lembro-me de ouvir Nelson Rockefeller repetir não saber por que apenas êle e nós olháva-mos o casal com benevolência e piedade. Sumner Welles mais de uma vez quis provar-nos o perigo de relações com gente tão hipócrita e tão pretensiosa.

No dia seguinte a um jantar na Embaixada onde Feis encontrara os Berle mandou-me três números do *New Yorker*, onde se traçara o perfil do casal. Nunca vi se dizer de alguém coisas tão cruéis e com tais detalhes. Se o ridículo não se sobrepusesse a tudo, e a finura do estilo não dominasse a matéria, chegaria a reels pornografia.

Apesar de tão bem avisados, mantivemos com o casal boas relações. É que havíamos adotado a norma de jamais tomar partido contra alguém em país onde representássemos o Govêrno brasileiro, e sempre buscamos criar amizades e simpatias em tôdas as rodas.

Em Washington, Adolph Berle exercia o cargo de chefe da Seção de Informações (Intelligence

⁴⁰⁰ N.T.: “Seus corações e mentes se amotinam e se enfurecem / Eu deveria fazer Brutus errado e Cassius errado, / Quem, todos vocês sabem, são homens honrados ...” (Julius Caesar - ato III - Sc II - Shakespeare)

Service) no Departamento de Estado. Seu prestígio vinha unicamente da amizade que o ligava a La Guardia. Berle foi um “menino prodígio” e como sói acontecer viveu sempre à sombra do menino que fôra.

Iniciou sua vida pública trabalhando no escritório de advocacia de Frankfurter, onde igualmente estava Dean Acheson, que logo aprendeu a conhecê-lo. Sua fama de deslealdade daí se espalhou como mancha de azeite.

Brain Trust

Quis se fazer passar como parte do *Brain Trust* do presidente Roosevelt. Mentia. O presidente não o suportava, nem escondia a pouca confiança que lhe inspirava aquele personagem saído de algum romance de Dostoievski. Não exagero em afirmar que pouquíssimas vezes teve ocasião de com êle se avistar e assim mesmo por parcos instantes.

O famoso *Brain Trust* era constituído por um grupo pequeno, homens todos de valor e capacidade indiscutível e em quem Roosevelt depositava a mais absoluta confiança, e eram: o general Watson, Harry Hopkins, Sherwood Hassart, Stephen Early, Sam Rosenman e Archibald MacLeish.

Nunca jamais fôra Berle consultado para qualquer resolução do presidente, que riu, com aquela risada inesquecível, quando lhe mencionaram a mentira pretensiosa de Adolph.

Em meados de 1944, reunia-se em Chicago a Conferência da Aviação Civil. Estávamos no fim vitorioso da guerra na Europa. Donovan era o grande chefe e organizador do *Intelligence Service* e igualmente não apreciava Berle.

O Departamento de Estado, para se livrar da criatura, despachou-o para chefiar a delegação americana em Chicago, e como chefe da delegação americana naturalmente deveria ser eleito presidente da Conferência.

Poucos dias depois, Roosevelt fêz comunicar pelo telefone que aceitara o pedido de demissão do chefe da Seção de Informações do Departamento de Estado, que o pobre não pedira. *Tableau!* Demitido do Departamento de Estado, Berle já nada mais representava e sua situação se tornara insustentável na Conferência.

Estávamos como quase tôdas as tardes conversando, na embaixada, com Nelson Rockefeller, que nessa época era o chefe da Inter-American Relations, justamente sôbre o caso, quando nos anunciaram a visita da senhora Berle.

Até hoje vejo-a entrar com lágrimas a correr e um lindo chapèuzinho todo coberto de cerejas, que dançavam ao sabor de sua emoção, de tal sorte que meus olhos fascinados passavam estarecidos das mãos trêmulas de Beatrix às cerejinhas do chapéu. A senhora Berle vinha

solicitar do embaixador do Brasil que juntamente com Nelson Rockefeller salvassem Adolph.

Socorro

O representante do Brasil, atendendo igualmente a pedido de Nelson telefonou a Jesse Jones para que conseguisse de Cordell Hull, que muito o ouvia, a designação de Berle para embaixador no Brasil em substituição a Gaffery, transferido para Paris. Mais consolada, da própria embaixada Beatrix pediu licença para telefonar ao marido em Chicago e confortá-lo um pouco e consolá-lo da demissão da presidência da Conferência e do Departamento de Estado sem uma palavra de aviso. Passou-me então o fone para que eu ouvisse os protestos de eterna gratidão de Berle.

No dia seguinte, apesar de haver sido pedido *agreement* para outro embaixador no Brasil, Hull falava a Roosevelt que, de acôrdo com a nomeação de Berle, dissera temer ver arrependidos todos aquêles que se haviam interessado por tal designação “porque o espírito de traição daquele homem nunca falhara até então”.

Roosevelt não viveu bastante para assistir confirmada sua profecia. Escrevemos a alguns amigos recomendando os novos embaixadores no Brasil. Pedimos que não reparassem as maneiras um pouco estranhas da embaixatriz que gostava de passar sempre por uma grande intelectual. A ninguém, êrro nosso, contamos a pouca simpatia de que gozavam em Washington. O brasileiro em geral é crédulo, ingênuo e de boa-fé, e ia acreditando em tudo aquilo que lhes contavam os Berle.

Poucos meses depois vim encontrar Adolph, aqui, transformado da humildade fracassada de Washington em grande diplomata, estadista de importância, parte do *brain trust* do presidente, gênio reconhecido, economista internacional, literato de escol e nem sei mais o quê...

Peripécias

Começavam êle e ela a criticar o Brasil, seus costumes, seu Govêrno, sua política e a ameaçar com uma intervenção americana democrática e “intelectual”(?!)

De volta a Washington, contei a alguns amigos o que presenciara e a transformação dos nossos Berles. Quase todos riram de se tomar a sério aquêles personagens da *Comédia Italiana*.

E houve o famoso discurso ameaçador do pobre Adolph.

Não sei, nem mesmo posso crer, que o malfadado discurso houvesse decidido os acontecimentos que se seguiram.

Triste seria que ao povo brasileiro fôsse negada a fibra do italiano que nesses mesmos dias, empobrecido por uma guerra cruel, derrotado, sofrendo as conseqüências de todos os anos de

miséria, soube reagir e anular um candidato da estatura de De Gasperi apenas porque o embaixador Clare Luce, contando com seu *charme* invencível, acreditou poder impunemente cometer a leviandade de declarar que os Estados Unidos mudariam sua política se as eleições não correspondessem a seus desejos: a vitória de De Gasperi. Quem vive no estrangeiro, sobretudo em missão diplomática, guarda uma sensibilidade, um sentimento de nacionalismo muito mais forte e qualquer menosprêzo a seu país é-lhe como uma ferida dolorosa. Assim a atitude de Berle no Rio, para nós, além da indignação pelo desrespeito à soberania nacional, redundou em abuso de confiança e insulto pessoal. Quando chegou a Washington a notícia do discurso infeliz e da queda do presidente Vargas, a embaixada encheu-se de amigos, políticos e jornalistas que, unânimes, manifestaram-se indignados com a insólita atitude de Adolph Berle. Um deputado republicano, da tribuna da Câmara, verberou contra o abuso cometido pelo embaixador americano e jornais de pêsos como o *Washington Post* e o *Herald*, de Washington e o *New York* e o *Herald Tribune*, de Nova York, entre outros, protestaram contra as “leviandades e indiscrições do embaixador Berle”.

O fim

Nos primeiros dias de novembro, ainda insatisfeito com a façanha e como suprema ofensa, Berle sugeriu ao Itamarati que mandasse por intermédio de seu embaixador em Washington reforçar o pedido por êle já formulado de vir parte da Esquadra americana visitar portos brasileiros e assistir, ancorada na Guanabara, às eleições que se iam processar. Evidentemente o embaixador do Brasil declarou ao Departamento de Estado ser aquela visita, em tais circunstâncias, altamente inconveniente, se não perigosa para as boas relações entre os dois países.

Ouviu então do secretário de Estado Stettinius que jamais o govêrno americano pensara em dar acolhida a alvitre tão disparatado.

Dois dias mais tarde, o presidente Truman convidou o embaixador do Brasil à Casa Branca e, mostrando-lhe uma cópia do “discurso”, perguntou-lhe se de fato tal oração fôra pronunciada. Ao ter conhecimento de que era verdade aquilo que lhe parecera loucura, disse: “Vou mandar chamá-lo; deve estar enfêrmo e necessita refrescar as idéias. Voltará segundo a praxe por poucas semanas e será o fim de sua carreira”.

E assim foi: nunca mais Adolph Berle participou em nenhum pôsto do govêrno americano.

