



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Natália da Natividade

Ver é ver-se: Murilo Mendes lê Maria Martins

Florianópolis

2025

Natália da Natividade

Ver é ver-se: Murilo Mendes lê Maria Martins

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientador: Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.

Florianópolis

2025

Natividade, Natália da

Ver é ver-se : Murilo Mendes lê Maria Martins / Natália da Natividade ; orientador, Artur de Vargas Giorgi, 2025.
93 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Portuguesa, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

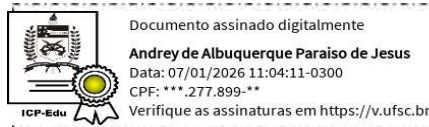
1. Letras - Língua Portuguesa. 2. Teoria Literária. 3.
Murilo Mendes. 4. Maria Martins. I. Giorgi, Artur de
Vargas. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em Letras - Língua Portuguesa. III. Título.

Natália da Natividade.

Ver é ver-se: Murilo Mendes lê Maria Martins

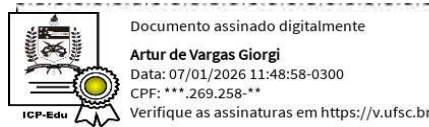
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharela e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Florianópolis, 08 de dezembro de 2025.

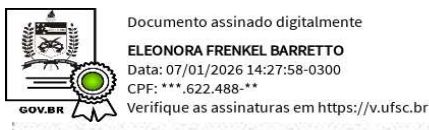


Coordenação do Curso

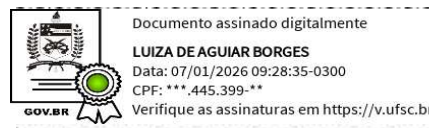
Banca examinadora



Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.
Orientador
DLLV/UFSC



Profa. Eleonora Frenkel Barretto, Dra.
Avaliadora
DLLE/UFSC



Dra. Luiza de Aguiar Borges
Avaliadora
PPGLit/UFSC

Florianópolis, 2025.

*À minha mãe, em cujas semelhanças me reconheço, e a quem desejo que, ao olhar
para mim, possa também ver-se.*

AGRADECIMENTOS

O discurso se origina no desejo de falar, e esse desejo – sempre direcionado ao outro – que dá sentido ao que escrevo. Este trabalho, portanto, é tecido por muitas vozes, presenças e escutas generosas às quais dirijo minha gratidão.

Ao meu orientador, Artur de Vargas Giorgi, cuja parceria acompanha meus seis anos na UFSC: desde a primeira aula no curso de Letras, passando pelas nossas duas iniciações científicas, até chegar a este Trabalho de Conclusão de Curso. Agradeço, em especial, pela compreensão diante dos meus desafios e pela confiança depositada em minha pesquisa. Tudo que desenvolvi na vida acadêmica reflete sua orientação atenta, entusiasmada e generosa.

À minha banca examinadora, Eleonora Frenkel e Luiza Borges, e ao suplente Tiago Guilherme Pinheiro, por aceitarem ser os primeiros leitores deste trabalho.

Às minhas amigas da graduação, com quem aprendi tanto do que sei, conhecimentos que incorporei a partir das experiências acadêmicas que compartilhamos, somados ao apoio, incentivo e admiração que sempre me proporcionaram com tanta generosidade. Agradeço, em especial, à Vitória Jasper, a primeira leitora de muitos dos meus ensaios.

Às minhas companheiras de pesquisa do Grupo de Estudos em Teoria da Modernidade (GELMo), em especial Clara, Vitória Porto e Tayná, por dialogarem comigo nessa língua *in-familiar* que criamos juntas, em um gesto sempre acolhedor. Minhas ideias mais apaixonadas sobre literatura e artes visuais encontraram eco em suas contribuições prestativas, assim como em suas próprias pesquisas, que admiro profundamente.

À Tayná, reitero um agradecimento especial pela entrega constante durante nosso estágio docente, tornando esse processo mais leve, prazeroso e satisfatório, e por dividir comigo cada desafio e cada conquista – como tem feito desde a nossa primeira iniciação científica sobre Clarice Lispector.

À Julia, pelo apoio incondicional a cada dia, incentivando-me em minhas ideias e me ajudando a adquirir confiança. Agradeço, em especial, pela escuta ativa durante minhas divagações sobre os versos dos poemas de Murilo Mendes; por fotografar *O Impossível* do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA) em diferentes ângulos, iluminando minha visão da obra; e por se interessar genuinamente pelas respostas que eu buscava elaborar. Seu amor e admiração me mantiveram lúcida, firme e esperançosa.

Aos que também fazem parte da minha vida para além da graduação em Letras, e que me lembraram da importância do equilíbrio entre estudo, trabalho e afeto. À minha amiga Kárin que me acompanha há mais de 10 anos, desde nossa época de IFSC, torcendo por mim

em cada etapa da minha trajetória. Agradeço, também, às minhas amigas Luisa e Luana, que me apresentaram um outro lado da vida universitária, tão formativa e essencial quanto a sala de aula.

Aos artistas que moldaram minha vida acadêmica – Murilo Mendes, Maria Martins, Lygia Clark e Clarice Lispector – cujas presenças atravessam e iluminam meu percurso. Clarice, em especial, habita a epígrafe deste trabalho, como homenagem às minhas origens na pesquisa acadêmica e ao seu papel na minha formação leitora e profissional.

À minha psicóloga, cujo trabalho ao longo dos últimos quatro anos foi fundamental para que eu me mantivesse saudável e em equilíbrio em todas as áreas da minha vida.

À minha família, pelos exemplos de dedicação e trabalho árduo, pelas palavras de incentivo nos momentos de dúvida e pelos gestos silenciosos de afeto. O suporte, a assistência e o amparo ao longo de toda a minha vida me conduziram até este momento. Agradeço à minha irmã por abrir portas e facilitar o caminho para que eu pudesse avançar, e, também, por ter me presenteado com o meu afilhado, Henrique, cuja presença enche minha vida de amor e alegria.

À minha mãe, por cada gesto de zelo e cuidado, por cada comida feita com tanto amor e por cada café que me manteve desperta enquanto eu me dividia entre a escrita, a preparação de aulas e meu trabalho. Agradeço, sobretudo, pelas longas conversas e conselhos, que me sustentaram quando faltava força e clareza. Nada do que fiz seria possível sem a sua dedicação incansável à nossa família.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever.

*(Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*).*

RESUMO

Atentando-se para a hostilidade crítica que marcou o retorno de Maria Martins ao Brasil, na década de 1950, este Trabalho de Conclusão de Curso investiga como a crítica de arte de Murilo Mendes à obra da escultora, em 1956, opera em um gesto de hospitalidade. A partir da compreensão de Jacques Derrida (2003) sobre a condição do estrangeiro, analisa-se a presença aporética de Maria Martins, que se opõe, mesmo que involuntariamente, ao projeto modernizador e construtivo dominante na arte brasileira da época. Murilo Mendes atua, portanto, como figura de acolhimento, dialogando em uma língua *in-familiar*: reconhecível entre os dois artistas, mas estranha àqueles que falavam apenas a variante vernacular e construtiva. Nesse sentido, a análise recorre à noção de “semelhanças não-sensíveis”, atribuída por Walter Benjamin (2012) às correspondências não evidentes, para demonstrar que o olhar crítico de Murilo Mendes estabelece relações especulares entre si e a artista: um olhar com o qual ver é um modo de ver-se. Por essa via, a hipótese lançada é que a especulação crítica do poeta configura-se, também, como especularidade. Para tanto, o desenvolvimento se concentra em quatro eixos presentes no texto de Murilo Mendes: o anúncio da catástrofe; o surrealismo como atmosfera poética; a espiritualidade, e, por fim, o conflito dialético. Identifica-se, portanto, que há, em ambos, uma mesma disposição para enfrentar as forças (*pathos*) que excedem a linguagem (*logos*), sem, contudo, solucionar as tensões que mobilizam, mas torná-las visíveis, dando corpo sensível ao que é da ordem imaterial, que se mostra *re-velado*. Nesse movimento, o cotejamento teórico mobiliza Georges Didi-Huberman (2018), Emanuele Coccia (2010), Giorgio Agamben (2007), Georges Bataille (1981; 2015; 2018; 2025) e Sigmund Freud (2011) para compreender e aprofundar a interlocução entre a escultora e o poeta crítico, articulando a falta originária, a busca pela continuidade, a consciência de morte e a administração do mal-estar como elementos centrais dessa experiência estética compartilhada.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Maria Martins; poesia; escultura; surrealismo.

ABSTRACT

Paying attention to the critical hostility that marked Maria Martins's return to Brazil in the 1950s, this Course Conclusion Paper investigates how Murilo Mendes's art critique of the sculptor's work in 1956 operates as a gesture of hospitality. Drawing on Jacques Derrida's (2003) understanding of the condition of the foreigner, the aporia-laden presence of Maria Martins is analyzed, a presence that opposes, even if unintentionally, the dominant modernizing and constructive project in Brazilian art of the time. Murilo Mendes, therefore, acts as a figure of welcome, dialoguing in an *un-familiar* language: recognizable between the two artists, but foreign to those who only spoke the vernacular and constructive variant. In this sense, the analysis resorts to the notion of “non-sensuous similarities”, attributed by Walter Benjamin (2012) to non-evident correspondences, to demonstrate that Murilo Mendes's critical gaze establishes specular relations between himself and the artist: a gaze with which seeing is a way of seeing oneself. Through this path, the hypothesis put forth is that the poet's critical speculation also configures itself as specularity. To this end, the development focuses on four axes present in Murilo Mendes's text: the announcement of the catastrophe; surrealism as a poetic atmosphere; spirituality, and, finally, the dialectical conflict. It is therefore identified that there is, in both, a shared disposition to confront the forces (*pathos*) that exceed language (*logos*), without, however, solving the tensions they mobilize, but making them visible, giving sensible body to what is of the immaterial order, which shows itself as *re-vealed*. In this movement, the theoretical comparison mobilizes Georges Didi-Huberman (2018), Emanuele Coccia (2010), Giorgio Agamben (2007), Georges Bataille (1981; 2015; 2018; 2025), and Sigmund Freud (2011) to understand and deepen the dialogue between the sculptor and the poet-critic, articulating the original lack, the search for continuity, the awareness of death, and the administration of discontent as central elements of this shared aesthetic experience.

Keywords: Murilo Mendes; Maria Martins; poetry; sculpture; surrealism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Christ</i> (Escultura feita em madeira de jacarandá, 1941).....	31
Figura 2 – <i>Yemenjá</i> (Escultura feita em bronze, 1943).....	33
Figura 3 – Murilo Mendes com o “olho armado” de Lygia Clark.....	55
Figura 4 – <i>The Impossible, III</i> (Escultura feita em bronze, 1946).....	59
Figura 5 – <i>O Impossível</i> (Escultura feita em gesso, 1945).....	60
Figura 6 – <i>O Impossível</i> (Escultura feita em bronze, 1945).....	61

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
MAM	Museu de Arte Moderna
MALBA	Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires
MoMA	The Museum of Modern Art

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: DIÁLOGO EM UMA LÍNGUA IN-FAMILIAR.....	13
2 MARIA MARTINS, ESTRANGEIRA NA PRÓPRIA CASA.....	21
3 MURILO MENDES, OLHAR QUE SE CONVERTE EM HOSPITALIDADE.....	50
4 NOTAS PARA UMA CONCLUSÃO IMPOSSÍVEL.....	73
REFERÊNCIAS.....	76
ANEXO A – [SEM TÍTULO] DE BENJAMIN PÉRET.....	83
ANEXO B – [SEM TÍTULO] DE MARCEL DUCHAMP.....	85
ANEXO C – [SEM TÍTULO] DE MURILO MENDES.....	86
ANEXO D – “MENSAGEM” DE MARIA MARTINS.....	89
ANEXO E – “EXPLICATION” DE MARIA MARTINS.....	91

1 INTRODUÇÃO: DIÁLOGO EM UMA LÍNGUA *IN-FAMILIAR*

Quando a escultora Maria Martins regressou ao Brasil no final da década de 1940, o país já não lhe pertencia como casa, e tampouco ela pertencia ao país. Trazia na bagagem os vestígios da vanguarda surrealista, em sua lógica euro-norte-americana, de acento convulsivo e destrutivo, e se depara, ao retornar, com uma vanguarda que tinha como tarefa construir, antes de tudo, as bases necessárias para a consolidação de um projeto de nação, com outra estética e outra visão de mundo: o concretismo. Depois de quase 30 anos vendo o Brasil de fora, tendo vivido na Europa, Ásia e América do Norte, ao que parece, Maria Martins sentia a necessidade de lembrar – a ela e aos outros – de sua origem. Em 1942, com a escultura *Não se esqueça nunca que eu venho dos trópicos*, a escultora já anunciava uma posição criativa e crítica, como uma provocação.

Não bastava, contudo, afirmar-se como tal. Mesmo que viesse dos trópicos, podemos dizer que Maria Martins era vista, na década de 1950, como recém-chegada: a que vem de fora, a que não se integra, a *estrangeira*. Jacques Derrida (2003 [1996]) aponta que o estrangeiro, a exemplo do que lemos nos diálogos de Platão, é aquele que carrega e dispõe uma questão, o problema a ser solucionado. Em um país que procurava fórmulas e articulações de uma identidade nacional que nunca chegava à sua completude, o que Maria parecia propor era, em seu lugar, um cipoal de signos, formas e contradições. Sua presença aporética, *éxtima*, assim como sua obra, perturbava e interrompia uma ordem que se queria instaurada, ditada por uma “língua que, por definição, não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc.” (Derrida; Dufourmantelle, 2003, p. 15).

Na década anterior, Maria Martins estabeleceu seu ateliê em Nova York, onde nutriu relações frutíferas do circuito internacional. Durante o período, ajustou-se às coordenadas surrealistas em busca de ampliar sua atuação artística. Mas, ao retornar ao Brasil, já consolidada, a escultora reivindicava justamente o direito de autonomia. Logo em 1950, realizou duas exposições individuais: uma no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), e outra na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro. Como retorno, enfrentou o silêncio indiferente da imprensa paulista e uma série de críticas negativas dos jornais cariocas, sendo a avaliação mais significativa escrita por Flávio de Aquino.

Sua terceira exposição, contudo, ficou marcada pela despedida de Maria Martins das exposições individuais: 42 de suas esculturas foram expostas em março de 1956 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Altiva, Maria Martins já pressentia as críticas

que receberia – como de fato ocorreu; entre elas, se destacam, neste trabalho, as de Pedro Manuel-Gismondi e Mário Pedrosa – e, ao selecionar uma citação de Marcel Duchamp para constar em seu catálogo, ela anunciava o confronto que se desenharia: “Quanto mais hostil a crítica, mais encorajado o artista se deve sentir” (Duchamp, 1956, Anexo B, p. 85).

No material editado para exposição, em meio às grandes figuras da vanguarda europeia – que ocupavam as primeiras páginas, com reproduções de textos de Benjamin Péret e de André Breton, e que já constavam em catálogos anteriores da escultora –, o que se destacava, então, era o texto inédito escrito pelo poeta crítico Murilo Mendes, cuja crítica não pretendia classificar ou definir a arte de seus pares intelectuais. Sua crítica esquivava-se, segundo Giulio Carlo Argan (2023 [1977]), de “juízos peremptórios”, “afirmações de princípio” e “impulsos polêmicos” (Argan, 2023, p. 48).

No texto de 1956, Murilo Mendes surge como contraponto à crítica hostil, mostrando não só compreender a complexidade da obra de Maria Martins, como também nela se reconhecer. O poeta crítico acolhe Maria como seu par no campo da criação, projetando nela muitos dos conflitos estéticos que ele mesmo enfrenta em seu projeto poético. Com efeito, a especulação crítica do poeta opera, também, como specularidade: ao ver as esculturas de Maria Martins, Murilo Mendes acaba por ver a si mesmo, sendo devolvido pela própria face de sua poética. Neste trabalho, portanto, entendemos Maria Martins como uma estrangeira em seu próprio lar, e o olhar crítico de Murilo Mendes, por sua vez, é justamente o de quem a acolhe, em familiaridade com “o estranho”: um gesto que converte hostilidade em hospitalidade.

Se Maria Martins não se comunicava em uma língua comum à dos “donos da casa” – em um cenário em que a arte brasileira ainda dividia-se em pólos irreconciliáveis, entre a abstração geométrica e informal, e, contra ambas, a arte figurativa –, Murilo Mendes dialoga com ela em uma língua outra, *in-familiar*, por assim dizer. Era reconhecível e de comum entendimento aos dois artistas, mas estranha àqueles que falavam somente a variante vernacular e construtiva, que tendia a dominar a arte brasileira da época.

Tentaremos repor, nos capítulos que se seguem, quatro eixos de tensões que se cruzam no texto de abertura de Murilo Mendes para o catálogo de Maria Martins: o anúncio da catástrofe, como fim de um drama de civilização; o surrealismo como atmosfera poética, entendido como força de reencantamento do mundo; a espiritualidade, como expressão das potências hostis e ocultas que nos interpelam; e, por fim, o conflito dialético, onde se revela a dificuldade – e a potência – de manifestar visivelmente o que é da ordem imaterial. A partir

deles, poderemos compreender o modo como o poeta crítico lê a escultora, e, ao lê-la, acaba por ler a si mesmo.

O primeiro capítulo deste trabalho, “Maria Martins, estrangeira na própria casa”, aprofundará uma visão sobre a escultora enquanto sinal de ruptura, portadora de uma desordem – vestígios dos princípios surrealistas – que desestabiliza as fórmulas que sustentavam o projeto nacional. Murilo Mendes abre seu texto defendendo a liberdade da artista em desenvolver formas novas, apontando para uma leitura crítica que, em geral, escapa aos moldes rígidos e taxativos da crítica tradicional.

A ação de Maria como escultora consistiu em romper com os postulados da ordem greco-romana num país que deve criar formas novas, pois que não sofre com o peso da tradição, e marcha sob o signo dos mais violentos contrastes físicos e sociológicos. País que procura fórmulas duma possível comunhão coletiva, ao mesmo tempo que afirma sua forte consciência individualista. Tendo passado quase toda sua vida no estrangeiro, Maria viu de longe o Brasil sob as espécies duma 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 (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

O “longe” de que fala Murilo Mendes já conduz ao lugar de Maria Martins enquanto estrangeira. Em perspectiva, de fora desse espaço que seria o “próprio”, Maria viu um Brasil de forças indomesticáveis, telúricas, onde qualquer elemento desconhecido poderia anunciar uma catástrofe iminente (eixo 1). É assim que Murilo define a obra de Maria, que, com a estranheza e a agressividade de suas formas – recebidas e percebidas, por vezes, como ameaça ao projeto nacional –, atua como um prenúncio:

A agressividade dessas formas, projetadas pelo inconsciente num espaço feérico situado muitas vezes além do Brasil, anuncia a catástrofe, isto é, o fim dum drama de civilização, drama de antigos signos e convenções. Encontrar a conciliação entre forças obscuras e primitivas do instinto, que conduzem sempre à carga da 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 de mediador entre potências hostis. Se falha tal virtude de mediação, falha paralelamente a obra de arte, pelo menos nesse seu aspecto capital, o mágico. (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

Como figura estrangeira, que traz consigo o desconhecido e o ainda inexistente no cenário nacional, Maria Martins conduz a uma espécie de dúvida. A hospitalidade, portanto, pressupõe abertura ao questionamento, sob o risco de desestabilizar signos e convenções. Nesse cenário, “catástrofe” diz respeito à introdução de um novo campo de forças, que só seria compreendido, de modo mais amplo, entre as décadas de 1960 e 1970, quando começam a aparecer as críticas ao titanismo desenvolvimentista e ao plano piloto do concretismo, feitas, entre outros, por leitores efetivos do surrealismo, empenhados em reconhecer nele um alcance

libertário e poético. Em seu texto, Murilo Mendes já introduz o surrealismo como essa atmosfera poética, pela qual Maria Martins se interessa (eixo 2):

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 (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

No horizonte de um colapso civilizacional e do esgotamento das certezas oferecidas pela razão, o surrealismo seria, segundo André Breton e Diego Rivera (2020 [1938]), uma via criativa para “libertar a criação intelectual das cadeias que a entavam e permitir a toda humanidade se elevar a alturas que somente gênios isolados atingiram no passado” (Breton; Rivera, 2020, p. 19). Com efeito, essa atmosfera poética oferece a possibilidade, como sugere Michael Löwy (2002), de reencontrar os momentos “encantados” aniquilados pela civilização burguesa, isto é, “a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia” (Löwy, 2002, p. 9).

A obra poética de Murilo Mendes, ainda que distanciada do programa francês, reteve dele, como ele mesmo afirma em *Retratos-relâmpagos* (1994 [1973]), a acoplagem de elementos díspares, que contribuiu para ampliar uma “visão fantástica do homem e suas possibilidades externas” (Mendes, 1994, p. 1238-1239). Há, portanto, uma confluência de ideários estéticos entre Murilo Mendes e Maria Martins, pela qual compartilham uma atmosfera poética que opera combinações mágicas, resiste ao racionalismo e dá forma plástica a forças ocultas. Se a afinidade nessa língua *in-familiar* se revelava sem entraves, era porque o próprio poeta crítico se movimentava pelas mesmas tensões e irrupções. Sua poesia, sedimentada por um paradoxo entre ordem e caos, revela um campo de aparições onde imagens são atravessadas por forças que as excedem.

Em sua singular crítica de arte, o olhar de Murilo Mendes apresenta-se enquanto uma operação de correspondência, capaz de atribuir sentido a partir de afinidades que a percepção engendra. Mas as relações estabelecidas entre os fazeres artísticos de Maria Martins e Murilo Mendes não se detêm na superfície visível, e sim estendem-se em camadas mais profundas, “não-sensíveis”. O conceito, atribuído por Walter Benjamin em “A doutrina das semelhanças” (2012 [1933]), refere-se, como veremos, às semelhanças que não são evidentes formalmente, estando, portanto, ligadas a um tipo de percepção que detecta afinidades ou analogias entre elementos que não são, a priori, comparáveis.

No segundo capítulo deste trabalho, “Murilo Mendes, olhar que se converte em hospitalidade”, tentaremos apontar quais as semelhanças “não-sensíveis” que se revelam não

pela aparência de suas dimensões artísticas, mas a partir do método, do procedimento, do fazer: esse esforço *poético* em dar forma sensível ao que é impalpável. O que se segue (eixo 3), portanto, diz respeito à espiritualidade – nome vicário para o dado imaterial que se mostra *re-velado*.

Profundamente avessa, de acordo com os princípios do surrealismo, à tradição cristã, procura Maria, fora desse antigo território, elementos e signos religiosos que a inspirem. Não posso senão acompanhá-la neste particular, atento que sempre fui e que continuo a ser, a todas as riquezas espirituais que se criam e se formam alheias à larga corrente do cristianismo, e que dão testemunho da variedade de formas de cultura em que se reconhece a grandeza de contrastes do universo. Sou um homem para quem o mundo cristão e o não-cristão existem, e devem se tocar, se conhecer e se abraçar (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88).

Murilo Mendes a acompanha ostensivamente nesse trecho, afirmando compartilhar do mesmo interesse em absorver elementos e signos – essas “riquezas espirituais” – do mundo, que não se confundem, necessariamente, com a religião cristã. Reconhecer, portanto, “a grandeza de contrastes do universo” é como uma atitude diante da realidade, em uma tentativa de integrar o homem à natureza, às potências invisíveis e à dimensão mágica do cosmos. Nota-se, portanto, que a atmosfera poética do surrealismo – que Murilo reconhece em Maria e com a qual também se identifica –, não se limita à associação livre de elementos opostos e dissonantes: implica também a irrupção de instintos, sonhos, símbolos e emoções várias que tensionam a técnica até o limite de sua resistência.

Tendo rejeitado as “soluções” academizantes ou neomodernistas, enfrentou Maria o difícil problema de exprimir essa 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 (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

Nessa leitura, Maria Martins realiza suas esculturas no limite entre o domínio técnico (*ars, techné*) e as forças (*pathos*) que o excedem – a raiva, o amor, a paixão –, em um estado de “embriaguez” – no sentido que emprega Walter Benjamin em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (2012 [1929]) –, em que gesto e pensamento se confundem. Para tanto, não tenta controlar ou apaziguar tais forças, mas expor, justamente, seus conflitos e tensões.

As esculturas de Maria manifestam, de modo geral, a energia, e tendem a extrair a carga de espiritualidade contida na matéria. Trata-se de tocar o símbolo não controlado pela inteligência, antes abertamente manifestado, nu, implacável: o que Maria consegue, a meu ver, nas peças fundamentais. Trata-se, numa era técnica, de provocar a passagem do estado mecânico ao estado mágico (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

O que é reconhecível e de comum entendimento entre Maria Martins e Murilo Mendes, nesse diálogo em uma língua *in-familiar*, é, sobretudo, essa exata capacidade em extrair daquilo que resiste – a matéria, a palavra, a vida – uma carga de espiritualidade. Ambos tentam participar “magicamente” do mundo, fazendo com que seus respectivos fazeres artísticos integrem-se ao cosmos e manifestem visivelmente a energia que atravessa esse sistema de coisas invisíveis, no qual estamos inseridos.

Essa participação, contudo, não se dá sem atrito: ela se tensiona entre o controle técnico e a ausência dele, uma vez que tanto o esculpir quanto o versificar configuram-se em uma espécie persistente de limitação. Mas é justamente quando suas respectivas linguagens plásticas reconhecem o fracasso em transpor tais forças para o mundo visível que há, finalmente, a possibilidade de manifestá-las. Trata-se, desse modo, da dificuldade em transpor o que é do domínio do inconsciente para a matéria artística. Dar corpo sensível ao espírito é uma operação própria da capacidade humana em produzir imagens, em que o “vivente” – conceito dado por Emanuele Coccia para definir o homem –, esse “ser medial”, atua em uma “esfera intermediária de relação e produção de sensível” (Coccia, 2010, p. 48).

A esse respeito, a escultura de Maria Martins mostra um ponto de irreducibilidade, onde forças inconscientes como o erotismo e sua violência pressionam a técnica, mas essa resiste. A energia imanente à matéria, ainda que possa ser extraída, se opõe, reiteradamente, à domesticação plena da artista. Maria, contudo, não busca uma imagem conciliatória para as tensões em jogo, ao contrário, ela busca expor a falta e a ferida primordial – que o surrealista dissidente Georges Bataille retoma em *O erotismo* (2025 [1957]) – em seus conflitos, e não em sua resolução. Nesse ponto, a leitura de Murilo Mendes evidencia o núcleo desse confronto:

No caso de Maria, parece-me manifesta a implicação do sexo com seus instrumentos de tortura e seus poderes exibicionistas: daí a necessidade do confronto de formas ovaladas com formas retas, essa incessante abertura de brechas nos planos mais estáveis, que, apesar de tudo, se entrosam nas suas dissonâncias; e essa procura da porosidade, em geral não consentida pela matéria da escultura. Tais operações do domínio de infra-estruturas exigem, uma técnica viril, e o encontro da violência de base com linhas repousantes que superem o espaço psíquico (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87-88).

Vemos nesse exato descompasso entre desejo e imagem – tarefa fadada à incompletude e à metamorfose – a motivação que sustenta a escultura *O Impossível* (c. 1945), de Maria Martins – em suas três versões distintas –, bem como o poema “O amante invisível”, de Murilo Mendes (1994 [1937]). Nessa comparação estética, reconhecemos que ambas as obras se situam no limiar desse descompasso, em uma tentativa de “comunicar os desejos

imaginados e as imagens desejadas” (Agamben, 2007, p. 43). No que tange a escultura, Murilo Mendes mobiliza uma leitura similar sobre Maria Martins:

Diante das resistências de base, oferecidas por essa 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 essa realidade espacial que já estabelece a priori seus limites, pára, hesita, procurando a demarcação entre o território físico a 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, selo 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) dum 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 a habitam (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

A formulação muriliana marca o último movimento (eixo 4) que será desenvolvido neste trabalho: o conflito dialético entre a manifestação da espiritualidade e sua forma plástica. Diante da hostilidade crítica que Maria Martins enfrentou no começo da década de 1950, Murilo Mendes reitera seu gesto de acolhimento ao destacar que sua autenticidade está justamente na fricção entre o que se pretende revelar e o que insiste em não fixar-se, recusando-se a ser plenamente desvelado. Essa resistência tensa é, como veremos no segundo capítulo, produtiva. Ainda que, como ele afirma em outro momento do texto, ele mesmo não se satisfaz com todas as soluções encontradas por Maria Martins para as tensões em jogo, mas não hesita

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 metal a técnica veloz do automatismo (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

A matéria, contudo, impede qualquer pretensão de automatismo psíquico, e é no limiar da falha que Maria atua: entre as forças que interpelam todos os seres e o limite imposto pela matéria, na tentativa de, como falava Murilo, “conferir ao objeto plástico um sentido de mediador entre potências hostis”. Tais apontamentos convergem, finalmente, para o que o poeta crítico pontua no parágrafo final de seu texto:

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 (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88).

Ao situá-la na linhagem dos pesquisadores, Murilo Mendes não apenas reconhece sua obra dentro de um campo de experimentação e descoberta – diante de sua recusa às “soluções academizantes” e de sua disposição em operar sobre o *informe* – como também sublinha o modo pelo qual suas esculturas expandem a realidade, fazendo, portanto, parte dos intérpretes de uma realidade aumentada. Nesse panorama, Maria Martins não aponta ou anuncia uma realidade fora de vista, mas expõe as tensões que nos constituem enquanto sujeitos e, ao mesmo tempo, impossibilitam a resolução desses mesmos conflitos.

Quando Murilo Mendes lê Maria Martins, ele a reconhece a partir de um regime sensível que também estrutura sua própria prática criadora. Essa projeção de “semelhanças não-sensíveis” identifica na escultora a mesma disposição para enfrentar as forças (*pathos*) que excedem a linguagem (*logos*), e, justamente por isso, a acolhe. É dessa correspondência – “a poderosa massa submarina” de que fala Benjamin (2012 [1933]) – que nasce o gesto de hospitalidade muriliano, no qual a leitura crítica coincide com o reconhecimento de si mesmo: um ver que é ver-se.

2 MARIA MARTINS, ESTRANGEIRA NA PRÓPRIA CASA

Em março de 1956, Maria Martins realizou sua última mostra individual em vida, expondo 42 esculturas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Os motivos pelos quais a escultora não seguiu realizando exposições podem ser muitos, mas a recepção fria – e, por vezes, hostil – que sua obra enfrentou desde sua chegada ao Brasil, seis anos antes, é provável que tenha influenciado sua decisão. O catálogo da exposição não deixava dúvidas do prestígio internacional de Maria Martins, reunindo reproduções de textos dos surrealistas André Breton e Benjamin Péret, que constavam em outras exposições da escultora, além de um breve texto de Marcel Duchamp a respeito da crítica artística: “Quanto mais hostil a crítica, mais encorajado o artista se deve sentir” (Duchamp, 1956, Anexo B, p. 85). As críticas que viriam em resposta à exposição só reforçaram a pertinência dessa citação nas primeiras páginas do catálogo.

Em meio às grandes figuras da vanguarda europeia, o que se destaca neste trabalho, no entanto, é o texto inédito escrito pelo poeta crítico Murilo Mendes, que, de fato, não passou despercebido. Pedro Manuel-Gismondi, em crítica à exposição da artista publicada no *Correio do Radical*, enalteceu o texto de abertura: “Da exposição de Maria Martins, o melhor é a lírica introdução de Murilo Mendes” (Gismondi, 1956 *apud* Callado, 2004, p. 143). O comentário opera em um gesto calculado de hierarquização, criando um cenário em que Murilo se sobrepõe a Maria, quando, na verdade – diríamos desde já –, ambos dialogam em uma língua *in-familiar*, algo que o crítico foi incapaz de perceber. Pois tal língua, reconhecível e de comum entendimento aos dois artistas, era, no entanto, estranha àqueles que falavam somente a variante vernacular, positiva e construtiva, que dominava a arte brasileira da época. Tentemos repor, então, as tensões em jogo.

Murilo Mendes inicia seu texto de abertura defendendo a liberdade da artista em desenvolver formas novas, apresentando, desde a primeira linha, um modo de leitura que, em geral, escapa aos moldes rígidos e taxativos da crítica tradicional.

A ação de Maria como escultora consistiu em romper com os postulados da ordem greco-romana num país que deve criar formas novas, pois que não sofre com o peso da tradição, e marcha sob o signo dos mais violentos contrastes físicos e sociológicos. País que procura fórmulas duma possível comunhão coletiva, ao mesmo tempo que afirma sua forte consciência individualista (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

Nesse período, as palavras de ordem no Brasil eram “formação” e “construção”, e, por isso mesmo, havia de se seguir um projeto de fundação do moderno¹. O método crítico singular de Murilo, contudo, esquivava-se de submeter-se aos moldes rígidos, ao contrário, ele identificava transformações nas tendências futuras da arte e formulava leituras que valorizassem a liberdade criativa. Desde o começo de sua crítica, Murilo já propunha ideias atípicas ao debate artístico do cenário brasileiro da década de 1930, o que já era possível notar em “O impasse da pintura” na revista *Boletim de Ariel*, em 1931, quando o conjunto de ideias do poeta crítico mostrava-se, nas palavras de Lorenzo Mammi (2023), surpreendentemente antecipador.

Em um texto anterior, “Murilo Mendes, crítico de arte”, Lorenzo Mammi (2012) já apontava que os escritos críticos murilianos eram, sobretudo, exercícios de leitura, desenvolvendo-se “como notas à margem que, no entanto, são muitas vezes precisas e preciosas” (Mammi, 2012, p. 92). Em seus textos, Murilo Mendes conseguia ressaltar relações secretas que as obras faziam emergir, exímia habilidade de quem exerce uma dupla função de poeta e crítico.

Na fase inicial de seu trabalho, durante a década de 1930, as artes visuais o interessavam muito mais como repertório de imagens poéticas, desempenhando um papel de duplo da poesia (Mammi, 2012). É bem conhecida a afirmação feita por outro renomado poeta, João Cabral de Melo Neto, sobre a qualidade da plasticidade e a novidade da imagem no espaço poético de Murilo, que o “ensinou dar a precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (Melo Neto *apud* Pedrosa, 2023, p. 46). Isso porque a poesia de Murilo é repleta de formas, imagens e relações insólitas que muito devem à afinidade que ele nutria com as artes visuais (Mammi, 2023).

Na década de 1940, o contato com artistas exilados durante a Segunda Guerra Mundial, como Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes, possibilitou a reeducação do olhar de Murilo Mendes sobre as formas poéticas. Tais relações surgem tanto em forma de citação explícita de seus amigos artistas – vide os poemas “Glória de Cícero Dias”, de *Poemas* (1994 [1930]); “Ismael Nery”, de *Tempo e eternidade* (1994 [1935]) e “Maria Helena

¹ A década de 1950 foi marcada por diversas iniciativas e práticas que deram ênfase aos ideais de “formação” e “construção”. No começo da década, a organização da Bienal de São Paulo nasce justamente da demanda de revisão de valores e atualização artística. Em 1954, a 2ª Bienal coincidiu com os 400 anos de São Paulo, e em agosto do mesmo ano, inaugura-se o Parque Ibirapuera – Burle Marx projetou o paisagismo em colaboração com o Oscar Niemeyer –, onde hoje está localizada a Fundação Bienal de São Paulo, responsável por promover e organizar as Bienais de São Paulo desde a 7ª edição. Em 1957, realizou-se o concurso para o Plano Piloto de Brasília, como parte do projeto desenvolvimentista idealizado por Juscelino Kubitschek, cujo vencedor foi Lúcio Costa. Finalmente, em 1959, Antonio Candido publica o livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, obra que propunha uma narrativa da história literária do país, buscando atender ao desejo de ter uma literatura propriamente brasileira.

Vieira da Silva”, de *As metamorfoses* (1994 [1944]) – quanto pelas trocas constantes entre imagens plásticas. Exemplo disso é o poema “Harpa-sofá”, presente em *Mundo enigma* (1994 [1942]), em que há uma evidente intertextualidade com a tela homônima de Vieira da Silva, remontando a cena do quadro, como a análise de Daniela Bunn (2004) aponta².

Quando sua reflexão crítica torna-se mais consistente, Murilo Mendes enfatiza um interesse pelo fazer criativo dos artistas, homenageando-os, em especial, com murilogramas ou retratos-relâmpagos, voltando-se para o gesto artístico em sua totalidade, desde o processo de criação às decisões materiais e técnicas³. Nesse contato entre criação e crítica, poesia e artes visuais, com frequência, ao falar sobre um artista, Murilo fala também de si. Caso exemplar é o texto dedicado a André Breton em *Retratos-relâmpagos* (1994 [1973]), em que o poeta crítico revisita sua relação inicial com o movimento, reconstituindo “épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado” e o próprio Murilo Mendes descobriram, no Rio de Janeiro, o surrealismo (Mendes, 1994, p. 1238-1239).

É em torno dessa dinâmica que gira o presente trabalho. Ou em outros termos: entre Murilo Mendes e Maria Martins o que está em jogo é o desdobramento do olhar. Ver é ver-se, e assim ver-se vendo, em um deslocamento de sujeitos, objetos e linguagens sobre uma zona eminentemente plástica. Ou seja, em 1956, Murilo também se vê refletido ao descrever a escultura de Maria, enxergando relações atravessadas naquilo que analisa. Como em um jogo de espelhos: bastam dois para que as imagens se multipliquem ao infinito. Com efeito, a especulação crítica de Murilo Mendes também opera, nesse cenário, como specularidade, com a qual as esculturas de Maria Martins devolvem a ele a própria face de sua poética. Nelas, Murilo reconhece uma correspondência entre suas próprias formas e tensões com as formas das “deusas” e dos “monstros” de Maria Martins, a exemplo da tentativa de conciliar

² No poema “Harpa-sofá”, Murilo Mendes reconstrói poeticamente o quadro homônimo de Vieira da Silva, ambos de 1942, atribuindo, segundo Daniela Bunn, novos papéis aos personagens da tela, em virtude das “sensações absorvidas pelo poeta” (Bunn, 2004, p. 40). Nela, vemos uma mulher reclinada em um sofá, com uma criança no colo. No poema, por sua vez, Murilo propõe a imagem de uma sereia, já que os pés não aparecem. Nota-se a projeção do próprio Murilo na tela exposta, unindo personagens sacros e o universo íntimo de sua infância na leitura do quadro.

³ Murilo Mendes experimentou diversas possibilidades de linguagem em sua trajetória, em especial em suas obras escritas na fase final da vida, quando realizou uma reformulação em seus trabalhos. *Poliedro* (1994 [1972]), por exemplo, escapava às classificações, oscilando entre poemas em prosa e pequenas narrativas, ou ainda aforismos como parece ser o caso do “Setor texto délfico”. Agora, no caso dos murilogramas e retratos-relâmpago, tanto um quanto o outro são formas breves de escrita, espécies de subgêneros literários criados especificamente por Murilo Mendes. O primeiro pode ser lido em *Convergência* (1994 [1970]), cujo caráter experimental se revela, também, em sua dimensão visual e diagramação não convencional, em que a disposição de palavras quebra com a linearidade do verso. Neles, lemos conexões com mundos subjacentes; Murilo dedica cada um deles a diferentes figuras públicas, sejam conhecidos próximos ou não. Já o livro *Retratos-relâmpagos* (1994 [1973]) é dividido em três setores: o primeiro, e mais extenso, é dedicado a poetas e homens de letras; o segundo dedicado a pintores e artistas plásticos; e, por último, o terceiro setor dedicado a músicos. Ambas as formas de linguagem funcionam, para Murilo, como um exercício de reflexão crítica sobre diferentes criações artísticas, muitas vezes realizando um diálogo estético com sua própria criação poética.

matéria e espírito, visível e invisível, humano e cósmico⁴. Sobre tal conflito dialético, Murilo escreve:

Diante das resistências de base, oferecidas por essa 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 essa realidade espacial que já estabelece a priori seus limites, pára, hesita, procurando a demarcação entre o território físico a 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 (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

Tanto a matéria quanto a técnica impõem seus limites. Ao falar sobre a pintura surrealista, Murilo Mendes questiona se, na prática, este não seria um processo impossível, tendo em vista que o surrealismo “pressupõe um abandono total da razão e da vontade” (Mendes, 1996, p. 113), enquanto a pintura sofre com a inevitável interferência – e, portanto, com a limitação – do consciente. Isso poderia valer também para a escultura, que sofre um desnível que se acentua ainda mais por se tratar “de aplicar à pedra, à madeira e ao metal a técnica veloz do automatismo” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87). A partir do momento que Maria Martins aproxima-se de vez ao movimento, como veremos mais adiante, suas formas escultóricas, ao que parece, passam a tentar dar conta de uma matéria irascível. Em carta a James Thrall Soby, em 1944, Maria aponta:

Sei que minha arte não é de fácil abordagem. Eu faço minha escultura com raiva, com amor, com paixão, assim como amamos, como morremos, como sofremos, como deveríamos viver se não vivêssemos em uma sociedade de pequenas moralidades e grandes negócios. Eu me entrego completa e livremente à embriaguez de criar aquilo que me atormenta e que deve viver, sem buscar qualquer efeito de beleza fácil, permanecendo na minha verdade. Por isso, meu trabalho não pode agradar nem ser aceito facilmente. No entanto, sei que estou no caminho certo e vou permanecer fiel à minha trajetória (Martins, 1944 *apud* Latimer, 2021, p. 69).

Em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (2012 [1929]), Walter Benjamin propõe que as características da “iluminação profana” – modo pelo qual Benjamin define a experiência surrealista – “são estranhamente associadas à dialética da embriaguez” (Benjamin, 2012, p. 25). Para Benjamin, a embriaguez seria, portanto, uma forma de pensamento: uma outra forma de experienciar a realidade a partir de uma relação, guiada pelo mimetismo – “mágica”, no termo aqui em jogo –, do homem com o cosmos, algo que praticamente se perdeu na modernidade tecnicizada.

⁴ Maria Martins produziu, em 1946, quatro chapas de cobre com partes de um mesmo poema chamado “Explication”, originalmente escrito em francês e apresentado em álbum na Valentine Gallery. A tradução de Geneviève Coli Boghici, que aparece no catálogo da exposição realizada em 1997, encontra-se em *Maria Martins: uma biografia* (2004), de Ana Arruda Callado. O poema integral também encontra-se transcrito no Anexo E deste trabalho. Na primeira chapa – definida por “Explication I” por Graça Ramos (2009) –, Maria se refere às figuras de suas esculturas em bronze por “minhas deusas” e “meus monstros”.

A “embriaguez” de que fala Maria Martins remete a um estado de entrega em que gesto e pensamento se confundem. Ao esculpir “com raiva, com amor, com paixão”, Maria trabalha justamente no limite entre o domínio técnico (*ars, techné*) e as forças (*pathos*) que o excedem. Nesse sentido, sua entrega criadora é também uma espécie de “iluminação profana”, em que a artista participa “magicamente” do mundo, sem dominá-lo, deixando-se ser atravessada por potências que não controla. Tais forças, portanto, não são reprimidas, mas sim investidas e gratificadas: é “como deveríamos viver se não vivêssemos em uma sociedade de pequenas moralidades e grandes negócios”.

Murilo Mendes pondera que as peças fundamentais de Maria Martins tratam de

tocar o símbolo não controlado pela inteligência, antes abertamente manifestado, nu, implacável [...]. Trata-se, numa era 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 européia de cultura (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

Esculpir, para Maria Martins, é o resultado de um ato mágico, em que a artista deixa-se afetar pelo “símbolo não controlado pela inteligência” em um estado de vertigem até a criação, em favor de uma participação mais profunda na matéria. A arte seria, para tanto, um espaço privilegiado de mediação entre o racional e o irracional, entre o consciente e o inconsciente. Segundo Murilo Mendes, se falha a ponte entre visível e invisível, “falha paralelamente a obra de arte, pelo menos nesse seu aspecto capital, o mágico” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

É nesse limiar da dimensão mágica que a prática criadora de Maria Martins se localiza: movida por aquilo que a atormenta, a inquieta e, nesse sentido, por um motivo de força maior; impulsionada por sentimentos profundamente humanos – raiva, amor, paixão –, mas que são, sobretudo, da ordem do imaterial. Há, contudo, algo que sempre escapa à obra, excedendo-a. E semelhante é a poesia de Murilo Mendes, que atua em um espaço-tempo agnóstico e é atravessada por um desejo absoluto de totalidade, que está, contudo, fadado ao fracasso. Os versos de “Estudo nº 4”, de *As metamorfoses* (1994 [1944]), podem ser lidos nesse sentido: “Quero tudo, ou nada: / Todas as paixões, todos os crimes, delícias e propriedades. / Ou então mergulhar num saco de cinzas” (Mendes, 1994, p. 323).

No limite das forças (*pathos*), aquilo que é organizado e estruturado começa a se desfazer, abrindo-se o *informe* de toda forma: “saco de cinzas” ou “criação de poeira” que dissipam os projetos da razão mais lúcida. Em *Do Erotismo: Considerado em suas manifestações escritas e do ponto de vista do espírito moderno* (2023 [1928]), o surrealista

Robert Desnos avalia que “as palavras são mais maleáveis que a cera, apesar de suas arestas vivas e das feridas que algumas delas possam causar aos desastrados” (Desnos, 2023, p. 17). A maleabilidade da linguagem – seja a verbal ou a escultórica – parece estar no limiar entre o controle e a ausência dele. Para Murilo, a palavra poética não é mais maleável do que a cera é para Maria – esse material transitório, que tão logo desaparece –, mas sim igualmente resistente à vontade do artista. Essa rigidez, essa resistência tensa é, como veremos, produtiva.

Se a análise escrita por Murilo Mendes para o catálogo de Maria Martins operava em um gesto de semelhança e afinidade, o mesmo não se aplicava à crítica brasileira, que operava como dispositivo de manutenção de um projeto nacional bem diverso⁵. Lidar com essa oposição – que não só recusava Maria no espaço artístico, como também hostilizava suas obras – poderia lhe parecer um desafio relativamente menor depois de ter enfrentado as resistências, de ordem mais profunda, das quais fala Murilo (1956), em que a força impalpável projetada pelo inconsciente luta com a realidade espacial, numa relação que é inscrita na matéria, como figura do impossível. Durante sua atuação na década de 1940 no exterior, em contrapartida, a escultora era frequentemente agraciada com textos elogiosos assinados pelo círculo de intelectuais surrealistas residentes em Paris e Nova York, dos quais destacam-se, ao menos, os dois presentes em seu catálogo de 1956, que acompanham o de Murilo Mendes. Sua recepção desfavorável, portanto, constituía em uma experiência pouco conhecida para a artista.

Ainda que, em geral, as críticas parisiense e novaiorquina tenham sido positivas, vale notar que o juízo de valor que alguns surrealistas atribuíram à obra de Maria não era nada desinteressado: frequentemente associavam-na à natureza, ao primitivo e a outros “exotismos”, categorias que Marina Mazze Cerchiaro (2020) tenta desmistificar. A crítica estrangeira não fez jus à obra de Maria Martins, deixando à margem “os esforços da artista em expressar o feminino como liberto, poderoso e violento” (Cerchiaro, 2020, p. 37)⁶. Por sua vez, a crítica brasileira, liderada por Mário Pedrosa – o crítico que mais gozava de reconhecimento no período –, não a taxou com estereótipos, mas tampouco a recebeu com maior entusiasmo ou curiosidade.

⁵ As aproximações entre Murilo Mendes e Maria Martins não se limitam a uma identificação ou compartilhamento de identidade – categorias que, historicamente, serviram para sustentar o projeto hegemônico do país –, mas se dão, em vez disso, em um nível “não-sensível”. Esse é o modo pelo qual Walter Benjamin (2012 [1933]), em “A doutrina das semelhanças”, atribui a manifestação de afinidades ocultas, cuja analogia é feita entre elementos que são, a priori, incompatíveis.

⁶ Uma análise mais consistente começou a ser realizada pelos estudiosos de Maria Martins a partir dos anos 2000; os resultados podem ser lidos, por exemplo, em catálogos como *Maria Martins: escultora dos trópicos* (2009) e *Maria Martins: desejo imaginante* (2021).

Maria chega ao Brasil justamente em um momento em que discussões que não lhe pareciam tão significativas, como o debate entre “figurativismo” e “abstracionismo” – ampliado, em especial, com a exposição de Léon Degand, em 1949, para a abertura do MAM São Paulo, mas na sequência levada ao Rio de Janeiro e a Buenos Aires –, atravessavam o cenário nacional⁷. No avançar da década de 1950, a cena da arte brasileira mostrava-se dividida em termos quase irreconciliáveis: de um lado, a abstração, dividida por sua vez entre a arte abstrata geométrica – que embasa o concretismo –, e a arte abstrata informal, também chamada de abstração lírica, de expressionismo abstrato ou de tachismo – tal como definida pelos partidários da vertente construtiva, que a consideravam meramente como arte de manchas de tinta; e, de outro lado, contra ambas, alinhavam-se os defensores aguerridos da arte figurativa – associada, por vezes, ao problema da representação da realidade nacional.

As criações de Maria Martins não se alinhavam às coordenadas que estavam na linha de frente na disputa, recusando tanto a representação mimética quanto a aposta modernizadora da arte concreta, as quais refletiam um debate entre projetos de modernização e nacionalismo. Era como uma estrangeira em seu próprio lar, como uma estranha ao seu espaço íntimo, sem falar nenhuma língua comum com os “donos da casa” – que não pareciam ter sido propriamente definidos.

Ainda assim, quando se instalou no Rio de Janeiro, em 1950, realizou duas exposições individuais, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, recebendo o silêncio indiferente da imprensa paulista e críticas negativas dos jornais cariocas. A avaliação mais proeminente da época foi escrita por Flávio de Aquino, em 25 de junho de 1950, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro: “Tudo fascina, é poético e surpreendente, mas não é escultura. E por que não é escultura? Simplesmente porque lhe falta qualquer sentido plástico” (Aquino, 1950, p. 3). A crítica representava um pensamento vigente no Brasil da época: de que a arte deveria se submeter a critérios formais já consensuados.

Em 1950, o país passava por um intenso crescimento industrial e urbano, especialmente na cidade de São Paulo. Ao falar da “Época das Bienais”, isto é, os anos cinquenta, Mário Pedrosa afirma que o “terreno estava preparado a colher todas as sementes. E logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá” (Pedrosa,

⁷ A discussão entre abstracionismo e figurativismo não parecia tão significativa no cenário dos Estados Unidos, onde Maria residiu na década de 1940. Já no Brasil essa questão estava ganhando cada vez mais força. Pouco antes do seu retorno ao Brasil, havia recém ocorrido aqui, em 1949, a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo” de Léon Degand, refletindo exatamente esse debate.

1973, p. 40). Nesse contexto, um grupo que defendia a primazia dos meios formais sobre o conteúdo reuniu-se em São Paulo dando origem ao concretismo, movimento que buscava uma arte de vanguarda que dialogasse com a nova era, capaz de expressar o racionalismo moderno, a vocação integradora da sociedade por meio da estética e do espírito industrial que a orientava. Guiados pela ideia de formas universais, os artistas concretos, dominados pelo espírito da precisão, elaboraram uma linguagem visual vinculada à abstração geométrica, em diálogo com pressupostos provenientes dos seguidores da Bauhaus.

Tais princípios encontram eco no projeto desenvolvimentista “50 anos em 5”, idealizado por Juscelino Kubitschek, sendo a Brasília modernista de Lúcio Costa e Niemeyer – via Le Corbusier – sua imagem mais bem acabada. A esse respeito, Ferreira Gullar enfatizou que a arte concreta “deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial”, e, por isso, era uma atividade artística “intimamente ligada aos novos meios de produção, às novas técnicas e noções científicas” (Gullar, 1977, p. 114). Brasília, nesse aspecto, compartilhava com os ideais concretistas a visão utópica modernista, representando, até meados dos anos sessenta, uma espessa trama de esperanças e possibilidades no imaginário social brasileiro. James Holston, em *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia* (2010), analisa a construção da cidade-monumento como materialização de um mito moderno, prometendo o início de uma nova era. O planejamento urbano modernista, portanto, pretendia criar uma nova ordem social segundo a própria imagem da cidade modernista, como gesto capital da vanguarda⁸.

O surrealismo, por sua vez, com seu caráter revulsivo e anárquico, além de seu espírito de contestação à sociedade e à vida burguesa, mostrava-se incompatível com a estética concretista, que consolidava o paradigma hegemônico da arte do período. Não precisamos retomar o primeiro *Manifesto do surrealismo*, de 1924, para entender como se davam suas proposições e, por consequência, sua falta de afinidade com o projeto nacional aqui desenvolvido: basta revisitar a *Exposition Internationale du Surréalisme*, de 1947, da qual Maria Martins fez parte.

Nela, o espectador se deparava com uma exposição que “fazia apelo a todos os sentidos” (Pouzet-Duzer, 2010, p. 66, tradução nossa), o que criava uma “atmosfera de mistério” e um “enigma coletivo” que não apenas impedia a passividade dos visitantes, como exigia sua participação ativa. No primeiro texto do catálogo, “Devant le rideau”, Breton pondera que o visitante, “diante de um ciclo de provas”, deixaria “seu espírito vagar sobre

⁸ Na década seguinte, a partir do golpe de 1964, “a capital supermoderna” transformou-se no “ameaçador centro de comando de uma opressiva ditadura militar” (Basualdo, 2007, p. 18).

aquilo que, ao longo do tempo, certas condutas individuais e coletivas puderam ter de perturbador e insólito” (Breton, 1947 *apud* Pouzet-Duzer, 2010, p. 67, tradução nossa). Desse modo, os surrealistas se davam por satisfeitos ao apenas criar um espaço de estranhamento, desconforto e desorientação, capaz de causar uma abertura mental – ou revelação – nos espectadores.

Se o concretismo apontava para uma experiência compartilhada, mas lúcida e coordenada em torno de um plano integrador da sociedade e fundador da modernidade, o surrealismo, sem dúvida disruptivo, era a favor de experienciar a alucinação, a vertigem e o sonho. Ferreira Gullar, na mesma fala em que apontava o compromisso da arte concreta com a sociedade industrial, deprecia o surrealismo situando-o entre as “tendências individualistas ou niilistas da arte contemporânea” (Gullar, 1977, p. 114). Suas proposições, nesse aspecto, apontavam para um posicionamento inversamente proporcional aos princípios concretistas, fazendo-se questionar “como levar adiante, num país em plena luta pela modernização, ideias contrárias à própria lógica da ordem, do progresso e ao uso instrumental da razão?” (Giorgi, 2024, n.p.).

O surrealismo já havia apresentado dificuldade, desde o começo do modernismo, em dar coesão à produção artística brasileira – a não ser em relações mais pontuais, na literatura e nas artes, a exemplo de Flávio de Carvalho ou da poesia de Murilo Mendes, que bebia desta fonte com parcimônia, como veremos; ou, ainda, como um movimento em certos aspectos precursor da antropofagia (Cardoso, 2022) –, mas é nos anos cinquenta que essa resistência se acentua, diante dos ideias construtivos.

Em 1970, Pedrosa declarou, no texto “A bienal de cá para lá”, que o que atraía os jovens artistas do Brasil e da Argentina para o movimento concretista era, entre inúmeros motivos, a “pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma ideia perfeitamente definida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos” (Pedrosa, 1973, p. 36). Maria Martins, que vinha justamente de uma tradição mais afinada com o surrealismo, era, portanto, involuntariamente categorizada em um papel de oposição ao proposto hegemonicamente no Brasil.

Mais adiante no texto, ao falar sobre o grande prêmio da 3ª Bienal ter sido dado a Maria Martins, Pedrosa a descreve como uma “figura isolada na galeria de nossa cultura” (Pedrosa, 1973, p. 48), devido à sua formação na Europa e nos Estados Unidos. Sua atuação, até os anos cinquenta, tinha sido exclusivamente no circuito internacional, chegando, portanto, tardiamente no meio artístico brasileiro. Anos antes, em uma crítica publicada em 27

de abril de 1957 no *Jornal do Brasil*, Pedrosa já havia declarado que “Maria veio, com efeito, para a arte, tarde na sua carreira, e que carreira! A de esposa de Embaixador” (Pedrosa, 1957, p. 8), subordinando a trajetória de Maria ao papel político de seu marido. Essa questão biográfica merece algumas considerações.

Sendo filha de um advogado autodidata, que posteriormente se tornou senador e ministro da Justiça, Maria Martins – nascida Maria de Lourdes Alves – circulou entre elites políticas desde a infância, habituada desde então a conviver com figuras importantes. Estava inserida, portanto, na “mais alta elite brasileira, tanto política quanto cultural” (Callado, 2004, p. 10). Dando sequência a essa vida rodeada de relacionamentos convenientes, casa-se duas vezes com homens de reconhecida influência no meio político e intelectual da época. O primeiro casamento, com o historiador Octávio Tarquínio de Sousa durou de 1915 até 1925, fazendo-a sair do Brasil.

Ainda durante seu casamento, em 1920, Maria participa da recepção do Rei Alberto da Bélgica, em visita à Minas Gerais, ao lado do pai e do jovem diplomata Carlos Martins, com quem conversa incessantemente, segundo Ana Arruda Callado (2004), sobre as histórias de sua vida em Viena, Roma e São Petersburgo. O marido, então procurador-geral do Tribunal de Contas da União, não estava presente. Maria, que já estava descontente com os rumos de seu casamento desde 1922, desquitou-se durante a viagem do casal para Roma, devido à Conferência Internacional de Emigração e Imigração, da qual Octávio fez parte da delegação, em 1924.

Na Europa, Maria reencontra e casa-se, em 1926, com Carlos Martins Pereira e Souza, diplomata brasileiro de carreira, tendo tido uma intensa trajetória de viagens desde então. Esse contexto biográfico nos interessa, aqui, porque foi ele que permitiu acesso, circulação e visibilidade para Maria Martins, o que certamente foi um diferencial em sua produção artística. Em 1934, Carlos Martins é promovido a embaixador em Tóquio, para tratar, em especial, a questão da imigração no Brasil. No Japão, o casal passa a ter um sucesso na vida social que culminará em Washington, em 1939⁹. Durante esse período, Maria – que já esculpia em madeira desde quando o casal ainda estava no Equador em 1927 – começa a trabalhar com terracota e aperfeiçoa-se na técnica de cerâmica¹⁰.

⁹ É nesse momento que Maria descobre a Ásia, informando-se sobre temas de alta relevância como a exploração infantil na China. Irá nutrir um interesse especial pelo continente por muitos anos, até culminar em seu trabalho como escritora no final da década de 1950, com os livros *Ásia maior: o planeta China* (1958) e *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* (1961). No Japão, estudou filosofia e religião budista com o monge Daiset Teitaro Suzuki, que seria um dos maiores propagadores do *zen* na América. Sua influência e ensinamentos farão com que Maria, a partir de então, se dedique integralmente à arte.

¹⁰ Em entrevista à Clarice Lispector, em 1968, Maria afirma, com certa modéstia – semelhante àquela com que Clarice tratava sua própria escrita – que nunca soube se tinha talento para a escultura. O que houve, Maria

Em 1935, durante a passagem do casal por Bruxelas – onde ficaram até Carlos Martins ser nomeado ao Ministério das Relações Exteriores nos Estados Unidos –, Maria reuniu um grupo de mulheres, também esposas de diplomatas, para terem aula com o escultor belga Oscar Jaspers, de quem Maria acabou tornando-se discípula e aprimorando-se na terracota (Callado, 2004). Com sua influência, Maria dedicou-se, inicialmente, a produzir esculturas figurativas como retratos e santos, como por exemplo a obra *Christ* (1941), que esteve em sua primeira exposição, *Maria*, na Corcoran Gallery of Art de Washington. Posteriormente, a obra foi comprada por Nelson Rockefeller para o acervo do MoMA (The Museum of Modern Art).

Figura 1 – *Christ* (Escultura feita em madeira de jacarandá, 1941).



Fonte: The Museum of Modern Art [s.d.].

explica, foi uma “vontade de talhar madeira” – uma demanda interior, um motivo de força maior – cujo o resultado obtido foi uma criação espontânea, quase natural, de um objeto que ela amou. Depois disso, ela se entregou “de corpo e alma à escultura”, utilizando como matéria prima a terracota e o mármore (Lispector, 1968).

Com a exposição na Corcoran Gallery, em 1941, Maria ganha projeção no cenário artístico e cultural nova-iorquino, e sua primeira exposição individual reúne diversos convidados ilustres, reflexo do prestígio do casal Martins. É possível, portanto, atribuir suas conexões ao seu papel de Embaixatriz, como sugere Pedrosa, já que Maria soube transformar essas relações em plataforma para sua arte. Deve-se reconhecer, contudo, que Maria conquistou rapidamente uma rede de admiradores nos Estados Unidos, o que contribuiu também para o sucesso do marido na Embaixada (Callado, 2004). Os convites para seus jantares eram disputados pela alta sociedade, e muito disso em razão de Maria ser “uma *hostess* muito dinâmica, melhor ainda, glamourosa e popular na Washington nos anos 40” (Tomkins *apud* Callado, 2004, p. 33).

Maria dividia seu tempo entre Washington, onde atuava como Embaixatriz, e Nova York, cidade escolhida para estabelecer seu atelier¹¹. Logo após instalar-se nos Estados Unidos, passou a estudar com o escultor lituano Jacques Lipchitz, entre 1941 e 1942, desenvolvendo a técnica da cera perdida, que viria a ser sua marca a partir de então¹². Maria afirmou, em entrevista a Clarice Lispector, em 1968, que a cera perdida era um modo de se expressar, sendo “um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos” que permite o artista ir “ao infinito porque não tem limites” devido a sua incrível maleabilidade (Lispector, 1968, p. 175).

Para além da técnica, Maria também herdou seus interesses temáticos e estéticos como caules, folhas, gavinhas e brotos que, em Lipchitz, entrelaçavam os símbolos masculino e feminino, criando uma botânica erótica de beleza estranha (Hope, 1954). Isso se revela nas oito esculturas da série *Amazônia* (1943), inspirada nos mitos e rituais dos povos indígenas e afro-brasileiros do Brasil (Geis, 2021), mas que seguiam, ainda, uma estrutura mais convencional, com volume simétrico e reconhecível. A série foi exposta pela primeira vez em

¹¹ No que diz respeito à liberdade concedida a uma Embaixatriz em plena década de 1940, Ana Arruda Callado (2004) aponta para a especificidade do casamento de Maria e Carlos Martins e sua mútua cumplicidade. Para que a escultora pudesse viajar com frequência a Nova York e manter uma base na cidade, o embaixador solicitou ao presidente Getúlio Vargas que a embaixada pudesse conjugar suas atividades entre Washington e Nova York, argumentando que a primeira era um polo político, administrativo e governamental, enquanto a outra concentrava o esforço financeiro e econômico. Dessa forma, os interesses diplomáticos da embaixada se estendiam aos interesses artísticos de Maria, possibilitando-lhe transitar entre diferentes contextos.

¹² Através da intermediação de Maria Martins, o Ministério da Educação e Saúde encomendou de Jacques Lipchitz, entre 1943 e 1944, uma obra destinada ao seu novo edifício no Rio de Janeiro (Antelo, 2010). A obra estava designada a grande parede externa convexa da ala do auditório. Para Henry R. Hope (1954), caso a obra tivesse sido executada da forma adequada, teria sido “uma das melhores uniões entre escultura e arquitetura dos tempos modernos” (Hope, 1954, p. 19, tradução nossa). No entanto, a obra *Prometeu estrangulando o abutre* não foi realizada nas proporções previstas pelo artista devido ao modelo de dois metros que Lipchitz enviou ao Brasil ter sido mal fundido e, ainda, não foi ampliado conforme o planejado. O resultado foi uma decepção generalizada, tanto em termos de escultura quanto de arquitetura, uma vez que ambas foram severamente comprometidas.

1943, em sua terceira exposição individual *Maria: New Sculptures*, na Valentine Gallery, dividindo o espaço com *Mondrian: New Paintings*. Veronica Stigger (2013) afirma que “embora ainda reconhecíveis”, as figuras das oito esculturas “se fundem a um emaranhado de folhas e galhos que fazem as vezes da floresta tropical” (Stigger, 2013, p. 17). Em *Yemenjá* (1943), por exemplo, vemos a vegetação fazer a vez de um manto.

Figura 2 – *Yemenjá* (Escultura feita em bronze, 1943).



Fonte: Detroit Institute of Arts [s.d.].

É nessa exposição que o líder do movimento surrealista, André Breton, descobre a obra de Maria Martins, reconhecendo-a como uma interlocutora do surrealismo, uma vez que seus integrantes procuravam novas fontes de inspiração e “recrutados” oriundos da América Latina, com o objetivo de revitalizar o movimento, como se esses artistas preenchessem o que faltava à Europa moderna (Latimer, 2021). Para Breton, uma possível via para demover a humanidade de seus horrores era pela reconexão com a natureza. A dimensão “primitiva” na obra de Maria, portanto, era uma espécie de fonte de revelação e libertação para os surrealistas (Cerchiaro, 2020). Diante disso, Tirza True Latimer (2021) questiona se a ascensão artística de Maria, em certa medida, não estaria relacionada ao fato dela identificar esse caminho promissor e adaptar-se a ele em prol de seu desenvolvimento na arte moderna internacional.

À luz do exposto, é inegável que o lugar privilegiado que Maria ocupou ao longo da vida, em diferentes contextos, permitiu-lhe transitar por diferentes setores da sociedade, contribuindo para que tivesse acesso a determinados espaços e, desse modo, estabelecesse uma rede de relações políticas que, naturalmente, se estenderia a relações culturais. Não por acaso, sua já alcançada visibilidade social culmina na atenção de um colecionador como Nelson Rockefeller, logo em sua primeira exposição. O restante de sua trajetória, contudo, é resultado de suas estratégias e habilidades, inclusive em ajustar e articular sua linguagem artística aos interesses surrealistas, mesmo que, a princípio, fosse para atingir uma ascensão na carreira. Nesse sentido, Tiago Mesquita (2013) percebe uma mudança nas esculturas de Maria feitas a partir de 1943, revelando uma evidente influência surrealista mais marcante: os volumes, antes simétricos, tornam-se menos reconhecíveis. Embora seguisse figurativa – é possível distinguir os vestígios referentes a figuras humanas, ainda que distorcidas –, sua escultura passa a explorar uma nova volumetria.

Ao final dos anos quarenta, depois de quase uma década ligada ao circuito internacional surrealista, Maria colecionava amizades com figuras ilustres da história da arte, segundo Callado (2004), como Picasso, Mondrian, Léger e, não menos importante, Duchamp. Com esse manteve uma relação amorosa extraconjugal e uma colaboração artística intensa de 1943 até, pelo menos, 1951, quando Duchamp é convencido de que Maria não deixaria o marido por ele, uma vez que a união com Carlos mostrava-se, sobretudo, inquebrável¹³. A ela, contudo, é dado o crédito pelo retorno de Duchamp às artes visuais, já que Maria foi a modelo de sua derradeira obra, da qual apenas os dois tinham conhecimento, *Étant Donnés*, e que deu fim ao período de ascetismo artístico duchampiano (Schmidt, 2015). Bem como a obra, o relacionamento era sigiloso até 1946, quando começou a se tornar mais intenso e, por isso, ficou mais transparente para seus pares – o círculo intelectual do qual ambos faziam parte – em 1947, ano em que os dois artistas integraram a *Exposition Internationale du Surréalisme* (Tomkins, 2004)¹⁴.

Quando Calvin Tomkins publicou, em 1996, a obra *Duchamp: uma biografia* (2004), o relacionamento foi oficialmente documentado, tornando-se mais amplamente conhecido. No

¹³ Segundo a própria filha do casal, Anna Maria, ambos estavam cientes das relações extraconjugais um do outro: Carlos Martins tinha conhecimento sobre Duchamp, e Maria sobre Regina Bergallo, esposa de seu auxiliar, o diplomata Hugo Gouthier. Mas a relação, sólida, sustentava-se sobre uma profunda cumplicidade e apoio mútuo na carreira um do outro.

¹⁴ Marcel Duchamp não foi um dos artistas expostos, e sim um colaborador de André Breton, atuando como projetista e cenógrafo da “Salle de la Pluie”. O espaço oferecia aos visitantes “uma versão inicial da arte de instalação, antes mesmo de existir uma expressão para essa forma” (Kachur, 2001, p. XIII, tradução nossa). Nela havia grama artificial, vários cortinados de garoa surrealista caindo ininterruptamente e uma mesa de bilhar que servia de base para *O Impossível* (c. 1945), de Maria Martins.

ano seguinte, em 1997, realizou-se uma exposição individual com 26 esculturas de Maria Martins na Galeria Jean Boghici (Callado, 2004). As matérias escritas pela imprensa nacional a respeito da mostra começaram a se referir a Maria como “Musa de Duchamp”, o que é, ainda hoje, um título recorrente. Tal designação parece reduzir Maria ao papel de mera amante de Duchamp, descartando ou ao menos subtraindo sua relevância e contribuição artística dentro dessa relação.

Nota-se que Maria não precisava de Duchamp para ascender no cenário artístico; prova disso é que a escultora jamais aceitou separar-se de Carlos Martins, mesmo diante das insistências do artista francês pelo seu divórcio. Nesse sentido, a ampla rede de contatos de Maria não deve ser atribuída exclusivamente ao prestígio diplomático de seu marido, tampouco à relevância de Duchamp¹⁵. Embora essas relações tenham lhe proporcionado acesso a determinados espaços, é mérito de Maria ter utilizado a seu favor os diferentes contextos em que estava inserida.

Ainda assim, é curioso observar que, na década de 1950, Pedrosa e os artistas ao seu redor escolheram rejeitar justamente a escultora que, segundo Paulo Herkenhoff (2009), foi o primeiro caso de artista brasileiro a se integrar plenamente aos círculos internacionais. Os integrantes desse grupo nutriam um desejo em equiparar a arte brasileira ao que estava sendo produzido mundialmente, em um contexto que Andrea Giunta (2022) descreve como de “vanguardas simultâneas”, isto é, de experiências artísticas inovadoras que emergiam em diferentes lugares do mundo, em sintonia, as quais inscreviam-se no horizonte compartilhado dos modernismos entre o “resgatar” e o “fundar”, mas que não se expressam como “derivativas” ou “cópias” de experiências européias. Maria Martins, contudo, ainda estava vinculada a uma lógica euro-norte-americana, enquanto os concretistas dialogavam com uma preocupação compartilhada entre grupos de diversas cidades do mundo – situados em espaços periféricos – que “elaboravam, de forma simultânea, propostas para voltar a pensar o futuro” (Giunta, 2022, p. 30)¹⁶.

¹⁵ Em outra oportunidade, seria pertinente explorar o desdobramento da questão de gênero que atravessa as críticas enfrentadas por Maria Martins e que também condiciona a recepção de sua obra, mas cuja complexidade excede os limites deste trabalho.

¹⁶ Andrea Giunta (2022) pondera que “a noção de periferia recai para o outro lado, como oposto ao de inovação”, indicando haver um “aspecto problemático do termo”, já que os centros o utilizam, de forma estratégica, como forma de “desqualificar o que eles não realizam” (Giunta, 2022, p. 32). O termo “periférico”, a partir dos anos oitenta, foi aplicado para caracterizar a lógica do processo cultural latino-americano, posteriormente ampliando seu alcance. Giunta entende que o termo designa os diversos espaços que não operam sob o crivo dos centros hegemônicos – primeiro Paris, cidade marcada por ser a principal fonte de experimentação e inovação na Arte Moderna, e, depois da década de 1940, Nova York, que inaugura uma nova era de dominação militar, econômica e artística –, os quais sustentavam uma narrativa progressiva e causal da história da arte.

Sua influência a nível internacional foi imprescindível na construção do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, bem como na criação da Bienal de São Paulo, atuando muitas vezes como intermediária cultural, papel que ainda lhe é pouco atribuído. Para a 1ª Bienal, Maria viajou, junto de Yolanda Penteado, por vários países para convidar pessoalmente artistas internacionais¹⁷. Suas habilidades também foram acionadas para a 2ª Bienal, que ficou conhecida como “Bienal da Guernica” em referência à mais famosa obra de Pablo Picasso, de 1937, então apresentada. Tal participação, que garantiu a permanência da iniciativa, se deve especialmente à articulação de Maria Martins, que confirmou pessoalmente a presença de Picasso na Bienal daquele ano¹⁸.

Mas sua relevância e sua intermediação cultural não impediram a crítica modernista de se rebelar contra sua obra, interpretando-a como ameaça ao esforço construtivo fundado pelo projeto de nação, de estética, de visão de mundo que estava em vigor. Dado o poder da crítica em atuar como uma mediação entre arte e recepção pública, ela consegue, ao hostilizar Maria Martins, neutralizar justamente aquilo que há de temido em sua arte: sua capacidade de desafiar. O próprio Mário Pedrosa, em 1970, reconheceu que Maria Martins trouxe “para a escultura brasileira algo inexistente aqui, ou um completo desimpedimento temático – a primeira expressão erótica aparecida nas nossas paragens – de inspiração surrealista e violenta reação ao abstracionismo” (Pedrosa, 1973, p. 48).

Para além da sua afinidade com uma lógica euro-norte-americana, o incômodo provocado por sua presença muito se deve à diferença radical de seu projeto estético em relação ao horizonte dominante da arte brasileira. Sua arte representava um atravessamento do inconsciente, e, por isso mesmo, carregava um caráter disruptivo, de modo a fazer com que a crítica a entendesse como algo perigoso, ou ainda perturbador, ao que se buscava para o projeto nacional. As esculturas de Maria estavam em pleno desacordo com as “formas tributárias da vontade ordenadora da razão” e “sua simbologia e eloquência acachapantes” (Giorgi, 2024, n.p.). Nesse sentido, o gesto de rejeitar o que remete ao *informe* e à projeção subjetiva – em suma, o que é do caráter do inconsciente – revela uma tentativa de conter o que escapa à racionalidade concretista.

¹⁷ Yolanda Penteado era esposa do presidente da Bienal, Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, tendo sido designada a percorrer países da Europa, com o apoio do presidente Getúlio Vargas, em busca de adesões. Recebeu o título de “Embaixatriz da Bienal”, mas, como afirmou Fernando Milan – organizador da 2ª Bienal –, a “Yolanda Penteado era a inteligência por trás de Ciccillo e a Maria Martins era a inteligência por trás da Yolanda” (Callado, 2004, p. 128).

¹⁸ Os bastidores da organização da 2ª Bienal estão documentados através de diversas cartas e telegramas, que possibilitaram os acordos e trâmites necessários para sua viabilidade e realização. Entre elas está uma carta que Maria Martins enviou para Ciccillo Matarazzo em 28 de janeiro de 1953, relatando a aceitação de Picasso para o convite feito pela Bienal de São Paulo (Fundação Bienal de São Paulo, 2011).

Essa rejeição recebeu novos contornos no decorrer das décadas de 1950 e 1960, como por exemplo quando o nome de Hermann Rorschach, criador do “psicodiagnóstico”, foi associado por figuras importantes do cenário artístico nacional, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, a uma ideia de arte plástica que seria definida, sobretudo, por suas meras manchas de tintas: uma “arte Rorschach”, portanto. A crítica era direcionada ao informalismo, uma comunidade contingente de artistas, que não se associavam organicamente em torno de nenhuma consigna, mas incorporaram tal valorização do inconsciente, justamente, do movimento surrealista. Essa necessidade de estabelecer uma oposição bem definida entre a ordem ética e o *informe* se revelava pelo modo imperioso de repelir toda a espécie de arte que consistisse em “indefinição, desordem, caos, falta de controle ou precisão” (Giorgi, 2015, p. 85).

Diante da postura da crítica em evidente sintonia com as representações oficiais da modernidade que delimitaram o projeto nacional, bem como a intensa rejeição às suas duas primeiras exposições no Brasil, não é surpreendente que Maria Martins tenha se preocupado com a possível má recepção de sua exposição no MAM Rio em 1956 (Callado, 2004). Tal hesitação justifica a escrita do texto “Mensagem”, presente em seu catálogo e reproduzido no *Jornal do Comércio* em maio do mesmo ano. Nele, a escultora defende a liberdade da criação contra a redução categórica:

Como poderá destarte escravizar-se voluntariamente o artista – criador a tal ou qual escola de pensamento encerradas em rigidez mortal? Sua obra como criador deve causar na admiração e choque, espantar e afastar muitos porque revolucionária, chocar outros porque inovadora. Quando a arte aceita e prega definições dogmáticas, falha à sua missão. É aos críticos e historiadores a quem cabe definir e classificar a arte de seu tempo (Martins, 1956, Anexo D, p. 90).

Raúl Antelo (2010) interpreta essa rejeição em uma chave derridiana, evocando o conceito de hospitalidade e a figura do recém-chegado para ilustrar a circunstância e a relação de Maria com a crítica brasileira. Privada do direito de acolhimento, Maria tornou-se uma figura de hostilidade, como uma espécie de parasita ou inimiga da arte que estava sendo construída no cenário brasileiro. Ao ser entrevistado por Anne Dufourmantelle, Jacques Derrida (2003) concebe o estrangeiro, antes de tudo, como aquele que se inscreve no registro do estranho. No caso de Maria, seus anos de distanciamento geográfico do Brasil – ainda que reivindicasse constantemente que não esquecessem que ela era dos trópicos¹⁹ – a fizeram certamente uma estranha para o que era, originalmente, o seu lar: uma presença *êxtima*. “Ninguém, no entanto, poderia permanecer estranho ao meio de que provém” (Péret, 1956,

¹⁹ Em 1942, Maria Martins realizou a obra *Não se esqueça nunca que eu venho dos trópicos*, tendo como título uma provocação: lembrar – a ela e aos outros – de sua origem.

Anexo A, p. 83), afirmaria Benjamin Péret no texto selecionado para abertura do catálogo *Maria* (1956).

Nessa perspectiva, é como se Maria Martins fosse levada a

pedir a hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência. A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós? (Derrida; Dufourmantelle, 2003, p. 15).

A escultora, contudo, não estava disposta a aprender a língua falada pelos “donos da casa”, uma vez que, segundo ela, não é papel do artista preocupar-se em ser classificável ou identificável em correntes estéticas. Reconhecemos, contudo, que essa recusa perceptível nos anos cinquenta não é a mesma postura de Maria no começo da década anterior, quando ela adaptou-se aos princípios estéticos surrealistas. No texto de 1956, Maria aponta que a tarefa de definir a arte de seu tempo é externa à sua atuação, a qual consiste na criação livre. Assim, se antes Maria soube ajustar-se ao contexto internacional em busca de ampliar sua atuação artística, ao retornar ao Brasil nos anos cinquenta, já consolidada, reivindica justamente o direito de autonomia.

Em um contraponto à crítica hostil dos anos 1950 está Murilo Mendes, cujo olhar poético e sensível, como vimos, parece não só compreender a complexidade da obra de Maria Martins, como também nela se reconhece. O poeta crítico acolhe Maria como seu par no campo da criação, projetando nela muitos dos conflitos estéticos que ele mesmo enfrenta em seu projeto artístico.

Profundamente avessa, de acordo com os princípios do surrealismo, à tradição cristã, procura Maria, fora desse antigo território, elementos e signos religiosos que a inspirem. Não posso senão acompanhá-la neste particular, atento que sempre fui e que continuo a ser, a todas as riquezas espirituais que se criam e se formam alheias à larga corrente do cristianismo, e que dão testemunho da variedade de formas de cultura em que se reconhece a grandeza de contrastes do universo. Sou um homem para quem o mundo cristão e o não-cristão existem, e devem se tocar, se conhecer e se abraçar (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88).

Nessa passagem, Murilo não apenas comenta a espiritualidade, importante para a escultora, como também a compartilha. O que ele reconhece nela são riquezas espirituais que não se confundem com a corrente do cristianismo, nem sequer com uma religião em específico. Ambos reconhecem “a grandeza de contrastes do universo” como uma atitude diante do mundo, uma forma de estar e participar da realidade. A espiritualidade, nesse sentido, opera como uma tentativa de integrar o homem à natureza, às potências invisíveis e à dimensão mágica do cosmos.

Ainda que não haja a confirmação de uma amizade entre ambos que justificaria a presença de Murilo na abertura do catálogo, é plausível que a confluência de seus ideários estéticos e as visões de mundo partilhadas tenham favorecido esse encontro. Quando Maria Martins começou a se interessar pela prática escrita com mais intensidade, no início da década de 1950, ela esteve junto de Murilo Mendes na formação do clube de escritores *Clube da Quinta Feira*²⁰. Como relatado por José Condé, no *Correio da Manhã* em junho de 1950, estavam entre o seleto grupo de membros fundadores nomes como Willy Lewin, Gustavo Dória, José Simeão Leal, Maria da Saudade Cortesão – esposa de Murilo Mendes –, Newton Freitas e Lúcio Rangel.

É significativo que esse acolhimento venha justamente do “escritor brasileiro com mais numerosos e duradouros contatos com artistas europeus, sobretudo com os surrealistas” (Stigger, 2013, p. 30). Sua poesia, por exemplo, sofreu forte influência das obras de arte que colecionou ao longo da vida; inclusive a importância do seu papel e trajetória como crítico foi significativa, tendo sido minuciosamente apresentada na exposição *Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo* que ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), em 2023, mas esse crédito ainda lhe é pouco concedido.

Mário Pedrosa, em 1960, publicou no *Jornal do Brasil* um elogio ao particular método crítico de Murilo, afirmando que ele era “o ideal do artista completo”, pois amava todas as formas de arte sem distinção: “E amar a pintura, a escultura e a arquitetura, e desleixar a poesia? A poesia, que ama sobre todas as coisas e é para ele o pátio sobre o qual se acolhem todas as outras artes? Que mutilação!” (Pedrosa, 2023, p. 45). O colecionismo de Murilo está atrelado à produção artística do pintor Ismael Nery, tendo sido sua primeira crítica, publicada em *O Jornal*, uma análise sobre a pouca atenção dada aos desenhos de Nery. Sua atuação como crítico inicia-se, portanto, em 1930, mesmo ano em que publicou seu primeiro livro de poesia, o aclamado *Poemas* (1994 [1930])²¹. Nesse volume é notável o atravessamento de referências visuais, em especial às obras de Tarsila do Amaral, como o próprio Murilo destaca em *Retratos-relâmpago* (1994 [1973]), alternando com imagens provenientes de telas de Max Ernst, Cícero Dias e Giorgio de Chirico.

Na casa do amigo Ismael Nery, Murilo frequentou, no decorrer da década de 1920, reuniões com diversos artistas e críticos, entre os quais também se encontravam Antônio

²⁰ Maria Martins já havia produzido, na década de 1940, poemas gravados em chapas de cobre, mas é entre a década de 1950 e 1960 que ela irá desenvolver três livros: *Ásia maior: o planeta China* (1958), *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* (1961) e *Deuses malditos I: Nietzsche* (1965), sendo este último um primeiro volume de uma série de livros que jamais se completaria.

²¹ Em 1931, Murilo Mendes recebeu, junto de Cecília Meireles e Cícero Dias, o prêmio da Fundação Graça Aranha devido ao seu exímio trabalho de estreia.

Bento e Mário Pedrosa. Estando tão próximo de pintores, escultores e críticos de arte, visitando ateliês e organizando exposições (Amoroso, 2023), é possível compreender a intensidade com que Murilo dedicou murilogramas ou retratos-relâmpago a muitos deles. Para além disso, a música, a pintura, a arquitetura e todas as manifestações artísticas interpelaram sua poesia. Muito mais do que meras alusões aos artistas, Murilo desenvolve uma crítica particular em seus poemas, constituindo-se de ideais e problema autênticos das diferentes formas de experiência estética à qual tinha acesso (Pedrosa, 2023).

Outro nome importante que analisou a faceta crítica do poeta foi o teórico italiano Giulio Carlo Argan, que entendeu a crítica de arte de Murilo Mendes como um capítulo em seu trabalho poético. Durante o período em que lecionou literatura brasileira em Roma, a partir de 1957, Murilo se aproximou de Argan, com quem compartilhou o interesse por artistas italianos que praticavam um abstracionismo não geométrico (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023). A crítica de arte, para Murilo, nada tinha de diletante, sendo, nas palavras de Argan (2023 [1977]), mais um “setor de seu laboratório linguístico” e um modo pelo qual podia aprofundar-se em diferentes experiências estéticas. Nota-se que Murilo não escrevia crítica de arte para classificar ou definir a arte de seus pares intelectuais, mas sim por conta de seu fascínio pela linguagem da arte em todas as suas dimensões. Sua crítica era gentil, feita com sensibilidade e humildade, capaz de esquivar-se, sobretudo, de “juízos peremptórios”, “afirmações de princípio” e “impulsos polêmicos” (Argan, 2023, p. 48).

A esse respeito, Taisa Palhares (2023) ressalta o caráter não-dogmático e anti-programático de Murilo Mendes, que se estende desde sua poesia até sua crítica. Para ele, inclusive, “já no final dos anos 1920 a discussão sobre o problema de uma construção plástica baseada em dados ‘especificamente brasileiros’ apontava para soluções anedóticas e superficiais” (Palhares, 2023, p. 15). No intervalo entre os anos de 1946 e 1949, Murilo publicou diversos artigos a respeito da obra de Ismael Nery, que havia falecido em abril de 1934, reunidos na coletânea *Recordações de Ismael Nery* (1996 [1946-1949]). Entre eles está um artigo publicado no jornal *Letras e Artes*, em 1948, em que o poeta crítico pondera:

Sendo nosso país uma vasta soma de mistura de tendências, achava Ismael que nós deveríamos construir no plano da universidade, duvidando de uma arte saída de uma vontade deliberada de “fazer brasileiro”. E costumava dizer: “Se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira; não adianta programa” (Mendes, 1996, p. 116-117).

Tal observação sintetiza também o posicionamento crítico de Murilo, cuja prática privilegia a liberdade criadora em detrimento a obediência a movimentos ou estilos determinados. Não por acaso, a interpretação muriliana de Maria Martins jamais busca

neutralizar seus impulsos criadores, uma vez que sua crítica é um reflexo da relação de cumplicidade que Murilo nutria entre poesia e artes visuais. Em seu projeto literário, Murilo foi bem-sucedido em escapar às ortodoxias dos ideários estéticos com os quais se aproximou no transcurso dos tempos, sempre disposto a se metamorfosear em benefício da poesia. Se, como artista, Murilo esquivava de programações, valorizando, em última análise, a realização da arte em si, é coerente que, em seu método crítico, adote a mesma postura²². “Por enquanto,” dizia Murilo no começo da década de 1950, “não passo dum amador, embora veterano, das artes plásticas” (Mendes, 1952 *apud* Amoroso, 2023, p. 23). Além de exemplificar sua modéstia, já apontada por Argan (2023 [1977]), essa autodefinição revela também a liberdade com que Murilo se permitia escrever sua crítica de arte, movida pela sensibilidade e não por sistematizações teóricas e estéticas.

Ainda que a acolhesse, o texto de Murilo não garantiu uma legitimação ou redenção de Maria Martins no espaço artístico brasileiro, tendo em vista que nem mesmo sua avaliação foi capaz de afastar a hostilidade da crítica em relação à escultora. De fato, o texto inédito escrito por Murilo criou, ainda, a possibilidade de comparação entre sua escrita e as esculturas de Maria, com o rebaixamento, no caso, da artista. Pedro Manuel-Gismondi escreveu uma observação marcada por moralismos, fazendo questão de apontar a diferença entre eles: “Tudo quanto é espiritual e elevado em Murilo se transforma em obsceno e lascivo em Maria” (Gismondi, 1956 *apud* Callado, 2004, p. 143).

Em compensação, houve críticas mais empáticas em resposta a essa terceira mostra individual de Maria Martins, como aponta o renomado crítico – e também frequentador da casa de Ismael Nery – Antônio Bento, do *Diário Carioca*:

Creio mesmo que as pessoas, assim como os artistas, que se haviam chocado ou manifestaram desgosto ante a primeira exibição de seus trabalhos no Brasil, já agora viram com olhos mais compreensivos às obras constantes da mostra atual. Isso aconteceu porque o tempo tem a virtude de esclarecer ou de eliminar os equívocos, pondo finalmente as coisas em seus devidos lugares (Bento, 1956 *apud* Lopes, 2021, p. 42).

Exemplo dessa mudança de postura, causada pelo esclarecimento ou eliminação de equívocos, é o crítico Flávio de Aquino, que publicou um comentário sobre a exposição de 1956 muito distinto do anterior, feito em 1950. Se, antes, o adjetivo “estranho” vinha acompanhado de “incompreensível”, agora, em 1956, Aquino reconhece a originalidade de Maria justamente no caráter onírico e estranho de sua escultura, acrescentando ainda: “Sem

²² Em 1971, poucos anos antes de seu falecimento, Murilo respondeu um breve questionário feito por Laís Corrêa de Araújo em que afirmava: “Sou terrivelmente eclético; um defeito, dizem; mas sou assim, não há nada a fazer. Não sou contra as propostas ou as programações; mas, em última análise, o que conta pra mim é a realização. Que o instrumento básico do poeta é a linguagem, eis um fato tão óbvio” (Mendes, 1994, p. 49).

fazer indagações sobre o Belo ou sobre o acabado, Maria procura o expressivo, o que tem de vida subjetiva, com uma força, um sentimento orgânico e sensual incomum” (Aquino, 1956 *apud* Cerchiaro, 2020, p. 42).

É nesse aspecto que a presença de Murilo Mendes na abertura do catálogo é tão significativa, uma vez que oferece uma medição alternativa, não só entre obra e público, mas intervém, sobretudo, em um campo já tensionado entre a obra de Maria Martins e a recepção crítica que a excluía. Em seu texto, Murilo propõe que, ao interpretar a escultura de Maria, 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) dum 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, um modo de implicações cósmicas, ou inumanas, que a habitam (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

Murilo Mendes associa Maria Martins, ao longo de seu texto, a uma criação de signos de entendimento oculto. Trata-se de uma criação primitiva, não no sentido restrito que André Breton atribuiu à Maria, marcada por “exotismos” de um primitivismo projetado pelo olhar europeu, mas sim arquetípica, anacrônica ou “originária”. O primitivo, em sua perspectiva, não estaria vinculado à proveniência étnica e geográfica de Maria, nem sequer às culturas indígenas e afro-brasileiras, mas seria um aspecto universal, inerente a toda arte que une o homem ao cosmos.

A obra de Maria estaria, nesse sentido, inserida em uma dimensão cósmica, que exprime as forças vitais e profundas da ordem imaterial – inconscientes, espirituais, e, por isso, misteriosas e mágicas – que atravessam o ser humano. As “implicações” remetem a energias primordiais da natureza, do sonho, de Eros, que nos constituem enquanto sujeitos desde a origem. Por sua vez, “inumanas” parece referir-se às esculturas híbridas e metamórficas criadas por Maria Martins para dar forma às forças ocultas, entidades às quais ela denomina, como já vimos, de “minhas deusas” e “meus monstros” no poema “Explication I”, de 1946. O corpo humano não é, portanto, medida para todas as formas – assim como o Ocidente moderno não é, de fato, sinônimo de razão universal –, o que rompe com um ideal ocidental, greco-romano e renascentista.

Ainda que sua formação no exterior fosse caracterizada por ensinamentos do belga Oscar Jespers e do lituano Jacques Lipchitz – que seguia fiel à sua tradição acadêmica (Ramos, 2009) –, ambos europeus, é evidente que sua obra se desvincula e subverte a tradição da escultura. Por séculos, o ideal de equilíbrio e uma monumentalidade exaltada foi o modelo

de escultura herdado da antiguidade e retomado pela arte neoclássica. Esse retorno sistemático entre os séculos XVIII e XIX fez com que sobreposições e efeitos de profundidade fossem incompatíveis com a seriedade de uma arte dita “verdadeira” (Wolfflin, 2000), que, de fato, aproximava-se de uma reprodução mecânica.

Sua linguagem plástica subversiva às “soluções academizantes” é, inclusive, destacada na crítica escrita por Pedrosa (1957): “Ela carece do senso alto da forma. Nas suas obras maciças, estátuas, dorsos, essa carência de monumental ressalta”, tentando compensar, segundo o crítico, a partir de “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” (Pedrosa, 1957, p. 8). Murilo também reconhece irregularidades na obra de Maria, contudo, escolhe destacar seu ímpeto criador. Sua escultura enfrenta “resistências de base” oferecidas por uma técnica severa, na qual a “diferença de velocidade entre o cérebro e a mão que luta com rudes materiais” constitui “uma forte desvantagem inicial” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

Ainda que o ritmo de seu trabalho fosse ditado pela imaginação (Ramos, 2009), a técnica se mostra rebelde à improvisação, como a própria artista confessou a Clarice Lispector. Em resposta sobre qual seria sua melhor lembrança em relação a esculpir, Maria afirmou: “é quando começo uma escultura. No meio fico um pouco desanimada, no fim nunca é o que eu queria” (Lispector, 1968, p. 175). Diferente de seu professor Lipchitz, Maria Martins não tinha o costume de fazer desenhos previamente para visualizar o que iria esculpir – atitude característica da tradição acadêmica, em que se era comum realizar estudos antes de desenvolver a obra em si. A respeito disso, Maria declarou: “Para mim, a criação de uma obra de arte é o resultado de um ato de magia, de uma afirmação de fé, que leva o artista com toda a lucidez numa vertigem maravilhosa até a criação” (Martins *apud* Ramos, 2009, p. 84).

Diante desse quadro, Murilo inicia sua análise apontando para o fato de que a escultora rompe “com os postulados da ordem greco-romana num país que deve criar formas novas, pois que não sofre com o peso da tradição” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86). Mas como sustentar um gesto destrutivo em um lugar que era marcado pelo “vazio” cultural, reconhecido pelos promotores da colonização desde o período da invasão? Segundo diversos intérpretes, o Brasil, bem como diversos espaços latino-americanos, se equilibrava sobre uma fundação frágil, marcada pela ausência de um passado cultural sólido e, por consequência, de uma tradição. Para Adrián Gorelik, diante desse “vazio”, a tarefa que a vanguarda parece ter se auto-atribuído, aqui, não foi destrutiva, como na Europa: ao contrário, foi a tarefa de construir, antes de tudo, as bases necessárias para a consolidação de uma identidade e uma

cultura (Gorelik, 2005 *apud* Giorgi, 2022). A escultura de Maria, alheia a esses pressupostos construtivos, nada edifica em direção ao projeto de nação vigente; pelo contrário, ela anuncia uma fratura histórica e cultural mais ampla, intensificando um espaço já marcado por tensões sociais e estéticas.

De longe, Maria viu um Brasil sem molde próprio, um Brasil de forças telúricas, e, por isso mesmo, um espaço instável, onde qualquer elemento desconhecido poderia anunciar uma catástrofe iminente. É assim que Murilo define a obra de Maria, que, com a estranheza e a agressividade de suas formas – recebidas e percebidas, por vezes, como ameaça ao projeto nacional –, atua como um prenúncio: “o fim dum drama de civilização, drama de antigos signos e convenções” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87). Em um país que procurava fórmulas e articulações de uma identidade nacional que nunca chegava à sua completude, o que Maria parecia propor era, em seu lugar, um cipoal de signos, formas e contradições.

Jacques Derrida aponta que o estrangeiro, nos diálogos de Platão, é aquele que carrega e dispõe a questão, trazendo o problema e instaurando a provocação (Derrida; Dufourmantelle, 2003). Sua presença seria, portanto, da ordem do incontrolável e do imprevisível, e por isso mesmo é capaz de perturbar e interromper uma ordem instaurada. A verdadeira hospitalidade implica abrir-se ao questionamento e, conseqüentemente, aceitar o risco de desestabilizar signos e convenções. Como figura estrangeira, que traz consigo o desconhecido e o ainda inexistente no cenário nacional, Maria introduz a dúvida na arte brasileira. Antônio Bento destacou, a esse respeito, a posição corajosa de Maria Martins, que não se escravizou à escola surrealista, mas também não cedeu aos modismos nacionais: “Manteve sua personalidade, ficando fiel a si mesma e procurando abrir seu próprio caminho” (Bento, 1956 *apud* Lopes, 2021, p. 42).

Essa postura inaugura um momento de abertura para a arte brasileira, possibilitando que ela seja lida em processo, em constante metamorfose, tal como as esculturas de Maria²³. Murilo parece vê-la como encarnação daquilo que ele entende como “mensagem última do

²³ Tal momento de abertura ganha força três anos depois da exposição no MAM Rio, quando o movimento neoconcretista do Rio de Janeiro rompe oficialmente com o movimento concretista de São Paulo, com a publicação, em 1959, do “Manifesto neoconcreto” no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, escrito por Ferreira Gullar e assinado pelos artistas que participaram da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio. Nele, os artistas se rebelaram especificamente contra as ideias propostas em São Paulo, afirmando que não concebiam “a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos” (Gullar, 1999, p. 285). É, então, que ocorre a reformulação da relação sujeito-objeto artístico, rompendo com o apego concretista a determinados esquemas perceptivos em favor da revalorização da experiência, da participação e do corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora” (Gullar, 1999, p. 247). Ou seja, Maria Martins não é um ponto de origem para esse movimento, mas estaria, nos termos de Giunta (2022), em simultaneidade com outras vias que tensionam os limites da racionalidade concretista.

artista”: a própria libertação. Ao propor uma escultura que se faz mediadora de forças hostis, Maria ressalta aquilo que Murilo reconhece como um aspecto capital da arte: seu caráter mágico. No horizonte de um colapso civilizacional e do esgotamento das certezas oferecidas pela razão, o surrealismo oferece uma via criativa para libertar a mente humana de tudo que a escraviza através da imaginação, uma vez que ela impele o sujeito à inobservância de certas convenções. Nesse movimento, a arte seria capaz, segundo André Breton e Diego Rivera (2020 [1938]), de “libertar a criação intelectual das cadeias que a entravam e permitir a toda humanidade se elevar a alturas que somente gênios isolados atingiram no passado” (Breton; Rivera, 2020, p. 19).

No Brasil, contudo, tais proposições só seriam compreendidas, de modo mais amplo, tardiamente, entre as décadas de 1960 e 1970, quando começam a aparecer leitores efetivos do surrealismo, empenhados em reconhecer nele o alcance libertário e poético. Assim, não é surpresa que, em 1961, Maria Martins estivesse entre os artistas surrealistas do eixo Rio-São Paulo que Sérgio Lima havia reunido, com apoio de André Breton e de seus apoiadores. A intregação desse grupo resultará, finalmente, na organização da exposição *A mão mágica e o andrógino primordial*, em 1967. Sobre as motivações surrealistas que justificavam a exposição, Leila Ferraz Lima declara:

A mão aberta mostra/revela o destino de cada um. O destino e sua destinação ou trajeto. O andrógino primordial para mim é o processo alquímico da natureza amorosa do ser humano e suas manifestações. A mão aberta, o mapa primeiro e único com o qual nascemos. E a mão como símbolo sagrado das realizações. As palavras, as manifestações eternas de nossos pensamentos tomam formas no espaço (Ferraz, 2020 *apud* Chaves, 2020, p. 19).

A fala de Leila mobiliza símbolos propriamente surrealistas, como o andrógino e a alquimia, na busca por transformar o gesto artístico em gesto mágico, capaz de causar uma abertura mental ou uma revelação interior. Ademais, para além da exposição, Sérgio Lima organizou, com a colaboração da própria Leila Ferraz Lima e Paulo Antônio Paranaguá, uma revista propriamente surrealista, *A Phala* (1997 [1967]), reiterando tais símbolos em toda a progressão do catálogo. No texto de apresentação, os organizadores apontam que as reivindicações do surrealismo e sua revolta “permanecem como sendo o que de mais autêntico surgiu dos transportes emocionais da essência humana em sua ânsia de totalidade, de libertação” (Lima; Lima; Paranaguá, 1997, p. 8).

Além do próprio envolvimento de André Breton nessa organização tardia do movimento no Brasil, há uma evidente referência aos princípios formulados por ele desde as primeiras décadas do surrealismo, como, por exemplo, a liberdade do artista contra toda e qualquer forma de controle. Isso pode ser lido, em especial, na obra *Por uma arte*

revolucionária independente (2020 [1938]), escrita em parceria com o muralista mexicano Diego Rivera. Para eles, o mundo vivia sob um “crepúsculo hostil”, carecendo de “toda espécie de valor espiritual” (Breton; Rivera, 2020, p. 21). A imaginação surge, portanto, como recurso último – aquilo que resta quando qualquer outra instância se esvai – e, por isso mesmo, é tão cara ao surrealismo. Anos antes, em 1924, Breton já declarava no *Manifesto do surrealismo* (1973 [1924]): “A simples imaginação me dá conta do que *pode ser*, e é o suficiente para suspender” por um instante “a terrível interdição” (Breton, 1973, p. 127). É a partir dela que se é possível demover a humanidade de seus horrores e, como sugere Michael Löwy (2002), reencontrar os momentos “encantados” aniquilados pela civilização burguesa, isto é “a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia” (Löwy, 2002, p. 9).

Walter Benjamin (2012 [1929]), em seu ensaio poético, filosófico e político “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, situa o surrealismo em um ponto de passagem entre a fase contemplativa, em que os interesses artísticos eram predominantemente estéticos, e um novo momento de comprometimento político com a revolução social por meio da arte²⁴. Nessa direção, ele entende que o que está em jogo no movimento surrealista não são teorias, mas sim um conjunto de experiências mágicas – ou, em suas palavras, “iluminações profanas” – de inspiração materialista e alcance revolucionário. Tratava-se de descobrir – no sentido de desvelar – a coisa “sobrenatural” na vida cotidiana, busca essa pela qual Breton, nas palavras de Murilo Mendes (1994 [1973]), era obsedado.

Nesse horizonte, o caráter mágico do surrealismo não se projeta em um plano transcendente, mas imanente, enraizado na vida material, na realidade sensível, que, no entanto, se mantém oculto e precisa ser acessado. Murilo Mendes reconhece que as esculturas de Maria Martins “tendem a extrair a carga de espiritualidade contida na matéria”, o que a alinha aos princípios surrealistas, não como sistema ou doutrina, mas “justamente como elemento de criação de atmosferas poéticas” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87).

No artigo publicado no jornal *Letras e Artes*, em 1948 – já citado anteriormente –, em que Murilo reconhece que o movimento surrealista “suscitou uma nova atmosfera poética e apontou a possibilidade de novas combinações intelectuais fascinantes” (Mendes, 1996, p. 114). Já no retrato-relâmpago de André Breton, Murilo relata ter descoberto o surrealismo no

²⁴ Michael Löwy (2002) defende que o texto que Benjamin redige sobre o surrealismo nada se parece com uma crítica literária em seu sentido tradicional. Em seu lugar, Löwy o define como um “ensaio poético, filosófico e político”, tendo em vista seu caráter enigmático, “cravejado de imagens e alegorias estranhas” (Löwy, 2002, p. 42).

começo da década de 1920, junto de Ismael Nery e outros frequentadores de sua casa, mas sempre se mantiveram em tensão com o movimento e seus ideais estéticos. Quando Nery foi à Europa, em 1927, retornou tendo conhecido Breton, mas marcado pela insatisfação com o que o movimento lhe oferecia. Em virtude disso, no lugar do surrealismo, Nery idealizou o essencialismo, sistema baseado na abstração do tempo e do espaço para atingir a essência das coisas, sendo, em última análise, uma preparação para o catolicismo (Guimarães, 1986).

A morte de Nery, em 1934, provocou uma crise espiritual em Murilo, levando-o a se tornar católico e a dar continuidade ao essencialismo, cujo o resultado era uma “mistura inusitada de cristianismo com surrealismo” (Arrigucci Jr., 1996, p. 16), como apontou David Arrigucci Jr., no prefácio de *Recordações de Ismael Nery* (1996). É, contudo, curiosa a improvável relação, já que os surrealistas ortodoxos, segundo Löwy, abominavam “a religião em geral e a católica apostólica romana em particular” (Löwy, 2002, p. 41). Mas Murilo apropriou-se tanto do surrealismo quanto do próprio catolicismo, à sua maneira, afirmando, por exemplo, que só se sentia católico entre os não-católicos (Guimarães, 1986).

Do surrealismo, Murilo reteve “uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares”, que foi capaz de contribuir “para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades externas” (Mendes, 1994 [1973], p. 1238-1239). Sua obra tomava cada vez mais a forma singular a qual viria a ser conhecida, distanciada do programa francês. Não se tratava, portanto, de aderir a estética surrealista como um todo, mas ampliar sua zona de conhecimento, incorporando o movimento como método, poderíamos dizer. Nessa perspectiva, Murilo também apropria-se do uso da imaginação e do sonho como recursos poéticos e princípios revolucionários, como Alfredo Bosi faz questão de destacar, em *História concisa da literatura brasileira* (2017 [1982]), a presença do processo de sequência onírica na poesia muriliana.

É nessa chave que, em 1956, Murilo aponta que “a atmosfera surrealista é a que interessa a Maria fixar” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87), atmosfera essa que opera combinações mágicas, resiste ao racionalismo e dá forma plástica a forças ocultas – o desejo, o delírio, o sonho – próprias do inconsciente. Maria Martins, portanto, parece compartilhar da postura que Murilo havia definido, em 1948, como “estado de espírito surrealista, isto é, acima de uma realidade, prevista, esperada e classificada” (Mendes, 1996, p. 113).

No mesmo catálogo de 1956, Benjamin Péret sugere que as esculturas de Maria Martins “anunciam um mundo que não existe ainda, a menos que ele prolifere alhures, fora da nossa vista” (Péret, 1956, Anexo A, p. 83), mas sua obra não aponta para um mundo apartado, e sim tensiona e expande o real, abrindo fissuras por onde o *informe* emerge. Não à toa, é

desse modo que um surrealista dissidente, Georges Bataille (2018 [1930]), pensará o impossível da razão, o impossível das normas e da disciplina. Nas palavras de Raúl Antelo (2013), em comentário às versões de *O Impossível*,

o impossível é também informe, aquilo que o próprio Bataille definira, na *Documents* de 1929, não exatamente como uma qualidade ou como um certo sentido estabilizado, mas como um termo que serve para desorganizar e decompor as normas (Antelo, 2013, p. 47).

No verbete publicado por Bataille em *Documents* (2018 [1930]) – revista editada em Paris entre 1929 e 1931 –, o *informe* aparece justamente como “um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em nenhum sentido” (Bataille, 2018, p. 147). Trata-se de uma força que recusa a ordem e desfaz-se de hierarquias que estruturam a forma, apontando, como diria Raúl Antelo, para “um para-além do sentido” (Antelo, 2003 *apud* Giorgi, 2015, p. 99). Não só as figuras de *O Impossível* operam no *informe*, mas muitas das “deusas” e “monstros” de Maria também tensionam entre os limites do que é humano, vegetal e animal, desestabilizando a ordem racional do olhar e opondo-se às pretensões normalizadoras do sentido.

Tudo isso converge para o que Murilo pontua no final de seu texto sobre a artista: “Maria, dissonante e teatral, inscreve-se na linhagem dos pesquisadores, e dos intérpretes de uma realidade aumentada” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88). Integra a linhagem dos pesquisadores tanto por propor sua obra dentro de um campo de experimentação e descoberta, quanto por assumir o papel de quem carrega e dispõe a questão, pondo em crise os antigos signos e convenções. Da mesma forma, faz parte dos intérpretes de uma realidade aumentada porque sua obra, nesse panorama, não propõe uma realidade fora de vista, como Benjamin Péret havia sugerido, mas intensifica o real, expõe forças subterrâneas contidas na matéria, fazendo emergir dimensões ocultas.

Em “Mensagem”, Maria entende que a arte se originou justamente na tomada de conhecimento do homem em relação a sua própria vida espiritual e mental, ou seja, da situação de confronto entre o material e o imaterial, entre o “eu” e seu duplo: um confronto igualmente central na produção poética de Murilo. Desde então, a artista acrescenta, a obra de arte conserva “muito mais que a imagem representa”, guardando em si mesma “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” (Martins, 1956, Anexo D, p. 89). A presença dessa concepção na fala de Maria reafirma a escultura num horizonte mais amplo da arte moderna, inserindo-se em um debate que faz da espiritualidade – nome vicário para o dado

imaterial que se mostra velado, como a força que anima as formas e deve ser desvelada – um tema central.

Essa revelação pode ser pensada tanto na matéria plástica quanto verbal, como já anunciado, e, nesse sentido, o que Murilo aponta em Maria também se aplica a ele próprio como poeta. O conflito dialético, dado pela tensão entre matéria e espírito, atravessa tanto a obra dela quanto a dele próprio. Ao destacar em Maria elementos que fazem ecos e ressonâncias aos seus próprios princípios estéticos, Murilo realiza sua crítica, em parte, através de um espelhamento, isto é, projetando a si mesmo ao acolher a obra alheia. Esse gesto não é exclusivo da relação entre ambos, sendo, na verdade, característico da crítica de arte particular de Murilo Mendes. Em seus artigos sobre Ismael Nery, por exemplo, Murilo também articula apreciação e identificação, expondo afinidades estéticas.

Diante da hostilidade da crítica brasileira à presença de Maria Martins, praticando a primeira violência da hospitalidade, no sentido derridiano, ao esperar que ela falasse a língua dos “donos da casa” – aqueles que buscavam que o “sentido plástico” prevalecesse sobre o “conteúdo” – e não a sua própria, Murilo Mendes, com seu texto em 1956, parte de um lugar comum. O poeta crítico reconhece em Maria uma língua de comum entendimento, ainda que estranha àqueles que falavam somente a língua positiva e construtiva que dominava a arte brasileira da época. Essa interlocução entre os artistas – eixo deste trabalho – inicia-se nesse contexto de resistência crítica que marcaram a recepção da escultora no Brasil, durante os anos cinquenta. O olhar de Murilo se converte em hospitalidade, aberto ao estrangeiro e à diferença, capaz de dialogar com Maria em uma língua *in-familiar*.

3 MURILO MENDES, OLHAR QUE SE CONVERTE EM HOSPITALIDADE

Como vimos, a singular crítica de arte de Murilo Mendes é elaborada com base em um olhar que estabelece relações especulares entre si e os artistas dos quais se aproxima: um olhar com o qual ver é um modo de ver-se. No texto de abertura do catálogo *Maria*, de 1956, identifica-se uma leitura repleta de correspondências entre ambos os projetos estéticos. Correspondências que, contudo, não são reconhecíveis em um primeiro momento – antes, o contrário. Pedro Manuel-Gismondi, como salientamos, tentou sobrepor Murilo a Maria, mostrando não ter condições de reconhecer a língua *in-familiar* na qual os artistas dialogavam. Isso porque, entre Murilo e Maria, as aproximações se dão, sobretudo, em um nível “não-sensível”, conceito atribuído em 1933 por Walter Benjamin às semelhanças que não são evidentes formalmente, estando, portanto, ligadas a um tipo de percepção que detecta afinidades ou analogias entre elementos que não são, a priori, comparáveis.

Benjamin discute, em “A doutrina das semelhanças” (2012 [1933]), sobre essa exata capacidade humana em produzir e perceber semelhanças, observando que “são incontáveis as semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo”, sendo mais fácil perceber as semelhanças que “são a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina” (Benjamin, 2012, p. 118). Essas analogias visíveis entre formas e objetos, que ficam sobre a superfície, é o que Benjamin chama de “semelhança sensível”. Já a “massa submarina” seria, por sua vez, percebida como uma “semelhança não-sensível”²⁵. Essa percepção do que está abaixo da superfície abre caminho para o campo da imaginação.

Como vimos, a crítica muriliana atua também como ato de criação: ao ver o outro, Murilo aciona uma força inventiva capaz de construir laços inauditos, de acordo com um pensamento que segue, digamos, uma lógica-a-lógica. Essa habilidade em ver correspondências não visíveis se aproxima da faculdade imaginativa que, segundo Georges Didi-Huberman, em *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história, III* (2018 [2011]), “consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças

²⁵ O termo alemão *unsinnliche Ähnlichkeit* recebeu duas traduções distintas conforme foram feitas novas edições para a coletânea *Magia e técnica, arte e política*, que reúne textos fundamentais da obra de Walter Benjamin, entre eles “A doutrina das semelhanças” (2012 [1933]) e “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (2012 [1929]), citado anteriormente neste trabalho. Na edição publicada em 1994, pela editora Brasiliense, Sérgio Paulo Rouanet traduziu o termo como “semelhança extra-sensível”; já na edição revista em 2012, o mesmo tradutor optou por “semelhança não-sensível”. A escolha por esta última forma, adotada neste capítulo, não é arbitrária: ela acentua ainda mais o aspecto não visível. Essa nuance se mostra particularmente produtiva para a argumentação quando posta, mais adiante, em diálogo com Emanuele Coccia, para quem o sensível se vincula ao ato de tornar formas em imagens, e, por isso, fazê-las visíveis.

óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir” (Didi-Huberman, 2018, p. 20). A imaginação excede a lógica da percepção comum, operando onde o olhar direto falha. Se Benjamin pensa a “semelhança não-sensível” como espaço de correspondências ocultas, Didi-Huberman sugere a imaginação como meio de acesso a esse espaço.

É por isso mesmo que esta é uma faculdade tão cara aos surrealistas, cujo gesto essencial é o de criar relações díspares que subvertem “o império da lógica”. O surrealismo – aqui entendido menos como movimento e mais como método – atua no espaço do “não-sensível”, isto é, do sonho e do inconsciente. A experiência surrealista era, para Walter Benjamin (2012 [1929]), uma “iluminação profana”, como já antecipamos, associada ao maravilhoso e ao misterioso. No entanto, com tal iluminação não se trata de transcender esta realidade, negando-a ou sublimando-a, mas de revelar nela aquilo que está oculto, obliterado pela razão cotidiana – burguesa, contábil, instrumental, bélica etc. –, entendendo que o maravilhoso e o misterioso perpassam a própria matéria, a própria vida coletiva.

Nota-se que Murilo, ao comentar sobre pintores surrealistas – ortodoxos ou não –, reconhece no ato de realizar a “passagem da infra-estrutura do subconsciente à supra-estrutura artística” (Mendes, 1994 [1973], p. 1271) um mecanismo propriamente surrealista, que possibilita ao artista manifestar forças ocultas como o desejo, o delírio e o sonho – próprias do inconsciente – visualmente.

Ao discorrer sobre a forma de ser das imagens – e de ser com as imagens –, Emanuele Coccia (2010) nos auxilia nestas reflexões sobre a imanência plástica de tal “iluminação”:

O sensível, o contato com o sensível, faz o homem viver em um corpo ulterior, no qual não somos mais separáveis de tudo aquilo que vivemos, nem do fato de ver ou sentir. Esse corpo ulterior é a realidade factícia do viver, a carne viva da experiência: não é o substrato, mas o ato e a matéria mesma do vivido. [...] A visão em ato, a audição em ato, toda operação vital realizada pelo vivente é corpo. É como se a experiência fosse ela mesma um corpo, um corpo sensível cujo lugar está para além de nós e dos objetos. Se o homem sensifica o espírito, a vida sensível, as imagens dão corpo ao nosso espírito, um corpo, porém, diferente do orgânico. Consistimos não apenas daquilo que nos permite perceber, mas também daquilo que percebemos e da percepção mesma. [...] A imagem não é mero fato cognitivo: é um estado, uma maneira de existir das formas. As formas se tornam imagens – isto é, tornam-se sensíveis e se fazem cognoscíveis – quando se encontram no estado de absoluta apropriabilidade e transferibilidade. O sensível, a imagem, faz existir as coisas, as formas, em uma modalidade particular, aquela da absoluta transmissibilidade e da infinita apropriabilidade (Coccia, 2010, p. 68).

Fazer com que o espírito adquira corpo sensível é uma operação própria da capacidade humana em produzir imagens. Não há, contudo, um espírito separado da matéria – Murilo, inclusive, propõe que a espiritualidade está contida nela mesma –, mas sim uma zona onde matéria e espírito coincidem: o *sensível*, que também pode ser designado como *in-material*.

Para isso, o “vivente” – conceito dado por Emanuele Coccia para definir o homem –, esse “ser medial”, atua em uma “esfera intermediária de relação e produção de sensível” (Coccia, 2010, p. 48), no limiar entre o que ele vê e é visto, entre o que ele cria e o que o cria, nessa troca constante de imagens.

Tal perspectiva ilumina Murilo Mendes, o qual opera entre o invisível e sua aparição em imagem, apresentando sua habilidade mediadora ao conciliar dimensões aparentemente inconciliáveis, percebendo e produzindo semelhanças entre matéria e espírito. “Com efeito”, diria Manuel Bandeira na *Apresentação da poesia brasileira* (2009 [1946]), “a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários” (Bandeira, 2009, p. 202). Isso se estende à habilidade crítica de Murilo, que, em um ato que é também inventivo, faz ver características de Maria Martins que a observação direta não consegue discernir, assim percebendo e produzindo semelhanças entre escultura e poesia, que a priori são dimensões estéticas distintas. Também podemos flagrar essa dinâmica seguindo alguns versos do poeta.

No poema “Amor-Vida”, presente em *A poesia em pânico* (1994 [1937]), Murilo assinala a doação amorosa a outros seres:

Amor-vida

Vivi entre os homens
 Que não me viram, não me ouviram
 Nem me consolaram.
 Eu fui o poeta que distribui seus dons
 5 E que não recebe coisa alguma.
 Fui envolvido na tempestade do amor,
 Tive que amar até antes do meu nascimento.
 Amor, palavra que funda e que consome os seres.
 Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.
 (Mendes, 1994 [1937], p. 285).

Lemos, na progressão de negativas dos primeiros versos, um paralelismo sintático que dá corpo poético à condição de um ser condenado à separação e à individualidade fortuita, sem ser visto, ouvido ou consolado. Essa repetição configura a consciência de uma existência isolada, à margem, que pressente a impossibilidade da comunhão. O poema anuncia um núcleo temático recorrente de *A poesia em pânico*: a antítese do amor como princípio criador e força destrutiva. Essa força ambivalente que funda e consome, que salva e castiga, que une e devora. O sujeito lírico se reconhece nesse paradoxo: amar é ser marcado pela entrega sem retorno, cujo gesto é de criação e, simultaneamente, de ruína.

Sua poesia, nesse sentido, surge como tentativa de ultrapassar a individualidade isolada, de restituir ao homem o contato com uma totalidade perdida. Para Manuel Bandeira, Murilo “entende que o germe da poesia existe em todos os homens, competindo ao artista

‘desenvolvê-lo nos outros’” (Bandeira, 2009, p. 200-201). Em outros termos, trata-se de um processo de *estesia*, ou seja, de suplementar nos homens, por meio da poesia, a anestesia a que a modernidade ocidental tende a submetê-los. São poucos os homens capazes de enxergar através da aparência da realidade, e Murilo, em sua missão altíssima de poeta, reconhece a responsabilidade de transpor o que, para nossa percepção, está, ainda, escondido ou embotado. Em seu trabalho poético, Murilo esteve sempre em processo de ampliar a visão, que possibilitaria que ele revelasse, através da poesia, aquilo que para os sentidos comuns permanece oculto. Onde os outros veem apenas matéria, Murilo vê implicações cósmicas e inumanas, carga espiritual e mágica.

Coccia observa que “grande parte dos fenômenos que nominamos espirituais (sejam esses o sonho ou a moda, a palavra ou a arte) [...] são possíveis somente graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetado por elas” (Coccia, 2010, p. 11). Há, portanto, uma natureza cíclica da imagem: ela afeta o “vivente”, que, ao ser afetado por ela, cria outras imagens. Ao afirmar que “consistimos não apenas daquilo que nos permite perceber, mas também daquilo que percebemos” (Coccia, 2010, p. 68), Coccia propõe que não só os meios biológicos – visão, audição, tato – alteram nossa substância psíquica, como também o conteúdo daquilo que percebemos. Isso fica ainda mais evidente em Murilo, cujo olhar sobre o mundo funda e sustenta o próprio ser, ou melhor, a *ex-istência*: o que vem a ser apenas por meio da saída de si, como corpo-espírito que é a própria imagem sensível, uma *in-materialidade*.

No texto “O olho precoce”, que fecha o relato memorialístico *A idade do serrote* (1994 [1968]), Murilo Mendes propõe um ponto de origem para a sua “sabedoria de ver”:

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres. Meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. [...] Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escrevi São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos? [...] Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantes, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Shiva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas. [...] O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade, inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida (Mendes, 1994 [1968], p. 973-974).

Os trechos revelam muito mais do que uma lembrança infantil: mostram a gênese de uma sensibilidade, em que o poeta crítico percebe um campo de aparições onde imagens são atravessadas por forças que as excedem. Numa espécie de colagem surrealista, Murilo

delineia, desde menino, correspondências entre visível e invisível, entre figuras míticas e pessoas de carne e osso, assaltado por uma fascinação em ver e rever o mundo – a matéria, o espaço, a cor e as formas. Murilo demonstra essa mesma inclinação ao atribuir às imagens – as estátuas e monumentos, as esfinges e gárgulas, aos homens e mulheres – sua própria significação: o mundo se apresenta como “um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente”, correspondendo às forças interiores e ocultas transpostas em imagens.

Essa intuição precoce do invisível prepara o terreno para uma dimensão espiritual que, na maturidade, se articulará por meio da religião católica. Para Murilo Mendes, o catolicismo opera como “uma lente que reenquadra o mundo, a vida, o tempo, franqueando ao poeta a percepção daquilo que seus sentidos não conseguiam, antes, captar” (Natividade, 2024, p. 251)²⁶. Não é por acaso que, em “O olho precoce”, Murilo retoma um versículo de *Hebreus*, cuja autoria foi atribuída a São Paulo: “Pela fé entendemos que os mundos pela palavra de Deus foram criados; de maneira que aquilo que se vê não foi feito do que é aparente” (Hebreus 11:3). A fé, nesse sentido, funcionava para Murilo como ampliação de seu olhar, como uma prótese de sensibilização, ou como suplemento estético: em suma, uma continuidade intensificadora da “sabedoria de ver” que, desde menino, justificava sua existência.

Essa passagem da curiosidade estética à percepção espiritual se intensifica com a morte de Ismael Nery, em abril de 1934, cuja perda provocou uma crise espiritual no poeta. Após isso, Murilo converteu-se católico e deu continuidade ao essencialismo, essa “mistura inusitada de cristianismo com surrealismo” (Arrigucci Jr., 1996, p. 16). Para o poeta crítico, o catolicismo, assentado no chão histórico e material, tornou-se um modo de enfrentar e procurar soluções para os problemas de seu tempo. Assim, seu inconformismo é resultado tanto da influência cristã quanto da estética surrealista, fundamentando “o que Murilo acreditava ser o verdadeiro comportamento para com a vida: uma postura pautada na inquietação constante e no questionamento ininterrupto” (Natividade, 2025, p. 8).

Trata-se do “ver, rever” e tornar a ver o mundo, assumindo uma visão que nunca é fixa, mas que se parte, desdobra-se, reflete-se e multiplica-se constantemente. Nesse sentido,

²⁶ A esse respeito, vale atentar-se às cartas entre Murilo Mendes e Lúcio Cardoso, em que Murilo colocava-se em condições de aconselhar e, ainda, converter seu correspondente. Em carta escrita em 1939, Murilo prevê que: “A verdade te tornará livre. Você se sentirá logo formidável, independente das tolices e das convenções dos homens, você ficará armado de lentes poderosíssimas e verá o que seus olhos não viam, ouvirá o que seus ouvidos antes não ouviam. Aproveite-se da minha experiência” (Mendes, 1939 *apud* Guimarães, 1996, p. 15).

não deve causar espanto que o “olho armado”, que dava-lhe força para a vida, remeta ao objeto relacional de Lygia Clark, com o qual, de fato, Murilo se fez fotografar em 1968²⁷.

Figura 3 – Murilo Mendes com o “olho armado” de Lygia Clark



Fonte: Maria da Saudade Cortesão (1968).

O gesto de Murilo ao vestir o “olho armado”, afim ao objeto relacional de Lygia Clark, parece incorporar essa ampliação dos sentidos, como uma prótese que o permite ver através da aparência natural, das “semelhanças sensíveis”, ultrapassando a superfície e acessando, enfim, o espaço do “não-sensível”. No entanto, ainda que ele mesmo amplie seu olhar para o que é da ordem imaterial, é a partir das imagens que se pode dar corpo ao que é não visível, dando forma – ainda que *informe* – aos sonhos, ao espírito, ao inconsciente e ao desejo. Em sua poesia, Murilo tenta justamente elaborar o que outros homens apenas sofrem inconscientemente, mas o dizer pleno sempre toca em limites impostos pela linguagem, incapaz de completar a construção de sentido.

A imaginação, como diria Didi-Huberman (2018), carrega uma “potência intrínseca de *montagem*” (Didi-Huberman, 2018, p. 20). A faculdade imaginativa opera deslocamentos e uma reposição em cena com seu arquivo de memórias, isto é, esse repertório de outras imagens que afetam o “vivente”. Como vimos, Murilo não só era apaixonado pela arte em

²⁷ Em 1968, Lygia Clark produziu uma série de objetos relacionais, entre eles o “olho armado” – forma como o catálogo da exposição *Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo* (2023) se refere a obra ao óculos usado por Murilo. No arquivo de Lygia Clark, contudo, um modelo similar recebe outros títulos: “óculos de proteção”, “goggles”, “óculos - eyes” e “diálogo: óculos”.

todas as suas dimensões (Pedrosa, 2023 [1960]), como realizava trocas constantes com imagens plásticas, de modo que, na fase inicial de seu trabalho, usava das artes visuais como repertório de imagens poéticas (Mammì, 2012), reorganizando esse arquivo na elaboração de seus poemas.

Em “O olho precoce”, texto escrito ao fim da vida e que revisita o passado como quem avalia a si mesmo, Murilo revela que “ver e rever” o mundo sempre foi um modo de se reconhecer nele. Diante da crítica de arte que, inerentemente, deve olhar para o outro, Murilo faz dela um ato de (auto)criação, capaz de atribuir sentido a partir de afinidades que a percepção engendra. Tanto na crítica de arte singular de Murilo, quanto em seu trabalho poético, nota-se sua curiosidade “inextinguível pelas formas”, realmente traduzida em fascínio pela linguagem da arte, em todas as suas dimensões, como afirmou Pedrosa (2023 [1960]).

Nesse panorama, o olhar de Murilo apresenta-se enquanto uma operação de correspondência. Mas as relações estabelecidas não se detêm na superfície visível, e sim em camadas mais profundas e não evidentes, nas “semelhanças não-sensíveis” de que falava Benjamin (2012 [1933]). Entre Maria e Murilo, é evidente que a superfície de seus respectivos fazeres artísticos operam sobre leis próprias. O que os aproxima, portanto, não é a aparência de suas dimensões artísticas, mas o método, o procedimento, o fazer: esse esforço *poético* em dar forma sensível ao que é impalpável. Esse método de desvelamento é, como vimos, afinado – mas não regido dogmaticamente – com um “estado de espírito surrealista”.

É nesse aspecto que Murilo Mendes reconhece em Maria Martins mais de uma “semelhança não-sensível”, ambas relacionadas: a primeira é a busca por “extrair a carga de espiritualidade contida na matéria”; a segunda é o conflito dialético em que “diante das resistências de base [...] os elementos trazidos pelo subconsciente [...] subvertem-se, afundam-se” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86).

A escultora, diante da realidade espacial que lhe impõe limites, “luta desesperadamente para impor o seu equilíbrio físico”. É claro que Murilo fala de critérios de volumetria quando diz que Maria procura “a demarcação entre o território físico e três dimensões, e a área impalpável que é o espírito” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86), mas esse mesmo debate parece se estender a ele mesmo, uma vez que a matéria verbal configura-se em uma espécie persistente de limitação, em que sua poesia toca a impossibilidade de totalidade do sentido. Em ambos há uma execução custosa em transpor forças invisíveis para o mundo visível – seja em sua forma plástica ou verbal.

O versificar e o esculpir compartilham, assim, a mesma condição: operam a partir de um resto irreduzível que resiste à forma acabada. Mas, em Murilo Mendes e Maria Martins, é como se essa limitação – o *impossível*, afinal – fosse levada sempre adiante, e mais além, ao ser inscrita no próprio fazer: não como superação ou negação do limite, mas como a sua inscrição mesma, isto é, como impossível que habita as linguagens da poesia e da escultura. Ambas as linguagens tentam lidar com o incontrolável, sem apaziguar, no entanto, o que está aquém ou além da vontade humana, atuando justamente nessa zona paradoxal em que a linguagem é prisão e passagem. Na tentativa de um dizer pleno, que fracassa em expressar o que é da ordem do indizível, tanto Maria quanto Murilo, ao se abster de tentar dominá-la completamente, conseguem acessar um espaço *autre: êxtime, in-familiar*. Nele, rastros e vestígios apontam para as forças ocultas “entre magia e afetividade, entre Eros e morte, entre dinamismo de formas definidas e atmosfera ambígua de sonho” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88).

Paulo Herkenhoff, no prefácio do catálogo *Maria Martins: escultora dos trópicos* (2009), entende que Maria Martins – como Lygia Clark – avança, “como nunca ocorrera no Brasil e raramente na arte ocidental, na constituição de uma arte pautada no investimento do desejo, deslocando a metáfora para a metonímia e o icônico para o indêxico da libido” (Herkenhoff, 2009, p. 16). Ela abandona a lógica da representação mimética, que procura estabelecer semelhanças ou equivalências, e passa a operar no campo da metonímia e do indexical, onde a imagem indica, sugere, deixa rastros. O desejo, nas esculturas de Maria Martins, não se fecha em uma imagem fixa, mas é inscrito sob a forma de vestígios; ele é um princípio de metamorfose, não de realização.

Esse caráter sugestivo do desejo, que recusa a deixar-se fixar em qualquer forma plena de expressão, encontra paralelo na reflexão de Giorgio Agamben (2007) sobre a dificuldade de trazer o desejo – condição absoluta da experiência humana – ao campo da palavra. Fazer com que esse dado imaterial adquira uma forma sensível é, segundo o autor, uma tarefa “que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida” (Agamben, 2007, p. 43). Agamben chama esse impasse de “cripta”, espaço interior do qual somos prisioneiros, onde nossos desejos inconfessáveis manifestam-se em sonho ou delírio.

Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos. [...] O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos. Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos (Agamben, 2007, p. 43).

Nada mais preciso, talvez. Pois poderíamos dizer que é esse exato descompasso entre desejo e imagem – tarefa para sempre inacabada e, por isso mesmo, em constante metamorfose – que motiva tanto a escultura de Maria Martins quanto a poesia de Murilo Mendes. Suas respectivas criações artísticas propõem modos pelos quais o que é da ordem invisível se manifesta visivelmente. Ambos se situam no limiar desse descompasso, em uma tentativa de “comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas”.

Mário Pedrosa, como vimos, apontou em “A bienal de cá para lá” (1973) que Maria trouxe para a escultura brasileira algo, até então, ausente, ao instaurar a primeira manifestação do erotismo nesse contexto, sob evidente inspiração surrealista. Na acepção de Paulo Herkenhoff, inclusive, Maria era “a escultora do desejo” (Ramos, 2009), o que remete, também, a forma pela qual Duchamp se referia a Maria em um de suas cartas trocadas: *Notre-Dame des Désirs*, isto é, Nossa Senhora dos Desejos. É notável que o desejo ultrapassava os limites da vida íntima de Maria Martins e infiltrava, involuntariamente ou não, a sua obra (Callado, 2004), na qual ela o assume do ponto de vista feminino.

Entre as obras de Maria Martins destaca-se *O Impossível* (c. 1945), que com efeito parece ser a mais emblemática dessa tensão. Nela, Maria dispõe duas criaturas inumanas, a rigor *informes*, se encarando, mas ao que parece indicando se tratar, a partir dos traços anatômicos de ambos os dorsos, de uma figura feminina e outra masculina. Seus rostos, contudo, são inexpressivos e vazios, sem aspectos antropomórficos evidentes; já as laterais de suas cabeças se estendem em forma de “tentáculos” em direção ao outro, como quem busca e/ou recusa uma aproximação. A obra materializa a tensão do contato: entre o tocar e o não-tocar, entre desejo e frustração, entre atração erótica e perigosa.

Figura 4 – *The Impossible, III* (Escultura feita em bronze, 1946).



Fonte: The Museum of Modern Art [s.d.].

A imagem captura o desejo se tensionando entre os dois corpos, no instante que antecederia uma possível fusão. O encaixe, no entanto, jamais acontece, apontando para uma união plenamente impossível. É inerente ao desejo, essa força de Eros, jamais ser completamente satisfeito, estando fadado à eterna incompletude: persegue, mas não possui definitivamente; inquieta, mas não contenta por inteiro. Por isso mesmo que atormenta homens e mulheres, mas igualmente as “deusas” e os “monstros” de Maria Martins. A curadora da 24ª Bienal de São Paulo (1998) – cuja temática geral era a Antropofagia e teve uma sala especial em homenagem a Maria Martins –, Katia Canton, elenca os caminhos que a sexualidade na escultura de Maria Martins percorre, em que “comparece a violência do desejo, a inquietude provocada pelo outro, a impossibilidade da fusão amorosa, a solidão” (Ramos, 2009, p. 107).

Maria produziu três obras intituladas *O Impossível*, mas que não são, de forma alguma, cópias obtidas a partir de um mesmo molde, como salienta Raul Antelo (2013), sendo duas delas em bronze e uma em gesso, datadas entre o período de 1944 a 1946. A versão que recebe o nome *The Impossible, III* integra o acervo do The Museum of Modern Art (MoMA); a segunda, presente na exposição de 1956, faz parte da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio); e a terceira, em gesso, está exposta no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA).

Entre as versões, nota-se uma diferença significativa nas formas pontiagudas que emergem das figuras. Na que integra o MoMA, elas se projetam mais retas e lineares em ambas as figuras; já na do MAM Rio, as que saem da cabeça “masculina” se tornam mais irregulares e onduladas, sugerindo uma vibração ou movimento, enquanto as da cabeça “feminina”, por outro lado, mantêm-se rígidas. Essas versões não alteram, porém, o caráter inquieto e em metamorfose que atravessa esses corpos vibráteis: sejam os “tentáculos” retos ou sinuosos, todas as versões, com suas cabeças desfiguradas, recusam a ideia de repouso.

A figura “feminina”, contudo, apresenta uma alteração significativa em seus braços: na versão do MoMA, ela os têm iguais às formas pontiagudas da cabeça, apontadas para fora; característica preservada na versão em gesso que integra o acervo do MALBA.

Figura 5 – *O Impossível* (Escultura feita em gesso, 1945)



Fonte: Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires [s.d.].

Na do MAM Rio, no entanto, os braços curvam-se sobre as laterais do corpo da figura “feminina”, em direção à cintura. A alteração afeta a expressividade do conjunto: enquanto na escultura do MoMA a figura “feminina” está mais eriçada e em tensão, sua postura na versão do MAM Rio a torna mais ativa e dominante, capaz de exercer um poder sobre quem a enfrenta, seja ele seu parceiro ou oponente.

Figura 6 – *O Impossível* (Escultura feita em bronze, 1945).



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [s.d.].

Isso se intensifica ao notar que, na peça que integra hoje no acervo do MAM Rio, há também uma inclinação mais acentuada dos corpos: a cabeça “feminina” tem seu pescoço levemente recuado para trás, como se esquivando-se, e a cabeça “masculina” projeta-se mais para a frente, supostamente aproximando-se. Tal gesto faz com que a boca da figura “feminina” crie uma espécie de armadilha, como que atraindo-o para si, antes de devorá-lo. A leitura feita por Antelo (2013) enfatiza essa exata tensão:

a cabeça masculina [...] assemelha-se a uma água-viva gigante, como uma enorme Medusa, imagem da História fluente, ao passo que a feminina mais parece uma dionéia, planta tropical carnívora que fecha, instantaneamente, suas folhas para melhor capturar as presas desatentas (Antelo, 2013, p. 36).

Como vimos, as “deusas” e “monstros” de Maria são figuras do *informe*, tensionando a lógica da representação ocidental e os limites do que é humano, vegetal e animal. Assim, são exercícios de desestabilização da ordem racional do olhar e de oposição às pretensões normalizadoras do sentido. Em *O Impossível*, vemos as “implicações inumanas” caracterizarem-se por um gesto animalesco, transgressivo e indomesticável. Para Georges Bataille (2018 [1930]), surrealista dissidente, a bestialidade humana se concentra na boca, revelando sua significação violenta. Ela é “a parte mais viva” e “mais aterrorizante para os animais que estiverem próximos” (Bataille, 2018, p. 191).

É também por essa via que se dá *O Impossível*, em que uma forma do contato entre as figuras parece ser a da devoração possível. Essa leitura permite estabelecer uma relação com o

quadro *La femme affamée* (1945), de Roberto Matta, com o qual *O Impossível* – a versão pertencente ao The Museum of Modern Art (MoMA) – dividiu o espaço na “Salle de la Pluie”, na *Exposition Internationale du Surréalisme*, em 1947. O título da obra já orienta a leitura: trata-se de uma mulher faminta, e sua imagem só reforça o aspecto desesperado e devorador da figura. A boca comprida e com dentes pontiagudos, que ocupa o centro da pintura, reforça o potencial violento e voraz desse órgão humano. Trata-se, portanto, da imagem do desejo insaciável, revelando-se pelo corpo feminino²⁸.

Em *O Impossível*, o sinal de uma assimetria, afinal hierárquica, se acentua: a figura “feminina”, tomada como devoradora, atrai e ameaça. As figuras apontam menos para uma união na qual os opostos se fundem, e mais para uma tensão do “quase-toque” que jamais se apazigua. Diante disso, vejamos, por um lado, uma interpretação humanista que pressupõe a salvação e redenção do homem diante da barbárie moderna através da arte. Nessa perspectiva, a obra encenaria, em toda a sua força mitológica, a busca surrealista pela iluminação, dialogando com “uma poética do amor e uma ética da liberdade” (Schwarz, 2004, p. 76) de que fala Arturo Schwarz, a fim de compensar a erupção do ódio e violência do século XX.

Diante dos horrores da guerra, também André Breton insiste no amor, na poesia e na arte como forças capazes de demover a humanidade desse quadro de barbárie (Mahon, 2021). Ao escrever *Por uma arte revolucionária independente*, em 1938, Breton sublinhou o poder da arte em expressar as necessidades interiores do homem e sua contribuição na reconstrução radical da sociedade (Breton, 2020). Um ano antes, em *L’amour fou*, de 1937, Breton apontava o amor como caminho possível dessa reconstrução, prevendo que “o mundo inteiro será iluminado uma vez mais, porque nos amamos uns aos outros, porque um feixe de luz nos atravessa” (Breton, 1937 *apud* Schwarz, 2004, p. 75). Para Arturo Schwarz, a máxima surrealista é sintetizada da seguinte forma: “Cumprir com o irresistível desejo de liberdade demanda conhecimento; obter conhecimento requer amor” (Schwarz, 2004, p. 23).

Por outro lado, vejamos agora *O Impossível* de modo que uma imagem conciliatória permaneça inviável. Sua escultura recorda que todos os seres – mulheres e homens, deusas e monstros – são, igualmente, impossibilitados de plenitude. Nessa projeção, Maria Martins não busca representar, enfim, uma unidade, mas esculpir as tensões que constituem esse desejo e, ao mesmo tempo, impossibilitam sua resolução; não propõe a fusão de opostos, mas torna visível o conflito entre eles. Na obra, ela expõe o desejo justamente pela ferida, pela

²⁸ Em outra oportunidade, seria pertinente explorar o desdobramento dessa questão, tomando como exemplo o quadro *O nascimento do mundo*, de Gustave Courbet, pintado em 1866. A aquisição da obra pelo psicanalista Jacques Lacan, em 1955, impactou significativamente suas reflexões sobre o erotismo e a castração.

frustração, pelo sofrimento, em que se manifestam os “instrumentos de tortura” aos quais Murilo se refere, marcados por formas ovaladas e retas.

O contato das figuras – que jamais se concretiza – não conduz à unidade, mas, ao contrário, leva à dissolução da forma, ao *informe*. Essa dinâmica de “implicações cósmicas, ou inumanas” se manifesta em uma “linguagem plástica individual, ainda que cifrada” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86), isto é, que escapa à decifração, que não cessa de se desfazer. Trata-se da imagem do desejo em sua ambiguidade: força criadora e destrutiva, esse impulso que funda e que consome, de que falava Murilo Mendes, como vimos, em “Amor-vida”. Essa tensão, longe de se resolver, constitui o próprio esculpir de Maria Martins.

O esforço de manipular a plasticidade dessas tensões – entre desejo e recusa, excesso e ausência, criação e destruição, vida e morte – intensifica-se ao se tratar de “matérias duras, rebeldes à improvisação e à facilidade”, mas é nesse mesmo esforço que Maria Martins consegue manifestar “a energia” e “extrair a carga de espiritualidade contida na matéria”. É a partir das “resistências de base” – com elas, e não apesar delas – que se torna possível expor as tensões que impossibilitam o desejo fixar-se: nesse confronto entre controle e entrega, entre “os elementos trazidos pelo subconsciente” e “a mão que luta com rudes materiais” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87). A potência da obra está, precisamente, nesse conflito dialético, na impossibilidade de transposição.

É nessa perspectiva de “tensões violentas entre magia e afetividade, entre Eros e morte”, que o próprio Murilo Mendes se aproxima de Maria Martins em uma “semelhança não-sensível”. Como vimos, em ambos há uma execução custosa em transpor forças invisíveis para o mundo visível, enfrentando “as resistências de base” em que “os elementos trazidos pelo subconsciente [...] subvertem-se” ou “afundam-se” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86). Em sua poesia, a infra-estrutura do subconsciente também revela a força do desejo e do erotismo, ou seja, ela também extrai o dado imaterial que se mostra velado na matéria, definida pelo nome vicário de “espiritualidade”.

Essa afinidade se evidencia quando Murilo observa que Maria era “profundamente avessa, de acordo com os princípios do surrealismo, à tradição cristã”, procurando “fora desse antigo território, elementos e signos religiosos que a inspirem”. Nesse momento, ele se compara nominalmente, afirmando “acompanhá-la neste particular”, acrescentando mais adiante: “Sou um homem para quem o mundo cristão e o não-cristão existem, e devem se tocar, se conhecer e se abraçar. Recuso-me a dividir o mundo em duas metades de laranja” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88). Suas obras da década de 1930 são exemplares nesse aspecto,

mostrando um catolicismo singular e nada dogmático, que funcionava como uma fonte de questionamentos que desafiam respostas definitivas.

Vale ler o que o poeta declarou sobre *A poesia em pânico* (1994 [1937]) – obra veementemente advertida por Mário de Andrade pela heresia como manifestação subversiva do catolicismo muriliano – em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1959:

Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de captar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano, etc., palavras extraídas tanto da Bíblia quanto dos jornais, procurando mostrar que o social não se opõe ao religioso (Mendes, 1959 *apud* Picchio, 1994, p. 1639).

Sua posição cristã é, ela mesma, um de seus “elementos contrários”, sempre confrontada pela rejeição do poeta à ideia de que possa haver uma verdade definitiva. Para Murilo, é justamente a contradição que torna o homem uma figura poética – “ser medial”, “vivente”, diria Coccia (2010) –, capaz de criar sentido (*logos*) a partir do conflito. O erotismo, cabe retornar, funciona em certo aspecto sob o mesmo estatuto da experiência religiosa – transgredir a norma da descontinuidade do ser – atuando, também, como via de acesso ao sagrado.

Murilo Mendes dedicou vários poemas de *A poesia em pânico* (1994 [1937]) à tematização da unidade perdida, como em “Poesia do Ciúme”, “Poema do Fanático”, “Nós” e “A Uma Mulher”, nos quais manifesta-se o impulso de fundir o que, por natureza, permanece separado. Essa busca, semelhante àquela que Maria Martins esculpiu em *O Impossível*, esbarra no reconhecimento dessa impossibilidade, para inscrevê-la como tal: como impossível, uma vez mais. É nesse horizonte que se inscreve o poema “O amante invisível”:

O amante invisível

Quero suprimir o tempo e o espaço
 A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,
 Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti,
 Quero circular no teu corpo com a velocidade da hóstia,
 5 Quero penetrar nas tuas entranhas
 A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis,
 Quero navegar nas tuas artérias e confabular com teu sangue,
 Quero levantar tua pálpebra e espiar tua pupila quando acordares,
 Quero baixar a nuvem para que teu sono seja calmo,
 10 Quero ser expelido pela tua saliva,
 Quero me estorcer nos teus braços
 Quando os fundamentos da terra se abalarem nos teus pesadelos,
 Quero escrever a biografia de todos os átomos do teu corpo,
 Quero combinar os sons
 15 Para que a música da maior ternura embale teus ouvidos,
 Quero mandar teu nome nas flechas dos ventos
 Para que outros povos te conheçam do outro lado do mar,

- Quero forçar teu pensamento a pensar em mim,
 Quero desenhar diante de teus olhos
 20 O Alfa e Omega nos teus instantes de dúvida,
 Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,
 Quero me enrolar em serpente no teu pescoço,
 Quero ser acariciado em pedra pelas tuas mãos,
 Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas,
 25 Quero me transformar em ti.
 (Mendes, 1994 [1937], p. 304-305).

O encadeamento do poema expressa a tensão entre continuidade e interrupção. O alongamento sintático dos versos – que frequentemente transbordam para o verso seguinte – expõe o excesso do desejo, da vontade ostensiva que busca ultrapassar o corte em direção a uma continuidade que tão logo sofre uma interrupção anafórica. Ao mesmo tempo que impõe uma barreira que impede o fluxo anterior de se estender ou concluir, o verbo “quero”, que inicia a maior parte dos versos, amplia e redobra o impulso impetuoso, ao que parece incontrolável, de ultrapassar as barreiras do corpo, do tempo e do espaço. A repetição, que sugere a progressão desse desejo, também marca a impossibilidade da continuidade plena.

No poema, a anáfora “quero” antecede, quase sempre, hipérboles que ampliam o desejo do sujeito lírico. Cada acréscimo de exagero figurado, porém, marca tanto a persistência quanto o fracasso do desejo em se completar, conduzindo justamente à impossibilidade de sua realização. Os versos, ao enfatizar o desejo desesperado do sujeito lírico, desafiam a lógica dos corpos e da matéria, multiplicando imagens impossíveis desde o gesto de penetrar nas entranhas da amada “a fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis”, até se “dissolver em perfume nas tuas narinas” e, ainda, ser “expelido pela tua saliva”.

O sujeito lírico tenta, para tanto, violar as leis que imperam em nossa finitude: “Quero suprimir o tempo e o espaço / A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser / Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti”. O desejo em excesso expressa anseio de voltar à sua natureza originária, impedido pelas limitações do tempo e do espaço. Nesse ponto, como expressão da ambivalência da poética muriliana, em sintonia, como vimos, com a plástica de Maria Martins, temos uma formulação da pulsão de morte, como desejo de retorno ao inorgânico, ao inconsciente pré-natal.

Não se trata, portanto, de um erotismo meramente sexual, mas de um desejo metafísico e pulsional, religioso e mundano, alto e baixo: uma necessidade de dar um sentido à existência que não se sacia na alternativa de um mundo *ou* outro. A falta, que funda todos os sujeitos, engendra um desejo visceral de reencontro com o objeto perdido, cuja recuperação prometeria nos tornar completos novamente. Tal fusão erótica – entre “eu” e o “outro”, ou

entre “eu” e o “mundo” – implica, no entanto, a dissolução total do sujeito, a indistinção e indiferenciação entre homem e natureza, e o retorno à instância inorgânica prévia à vida, onde tudo que resta ao sujeito é estar confinado ao nada. Nesse limite, revela-se, simultaneamente, anseio e condenação, desejo e destruição, vida e morte.

O impasse de um olhar cindido diante de um mundo desconjuntado progride no decorrer de *A poesia em pânico* (1994 [1937]), como no poema “Meu duplo”²⁹. Nele, lemos um sujeito lírico que se vê desdobrado em uma imagem fora de seu controle – “A edição que circula de mim pelas ruas / Foi feita sem o meu consentimento” (Mendes, 1994, p. 305) –, sublinhando uma ruptura, ou desencontro, com sua própria identidade, atitude essa que deflagra a condição-limite do sujeito moderno. Alguns anos antes, em 1929, Sigmund Freud apontava, no seu ensaio *O mal-estar na civilização* (2011 [1929]), que a segurança advinda do “sentimento de nós mesmos, de nosso Eu”, que garantiria nosso valor “autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais”, era, na modernidade, uma “aparência enganosa” (Freud, 2011, p. 9).

O problema pode ser lido nos versos em que o sujeito percebe não coincidir consigo mesmo: “O meu duplo arrasta correntes nos pés. / Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca. / Ele conspira contra mim, / Desmonta todos os meus atos um por um e sorri” (Mendes, 1994, p. 305). Aqui, a autenticidade do próprio “eu” se mostra comprometida, uma vez que a busca por uma coincidência entre “eu” e “eu” ou “eu” e “outro” ou “eu” e “mundo” é atravessada pelo risco de dissolução. Nesse sentido, o duplo é justamente a figura desse descompasso, é o agente da destruição, capaz de retornar à indistinção primordial ao reverter “os objetos do mundo ao negativo do FIAT” (Mendes, 1994, p. 305). Nesse verso, Murilo evoca as trevas anteriores à luz, como era no princípio segundo Gênesis (1:1-5), aludindo ao “*fiat lux*” bíblico, comando divino que marca a diferença entre a existência e o nada.

O poema reinscreve a ferida primordial: a falta originária que sustenta o desejo. Murilo encena a busca incessante por uma unidade que nunca se cumpre, traduzindo o descompasso que marca a condição humana. Essa busca é que nos constitui enquanto seres de desejo, marcados desde o nascimento pela ânsia eterna de um objeto de satisfação que jamais se alcança, como dissemos. O primeiro sentimento de perda do qual temos acesso é a perda da unidade com a progenitora, logo inaugurando o reconhecimento da incompletude, ou em outras palavras, a *ficção* do eu, que se defronta com a própria *imagem*. Somos, portanto, seres

²⁹ Parte das reflexões aqui apresentadas sobre o poema “Meu duplo” – em especial a concepção da poesia de Murilo Mendes como um espaço-tempo agonístico, de confronto dramático com/contra o unitário – foi inicialmente desenvolvida em texto escrito em coautoria com Artur de Vargas Giorgi, publicado em 2024, na Revista Colóquio/Letras, nº 217.

compostos de fendas, feridas abertas, cavidades, lacunas e silêncios, que jamais são plenamente preenchidos.

Como sabemos, o assunto da falta e do erotismo é debatido no Ocidente desde a Grécia Antiga, ecoando uma tradição que precede *O banquete*, diálogo platônico escrito possivelmente no século IV a.C.³⁰. Nele, os presentes discutem a natureza do amor e tentam dar faces e definições ao deus Eros. O último discurso é reservado a Sócrates, que define Eros, a partir das revelações de Diotima, como anseio do que não se possui, nos levando a desejar “o que ainda não está à disposição, [...] o que não está presente, o que ele próprio não é, aquilo que lhe falta” (Plat. Sym. 201a). A própria linguagem é efeito do desejo – nasce da falta que interpela o sujeito – e é Eros quem origina a fala, o texto, as criações e as fabulações. Diotima, aliás, define o amor em comparação à poesia: “é toda ação que promove a passagem do não ser ao ser” (Plat. Sym. 205c). Ambos são processos de desvelamento, que fazem existir a presença onde antes era apenas ausência.

Outro dos discursantes, Aristófanes, situa uma origem para a falta constituinte do ser humano – esse sofrimento que nos marca desde o nascimento – na necessidade de reencontrar a unidade perdida. No princípio, segundo ele, nossa natureza primitiva era a de um gênero comum, composto por partes masculinas e femininas, mas que foram separadas e enfraquecidas como castigo de Zeus. Eros estaria “implantado nos homens desde então para restaurar a antiga natureza”, sendo capaz de aliviar “as dores da natureza humana” (Plat. Sym. 191e). Vale ler com mais atenção:

Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógino era então, quanto à forma e quanto à designação, um gênero comum, composto do macho e da fêmea. [...] A forma de cada homem era um todo esférico. O dorso e os flancos fechavam-se em círculo. Cada um desses seres era provido de quatro mãos, movia-se com igual número de pernas. Um pescoço torneado sustinha dois rostos, semelhantes em tudo. Uma era a cabeça em que se opunham dois rostos. Os corpos ostentavam quatro orelhas e um par de genitais; a exemplo destes, dobrados eram os outros órgãos (Plat. Sym. 189e-190b).

A completude do andrógino ameaçava igualá-lo aos deuses, por isso as partes foram separadas por castigo de Zeus. De um corpo, tornaram-se dois, enfraquecendo-os. Desde que haja dois, há, portanto, descontinuidade. Cada parte, no entanto, mantinha-se saudosa da outra. Mais adiante, Aristófanes acrescenta:

Eros, que atrai um ao outro, está implantado nos homens desde então para restaurar a antiga natureza, faz de dois um só e alivia as dores da natureza humana. Cada um

³⁰ Considerando que as obras da Antiguidade são citadas segundo suas divisões internas, as citações de *O banquete*, de Platão, seguem esse critério. Utiliza-se como referência a edição brasileira da L&PM Pocket (2023), com tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler.

de nós é, portanto, a metade complementar de outro (um símbolo). Somos como uma das partes de um linguado cortado ao meio, dois formando um. Cada qual anda à procura de seu próprio complemento (Plat. Sym. 191e).

Embora a explicação mítica não dê conta do problema, é inegável seu papel, ainda hoje, na compreensão acerca do comportamento humano. O discurso de Aristófanes, em especial, reflete as consequências do confronto entre Esparta e Atenas, que abriu uma “fenda que debilita o corpo da Grécia” (Schüler, 2023, p. 154). Eros, portanto, preside a ferida da falta e instala-se justamente na fenda, tornando-se ele mesmo cura, ou somente uma promessa de cura. Na modernidade, contudo, a ferida não cicatriza: não havendo cura, o mal-estar jamais pode ser eliminado, mas administrado em meio de tantas próteses.

A passagem para o século XX foi marcada como “tempo das certezas” devido às condições da modernidade tecnicizada (Costa; Schwarcz, 2000). Suas invenções conferiam aos homens o poder de torná-los “uma espécie de deus protético” (Freud, 2011 [1929], p. 36-37), capazes de alcançar o que antes, sozinhos, não poderiam. Tais próteses, no entanto, logo apresentam sua ambivalência: suplementam e desestabilizam o sujeito moderno. Todos esses “órgãos auxiliares”, alerta Freud, “não cresceram com ele” e, ocasionalmente, começam a dar mais trabalho do que soluções, manifestando seus limites. A tentativa de curar o desamparo e apaziguar a falta constitutiva do sujeito, através de próteses, resulta na ampliação do poder destrutivo que pretendia conter, sem jamais assegurar qualquer medida de satisfação (cf. Natividade, 2025; Giorgi; Natividade, 2024).

Décadas depois, Georges Bataille retoma a mesma ferida originária na obra *O erotismo* (2025 [1957]), debruçando-se sobre a descontinuidade dos seres humanos em contraste com a continuidade da natureza:

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 (Bataille, 2025, p. 39).

Bataille mostra que o ser humano sofre justamente devido à sua existência finita e sua condição de isolamento: tendo um só corpo, incapaz de fundir-se a outro, em que o nascimento e a morte só pertencem a si mesmo. Essa percepção de sua “individualidade fortuita” e “perecível” é a responsável por angustiar o sujeito, reconhecendo em si a finitude. Quando colocado sob essa perspectiva, o erotismo recebe um caráter urgente e significativo, atuando como força vital que nos marca desde os primeiros registros da pré-história. Essa

energia desesperadora move o sujeito em direção a ultrapassar os limites do *eu*, obcecado pelo retorno, enfim, de “uma continuidade primeira”. Ela, contudo, revela-se uma condição de indistinção que viola as barreiras entre homem e natureza, remetendo a uma origem mítica e imemorial, em suma, ao anacronismo da vida e da história.

Essa energia e desejo, que escapam ao tempo cronológico, ressoam, em outra chave, no lirismo de Murilo Mendes. Em “Marcha da história”, de *As metamorfoses* (1994 [1944]), Murilo delinea um lugar onde se impulsiona a fusão entre homem e mulher, verbo e ação, não sem reconhecer a impossibilidade de sua existência:

A Marcha da História

Eu me encontrei no marco do horizonte
Onde as nuvens falam,
Onde os sonhos têm mãos e pés
E o mar é seduzido pelas sereias.

5 Eu me encontrei onde o real é fábula,
Onde o sol recebe a luz da lua,
Onde a música é pão de todo dia
E a criança aconselha-se com as flores.

10 Onde o homem e a mulher são um,
Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação.
(Mendes, 1994 [1944], p. 332).

No poema, a anáfora do advérbio “onde” marca o ritmo da “marcha”, uma progressão supostamente cronológica em direção ao horizonte. Logo no primeiro verso, contudo, instaura-se um impossível lógico: o sujeito lírico se encontra no marco do horizonte, esse ponto que não é fixo, ao contrário, recua a cada passo dado em sua direção. O poema anuncia a inviabilidade do gesto de alcançar esse “mundo que não existe ainda, a menos que ele prolifere alhures, fora da nossa vista” (Péret, 1956, Anexo A, p. 83). A formulação de Benjamin Péret, ao comentar sobre as esculturas de Maria Martins, cabe também ao esforço poético de Murilo Mendes: ambos projetam um espaço impossível, situado além do mundo visível. Nele, o princípio de realidade é suspenso e inversões simbólicas tornam-se possíveis: “nuvens falam”, “o real é fábula”, “o sol recebe a luz da lua”.

O lirismo de Murilo, nesse sentido, o situa à margem da história, num ponto impossível, inscrito como tal pelo poema. Em outra oportunidade, o poeta diria, inclusive, que “as constantes do tempo e do espaço oprimem o homem em seu anseio de volver à sua natureza profunda. Sofremos por falta de tempo e falta de espaço, ou por excesso de tempo e excesso de espaço” (Mendes *apud* Antelo, 2001, p. 1). Esse reconhecimento de nossa finitude

nos acompanha desde o início dos tempos, sendo constantemente reposto, a despeito do titanismo autotélico do Ocidente moderno. Em *Las lágrimas de Eros* (1981 [1961]) – seu último texto publicado em vida –, Bataille nomeia essa percepção da “individualidade fortuita” e “perecível” do ser humano como “consciência de morte”. Nesse livro, lemos que, na “origem da arte”, por assim dizer, aqueles que se auto-representaram em estado de ereção, nas paredes de suas cavernas, já sabiam – diferente dos animais – que morreriam.

Tais cavernas, como Altamira e Lascaux, sobressaem ao sentido utilitário de abrigo, sendo espaços ritualísticos e mágicos. A possibilidade de visitação garantiu que esses espaços, mais do que sítios arqueológicos, fossem conhecidos como lugares de revela o. Suas pinturas e gravuras muito dizem a respeito de nossa condi o existente, enviando uma mensagem endereçada aos problemas mais imediatos de nossa era. Assim, Maria Martins reflete ao final do texto “Mensagem”, também presente no catálogo de 1956:

Nas grutas de Altamira e de Lascaux, entre muitas, as pinturas e gravuras existentes despertam em quem as contempla, emo es 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, 1956, Anexo D, p. 90).

No fundo do poço da caverna de Lascaux – uma cavidade natural a que poucos tiveram acesso³¹ – encontra-se um enigma desconcertante, capaz de atormentar-nos ainda hoje. “Sob a aparência de uma pintura excepcional, o Homem de Lascaux soube ocultar, no mais profundo da caverna, o enigma que nos propõe” (Bataille, 1981, p. 48-49, tradu o nossa)³². Trata-se de uma imagem, datada aproximadamente de 13.500 a.C., de caráter obscuro e estranho, em que um bisão eviscerado está diante de um homem caído ao chão e com o sexo ereto, com uma lança ou bastão ao seu lado. A cena evoca o pecado original, talvez: a morte que está ligada ao erotismo. Para Bataille, faz sentido que o erotismo esteja mais ligado   morte do que ao nascimento, porque   devido a “perspectiva sombria da morte que conhecemos a violência exasperada, desesperada, do erotismo” (Bataille, 1981, p. 48, tradu o nossa)³³.

Lido   luz desse pensamento, o poema “Morte” de Murilo Mendes, também presente em *A poesia em pânico* (1994 [1937]), ganha novos contornos:

³¹ Georges Bataille fez uma lenta e entusiasmada visita a Lascaux, em 1955, que o levaria a escrever o livro *O nascimento da arte* (2015) no mesmo ano.

³² Cita o original: “Bajo la apariencia de una pintura excepcional, el Hombre de Lascaux supo ocultar en lo m s profundo de la caverna el enigma que nos propone” (Bataille, 1981, p. 48-49).

³³ Cita o original: “es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombr a perspectiva de la muerte el que conocamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo”

Morte

- É doce o pensamento da morte
 Quando o corpo exausto de prazer ou de dor
 Sofre os seus limites
 É doce o pensamento da morte
- 5 Quando o espírito enfraquecido pela revolta
 Não se aplaca nem mesmo diante de Jesus
 Morte, suave música da morte,
 Devolve-me ao sono inicial de antes do pecado.
- Não quero os cantos celestes nem a palma da glória.
- 10 Talvez eu queira o nada absoluto:
 (Até mesmo o pensamento da morte ainda é vida.)
 (Mendes, 1994 [1937], p. 299).

No poema, o verso que abre – e tão logo é repetido – mobiliza um paradoxo ao vincular o adjetivo “doce” ao “pensamento da morte”, que é, nessa dinâmica, deslocado para o campo da sedução. Aqui, a imagem da morte não é algo a se temer: torna-se suave e atrativa, e a dissolução adquire sentido de repouso satisfeito. O poema indica que o estágio que antecede esse desejo atrelado à morte se manifesta no paralelismo sintático entre o “corpo exausto” e o “espírito enfraquecido”, que retomam e desdobram as duas ocorrências do verso “doce o pensamento da morte”. Esses versos encenam aquilo que Bataille denomina de “erotismo ardente (o ponto em que o erotismo atinge a extrema intensidade)” (Bataille, 2025, p. 63): o instante em que tanto o carne quanto a alma sofrem seus limites e tocam o doce pensamento de dissolução.

O sujeito lírico, nesse estado, suplica à “morte” para devolvê-lo “ao sono inicial de antes do pecado”, pelo qual a nostalgia da continuidade perdida parece nos arrastar. Esse é, na mesma medida, um modo de retornar ao “nada absoluto”, que antecede a vida consciente, a indiferenciação do princípio, onde não havia divisão entre corpo e alma, entre homem e mundo. O próprio poema, contudo, indica novamente a impossibilidade: “(Até mesmo o pensamento da morte ainda é vida)”. Essa observação marginal, colocada entre parênteses, carrega, em sinal de suspensão, o paradoxo central do poema: mesmo o pensamento da morte pressupõe a existência consciente. Assim, o poema expõe justamente a condição-limite do sujeito, que, mesmo no ponto máximo de intensidade da vida, vê a morte – esse estágio metafísico de satisfação, de retorno à origem, à indistinção – recuar.

A poesia muriliana, nesse sentido, atua no limiar de tensões extremas: entre desejo e frustração, entre controle e abandono, entre esforço e exaustão, entre vida e morte. De modo análogo, a escultura de Maria Martins também o faz, encontrando “a conciliação entre forças obscuras e primitivas do instinto [...] e tendências mais altas e universais que se imbricam no tema da libertação” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87). Para ambos, criar artisticamente é o

gesto de “conferir ao objeto plástico um sentido de mediador entre potências hostis”, a fim de dar sentido (*logos*) às forças que nos interpelam (*pathos*), abrindo espaço para o que não pode ser plenamente determinado e manipulado: o *informe*.

Em suas respectivas dimensões estéticas, Murilo Mendes e Maria Martins tentam participar “magicamente” do mundo, abdicando de controlá-lo. A maleabilidade da linguagem – seja a verbal ou a escultórica – parece estar, justamente, no limiar entre o controle e a ausência dele. Para Murilo, a palavra poética não é mais maleável do que a cera é para Maria – esse material transitório, que tão logo desaparece –, mas sim igualmente resistente à vontade do artista. A “semelhança não-sensível” que os aproxima nessa língua *in-familiar* é, sobretudo, a capacidade de extrair daquilo que resiste – a matéria, a vida, o inconsciente – uma carga de espiritualidade, uma energia que atravessa um sistema de coisas invisíveis para manifestar-se visivelmente. Ambos se encontram sobre a “embriaguez” de que fala Walter Benjamin (2012 [1933]), tentando a todo custo tocar o símbolo “abertamente manifestado, nu, implacável” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87), para assim – e somente assim – experienciar a realidade de uma forma *autre*: a partir de uma relação “mágica” do homem com o cosmos, que se arrisca ao desaparecimento na modernidade tecnicizada.

4 NOTAS PARA UMA CONCLUSÃO IMPOSSÍVEL

A comparação estética entre Murilo Mendes e Maria Martins – mobilizada, neste trabalho, a partir das nuances presentes no próprio texto do poeta crítico escrito para o catálogo de 1956 da escultora – não se sustenta apenas pela adesão a um mesmo programa artístico, tal como o surrealismo, uma vez que ambos se mantêm em tensão com o movimento. Sua linguagens, vindas de direções distintas, se reconhecem em um mesmo limiar: a tentativa de fazer emergir um dado imaterial daquilo que insiste em resistir ao domínio técnico. Esse dado imaterial que aqui aprofundamos é, sobretudo, o desejo.

No primeiro capítulo deste trabalho, “Maria Martins, estrangeira na própria casa”, vimos a escultora assumir uma presença *êxtima*, alheia aos pressupostos construtivos que norteavam o cenário nacional, introduzindo a dúvida, anunciando uma fratura histórica e cultural mais ampla e intensificando um espaço já marcado por tensões sociais e estéticas. Mário Pedrosa (1973), que liderou as críticas à exposição de Maria Martins no MAM Rio em 1956, reiterou, anos depois, sua exterioridade ao situá-la como uma presença excepcional em nossa cultura, atribuindo-lhe a introdução, na escultura brasileira, de algo inédito: uma linguagem erótica de inspiração surrealista.

Esse erotismo, contudo, manifesta-se como uma irrupção de forças interiores (*pathos*) que ultrapassa os limites do consciente e escapa às tentativas de organização estética. Mas a escultura mostra-se a mais resistente das técnicas, em que, diante dos limites, “a inspiração recua, os elementos trazidos pelo subconsciente, mais dúcteis à intervenção da pena ou do pincel, subvertem-se, afundam-se” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 86). O surrealismo, nessa perspectiva, oferece uma atmosfera poética – que Murilo Mendes não só reconhece em Maria Martins, como também com ela se identifica – capaz de libertar a mente humana, seus instintos, sonhos e emoções várias, de tudo que a escraviza, em uma via criativa que impele o sujeito à inobservância de certas convenções.

Na tentativa de “conferir ao objeto plástico um sentido de mediador entre potências hostis” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 87), Maria Martins produz a escultura *O Impossível* (c. 1945) em três versões distintas, onde duas criaturas inumanas, a rigor *informes*, se encaram. As formas pontiagudas que saem de onde seriam, a princípio, suas cabeças, indica haver uma busca e/ou recusa a uma aproximação. Por um lado, a obra encenaria, em toda a sua força originária, em certo sentido mitológica, a busca surrealista pela iluminação através da conciliação dos contrários. O que lemos neste trabalho, contudo, é que sua escultura recorda

que todos os seres são, igualmente, seres para sempre descontínuos. Maria Martins não busca representar, enfim, a fusão de opostos, mas tornar visível o conflito entre eles.

Em sua obra, a dimensão erótica surge como matéria agressiva, no “confronto de formas ovaladas com formas retas, essa incessante abertura de brechas nos planos mais estáveis, que, apesar de tudo, se entrosam nas suas dissonâncias” e nessa “procura da porosidade, em geral não consentida pela matéria da escultura” (Mendes, 1956, Anexo C, p. 88). Ou seja, o erotismo em Maria Martins é evidente, está visível na superfície. Em Murilo Mendes, por sua vez, essa dimensão é eclipsada pela leitura de um poeta “católico”.

Entre as críticas recebidas por Maria Martins a sua exposição de 1956, está a de Pedro Manuel-Gismondi, que fez, talvez, a primeira comparação entre ambos os artistas, apontando para uma sobreposição de um em detrimento de outro: “Tudo quanto é espiritual e elevado em Murilo se transforma em obsceno e lascivo em Maria” (Gismondi, 1956 *apud* Callado, 2004, p. 143). Murilo Mendes, contudo, também apresenta a habilidade em ser obsceno e lascivo em sua poesia. No segundo capítulo, “Murilo Mendes, olhar que se converte em hospitalidade”, vimos como se dá, portanto, a aproximação entre ambos, em que Murilo Mendes não só acolhe Maria Martins, mas se reconhece nesse gesto.

Em *A poesia em pânico* (1994 [1937]) lemos alguns poemas que reiteram as mesmas tensões em jogo para Maria Martins: a busca pela unidade primordial, a ferida originária da falta e a tentativa de dar continuidade a uma integração entre homem e natureza. É o que se vê em “O amante invisível”, que assim como em *O Impossível*, de Maria Martins, não propõe a resolução do desejo pela totalidade, mas reitera a tensão entre continuidade e interrupção. No poema, o descompasso entre desejo e imagem fica evidente não só no conteúdo dos versos, mas também em seu próprio encadeamento: o alongamento sintático faz com que muitos dos versos transbordem para o seguinte, expondo a vontade ostensiva que busca ultrapassar o corte em direção a uma continuidade, que tão logo sofre uma interrupção. A imagem criada, enfim, é a da impossibilidade, em que o sujeito lírico se vê obrigado a permanecer separado, embora projetado à união, não conciliado diante da individualidade perecível.

É como se, tanto na escultura de Maria Martins quanto na poesia de Murilo Mendes, o *impossível* – que se lê na tentativa irrealizada de conciliar opostos e alcançar, finalmente, a unidade primordial – fosse sempre levado mais além, incorporado no próprio fazer artístico, como tal. Ambos os esforços não levam à superação ou negação do limite, mas se inscrevem nele. No fim, a interlocução “não-sensível” entre o poeta crítico e a escultora aponta menos para uma solução do conflito e sua imagem apaziguadora, e mais para uma forma particular de habitar o *impossível*.

Não se trata, portanto, de fazer com que a obra solucione ou harmonize as forças que a mobilizam – a falta originária, o desejo em excesso, a busca pela continuidade e a frustração com nossa individualidade fortuita –, mas de torná-las visíveis, expostas, escancaradas. As obras de Murilo Mendes e de Maria Martins seguem reverberando em nosso presente, dialogando, ainda hoje, com os problemas mais imediatos de nossa era: elas não dissolvem as tensões que evocam nem respondem, definitivamente, à pergunta que as move. Diante da resistência do sentido em fixar-se, abre-se, também para nós, que as vemos, a possibilidade de ver-nos, e de assim ensaiar nossas próprias conclusões *im-possíveis*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Desejar. Tradução de Selvino José Assmann. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 43.
- ALVAREZ, Mariola V. De Nova York e de volta ao Rio de Janeiro: Maria Martins e a arte abstrata. Tradução de Célia Euvaldo. In: RJEILLE, Isabella (org.). **Maria Martins: desejo imaginante**. São Paulo: MASP, 2021. p. 129-139.
- AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes: poeta crítico. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo**. Curadoria: Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023. p. 18-25.
- ANTELO, Raúl. O enigma de Murilo. **Anuário de Literatura**, [s. l.], v. 9, n. 9, p. 7-11, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5319>. Acesso em: 30 out. 2025.
- ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ANTELO, Raul. O impossível de Maria Martins. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (org.). **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. p. 35-56.
- AQUINO, Flávio de. Maria Martins. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1950, quinta seção, p. 3. Hemeroteca BNDigital. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pagfis=3469. Acesso em 27 de setembro de 2025.
- ARGAN, Giulio Carlo. A crítica de arte e a história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2a ed. Lisboa: Estampa, 1995. p. 141-158.
- ARGAN, Giulio Carlo. Os leques de Murilo Mendes. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Murilo Mendes, poeta crítico: o infinito íntimo**. Curadoria: Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023. p. 47-49.
- ARRIGUCCI JR., David. Entre amigos. In: MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 9-20.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros**. 1. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.

BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Tradução de Aníbal Fernandes. 1. ed. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 117-122.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 21-36.

BÍBLIA ONLINE. **Bíblia Sagrada**. Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/>. Acesso em: 19 out. 2025.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRETON, André; RIVERA, Diego. **Por uma arte revolucionária independente**. Tradução de Gustavo. 1. ed. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2020. E-book.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973. p. 126-160.

BUNN, Daniela. **L'OCCHIO DEL POETA**: a máquina abstrata muriliana. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88164/228602.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 nov. 2024

CALLADO, Ana Arruda. **Maria Martins**: uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2004.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890–1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CERCHIARO, Marina, “‘Uma escultora de génie’? Variações na recepção crítica da obra de Maria Martins”. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**, nº 17, p. 33-48, segundo semestre 2020. Disponível em: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2020-2-17-a03/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CHAVES, Reginaldo Sousa. Um corpo sem castidade: Leila Ferraz e o movimento surrealista na cidade de São Paulo entre os anos 1950 e 1967. **Ars Historica**, nº 20, p. 14-25, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7706310>. Acesso em: 11 nov. 2025.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CONDÉ, José. Várias. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1950, p. 44. Hemeroteca BNDigital Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=3239. Acesso em: 20 out. 2025.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1980-1914: No tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CORTESÃO, Maria da Saudade. **Murilo Mendes com o “olho armado” de Lygia Clark**. 1968. Fotografia P&B. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/216/goggles>. Acesso em: 19 jun. 2025.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Da Hospitalidade**: Anne Dufourmantelle Convida Jacques Derrida a Falar da Hospitalidade. São Paulo: Escuta, 2003.

DESNOS, Robert. **Do Erotismo**: Considerado em suas manifestações escritas e do ponto de vista do espírito moderno. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. 1. ed. São Paulo: 100/Cabeças, 2023.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. **Yemenjá** (Escultura feita em bronze, 1943), de Maria Martins. Fotografia digital da obra, s.d. Disponível em: <https://dia.org/collection/yemenja-53558>. Acesso: 11 nov. 2025

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**: o olho da história, III. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUCHAMP, Marcel. [Sem título]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Maria**: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. A vinda de Guernica à 2ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 16 dez. 2011. Disponível em: <https://bienal.org.br/a-vinda-de-guernica-a-2a-bienal/>. Acesso em: 28 set. 2025.

GEIS, Terri. “Minhas deusas e meus monstros”. Tradução de Livia Prado Martins. In: RJEILLE, Isabella (org.). **Maria Martins**: desejo imaginante. São Paulo: MASP, 2021. p. 77-91.

GIORGI, Artur de Vargas. “arte Rorschach”. **Arte & Ensaios**, São Paulo, n. 47, p. 81-104, primeiro semestre 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p81>. Acesso em: 17 out. 2025.

GIORGI, Artur de Vargas; NATIVIDADE, Natália da. M. M.: Murilo Mendes, o duplo **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 217, p. 119-127, set. 2024.

GIORGI, Artur de Vargas. ‘Sobre o nada’: as cidades e os modernismos. **Revista Cult**, São Paulo, 27 de junho de 2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-o-nada-as-cidades-e-os-modernismos/>. Acesso em: 19 out. 2025.

GIORGI, Artur de Vargas. Surrealismo e esforço construtivo. Coluna Alto Falante. **Desartes**, [s.l.], 5 jun. 2024. Disponível em: <https://dasartes.com.br/colunas/alto-falante/surrealismo-e-esforco-construtivo/>. Acesso: 16 out. 2025.

GIUNTA, Andrea. **Contra o cânone**: Arte contemporânea em um mundo sem centro. Tradução de Eleonora Frenkel. 1. ed. Florianópolis: Editora Nave, 2022.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. In: **Papéis Avulsos**, n. 27. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br. Acesso em: 11 nov. 2025.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes**: A Invenção do Contemporâneo. São Paulo: Brasiliense S.A., 1986.

GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira. In: **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977. p. 114-129.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: Do cubismo à arte neoconcreta. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. Prefácio: Maria. In: RAMOS, Graça. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009. p. 11-19.

HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOPE, Henry R. **The sculpture of Jacques Lipchitz**. New York: The Museum of Modern Art; Distributed by Simon & Schuster, 1954. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2913>. Acesso em: 3 jul. 2025.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony. **Iniciação à história da arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KACHUR, Lewis. **Displaying the marvelous**: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist exhibition installations. London: MIT, 2001. Disponível em: https://archive.org/details/displayingmarvel0000kach_t7e1/page/n15/mode/2up. Acesso em: 01 set. 2025.

LATIMER, Tirza True. A construção de um mito: Maria Martins entre os surrealistas da Nova York dos anos 1940. Tradução de Livia Prado Martins In: RJEILLE, Isabella (org.). **Maria Martins**: desejo imaginante. São Paulo: MASP, 2021. p. 51-63.

LIMA, Leila Ferraz; LIMA, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro Antônio. [Sem título]. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. **A Phala**: catálogo da 1ª exposição surrealista tendo por temas A Mão Mágica e O Andrógino Primordial. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967. p. 8.

LISPECTOR, Clarice. Maria Martins: ‘A juventude sempre tem razão’. **Manchete**. Rio de Janeiro, 21 dez. 1968. Diálogos Possíveis com Clarice Lispector, p. 174-175. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=91864>. Acesso em: 2 jul. 2025.

LOPES, Fernanda. Não se esqueçam que vocês vieram dos trópicos. Tradução de Livia Prado Martins. In: RJEILLE, Isabella (org.). **Maria Martins**: desejo imaginante. São Paulo: MASP, 2021. p. 41-49.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Trad. de Eliana Aguiar.

MAHON, Alyce. “A abundância imediata da vida”: Maria Martins e o surrealismo global. Tradução de Julia de Souza. In: RJEILLE, Isabella (org.). **Maria Martins**: desejo imaginante. São Paulo: MASP, 2021. p. 105-115.

MAMMÌ, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. **Remate de Males**. Campinas, n.32, v.1. p. 81-93, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636213/3922>. Acesso em: 11 nov. 2025.

MAMMÌ, Lorenzo. Uma Estética do Impasse. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Murilo Mendes, poeta crítico**: o infinito íntimo. Curadoria: Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023.

MARTINS, Maria. Mensagem. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Maria**: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

MENDES, Murilo. Poemas de Ismael Nery. **A Ordem**, Rio de Janeiro, p. 181-195. mar. 1935. Disponível em: <https://centrodomvital.com.br/nova-serie-no-56-marco-de-1935/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. **Poliedro**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

MENDES, Murilo. [Sem título]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Maria**: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

MESQUITA, Tiago. Maria Martins: variações sem série. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (org.). **Maria Martins**: metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. p. 58-63.

MUSEU DE ARTE LATINO-AMERICANA DE BUENOS AIRES. **O Impossível** (Escultura feita em gesso, 1945), de Maria Martins. Fotografia digital da obra, [s.d.]. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/o-imposivel/>. Acesso: 11 nov. 2025.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Murilo Mendes, poeta crítico**: o infinito íntimo. Curadoria: Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **O Impossível** (Escultura feita em bronze, 1945), de Maria Martins. Fotografia digital da obra, [s.d.]. Disponível em: <https://mam.rio/artistas/maria-martins/>. Acesso: 11 nov. 2025.

NATIVIDADE, Natália da. Prótese para a sensibilidade: religião e abstração em Murilo Mendes. **Mosaico**, São José do Rio Preto, v. 23, n. 1, p. 249-269, 2024. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/revistamosaico/article/view/1071/0>. Acesso em 11 nov. 2025.

NATIVIDADE, Natália da. “Quero tudo, ou nada”: a poética da falta em Murilo Mendes. **daGaveta**, Rio de Janeiro, n. 5, v. 5, p. 7-15, maio 2025. Disponível em: <https://www.revistadagaveta.com.br/c%C3%B3pia-dagaveta-n-4>. Acesso em: 11 nov. 2025.

PALHARES, Taisa. Murilo Mendes: a arte como uma realidade *autre*. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Murilo Mendes, poeta crítico**: o infinito íntimo. Curadoria: Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023. p. 12-17.

PEDROSA, Mário. A bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1973. p. 44-46.

PEDROSA, Mário. Maria, a escultora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1957, p. 8. Hemeroteca BNDigital Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&id=4211109397654&pagfis=73204. Acesso em 26 de setembro de 2025.

PEDROSA, Mário. Murilo, poeta-crítico. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Murilo Mendes, poeta crítico**: o infinito íntimo. Curadoria: Lorenzo Mammì, Maria Betânia Amoroso e Taisa Palhares. São Paulo: MAM, 2023.

PÉRET, Benjamin. [Sem título]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Maria**: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Notas e variantes. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1603-1712.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2023.

POUZET-DUZER, Virginie. Le Surréalisme en 1947: scénographie. **Figures de l'Art**. Revue d'études esthétiques, n. 18, p. 61-73, 2010. p. 61-73. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2010_num_18_1_890. Acesso em: 26 jun. 2025.

RAMOS, Graça. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.
SCHMIDT, Jayro. **Marcel Duchamp**: Eros é a vida. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2015.

STIGGER, Veronica. Maria Martins: metamorfoses. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (org.). **Maria Martins**: metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. p. 17-33.

SCHÜLER, Donaldo. Convivas do Banquete. Tradução de Donaldo Schüler. In: PLATÃO. **O Banquete**. Porto Alegre: L&PM, 2023. p. 145-167.

SCHWARZ, Arturo. Dadá e surrealismo: igualmente amor e revolução. In: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Sonhando de olhos abertos**: dadá e surrealismo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004. p. 22-93.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Christ (Escultura feita em madeira de jacarandá, 1941), de Maria Martins. Fotografia digital da obra, [s.d.]. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81589>. Acesso: 11 nov. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **The Impossible, III** (Escultura feita em bronze, 1946), de Maria Martins. Fotografia digital da obra, [s.d.]. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81011>. Acesso: 11 nov. 2025.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução de João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANEXO A – [SEM TÍTULO] DE BENJAMIN PÉRET³⁴

NADA evoca tanto quanto a obra de Maria, as imagens da natureza; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas antes porque ela age sôbre a matéria um pouco como a própria natureza. Se os sêres antediluvianos antecipam a fauna presente, não estou longe de pensar, igualmente, que as esculturas de Maria anunciam um mundo que não existe ainda, a menos que êle prolifere alhures, fora da nossa vista; mas debaixo de que céus? Na sua obra os três reinos se interpenetram, se condensam e completam, como nos insetos miméticos que asseguram a junção entre o vegetal fixo e o ser móvel. A analogia, porém, se detém aqui, pois o inseto se limita a simular a planta, como Charlie Chaplin, num 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 metamorfoses novas, cruzando o cipó com o monstro legendário de que ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa êste incesto se uma vida ardente dêle deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo sêres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores!

Ninguém, no entanto, poderia permanecer estranho ao meio de que provém. Que se seja esmagado como por uma divindade ou que, feiticeiro, se empreenda o ataque para dominá-lo, participa-se dêle plenamente. Assim é que Maria faz corpo com o Brasil, e que êste não seria, para nós, inteiramente o que êle é sem sua intervenção pois ela no-lo revela. De nenhum outro lugar do globo podia ela provir, porque nenhuma outra paragem, ao que parece, sugere no mesmo grau êste inacabado que quereria se imobilizar. Em nenhum outro lugar se revela êste ponto de interrogação sôbre o próprio destino da terra no que ela tem de mais físico. E' também êste drama de uma gestação que se prossegue ao infinito que a obra de Maria reproduz e a que ela tenta trazer um desenlace. Basta, com efeito, sobrevoar o vale do Amazonas para logo convencer-mos de que os quatro-elementos dos Antigos, longe de ter, no Brasil, adquirido suas qualidades próprias e de descrever cada um sua existência independente, permaneceram inextricavelmente misturados em uniões monstruosas e febris, cujo resultado mantém-se imprevisível. A todo instante, por pouco que Maria se abandone é o

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de
panthères à peaux D'hommes!

d'Arthur Rimbaud.

³⁴ PÉRET, Benjamin. [Sem título]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Maria: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

Não conheço escultura alguma que dê uma tradução tão precisa dêstes eternos começos do mundo e que represente tão fielmente esta vida das grandes profundidades súbitamente emersa, presidindo desde logo ao nascimento futuro de sêres novos dos quais não se sabe ainda se êles serão humanos.³⁵

³⁵ O texto transcrito mantém a grafia original. Nas citações diretas, presentes ao longo do trabalho, foram realizadas apenas adaptações pontuais de acentuação, quando necessário, para adequação à norma ortográfica atual.

ANEXO B – [SEM TÍTULO] DE MARCEL DUCHAMP³⁶

“Não guardo nenhum ressentimento dos críticos... A crítica contra a arte moderna é a natural consequência da liberdade dada ao Artista para expressar seu ponto de vista individual. Mais ainda, considero o barômetro da oposição a um artista uma sábia indicação da profundidade de sua expressão individual.

Quanto mais hostil a crítica, mais encorajado o artista se deve sentir.”³⁷

³⁶ DUCHAMP, Marcel. [Sem título]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Maria: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

³⁷ O texto transcrito mantém a grafia original. Nas citações diretas, presentes ao longo do trabalho, foram realizadas apenas adaptações pontuais de acentuação, quando necessário, para adequação à norma ortográfica atual.

ANEXO C – [SEM TÍTULO] DE MURILO MENDES³⁸

A ação de Maria como escultora consistiu em romper com os postulados da ordem greco-romana num país que deve criar formas novas, pois que não sofre com o peso da tradição, e marcha sob o signo dos mais violentos contrastes físicos e sociológicos. País que procura fórmulas duma possível comunhão coletiva, ao mesmo tempo que afirma sua forte consciência individualista.

Tendo passado quase toda sua vida no estrangeiro, Maria viu de longe o Brasil sob as espécies duma 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. Quis interpretar, não o tendo aliás visto in loco, o Brasil amazônico, o Brasil de “Cobra Norato” e de certos corais de Vila 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.

Tendo rejeitado as “soluções” academizantes ou neomodernistas, enfrentou Maria o difícil problema de exprimir essa 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 essa 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 essa realidade espacial que já estabelece a priori seus limites, pára, hesita, procurando a demarcação entre o território físico a 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, selo 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) dum 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 a habitam. Alguns pontos de referên cia a êste seu trabalho de fixação de linhas

³⁸ MENDES, Murilo. [Sem título]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Maria: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

ou formas livres e agressivas poderão ser encontrados em certos plásticos da África negra, bem como em pré-colombianos e em “primitivos” da Oceania, mormente da Nova Guiné. Longe estou de afirmar que tôdas as soluções encontradas por Maria me satisfazem plenamente, mas não hesito em louvar sua coragem, sua fôrça 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 aprêço, de aplicar à pedra, à madeira e ao metal a técnica veloz do automatismo. Porque a atmosfera surrealista é a que interessa a Maria fixar. Superado como sistema e doutrina, - não escapa êle, por definição, a qualquer tentativa sistematizadora? - o surrealismo subsiste justamente como elemento de criação de atmosferas poéticas. Este é seu forte. E como tal, êle sempre existiu desde o comêço 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 dum código surrealista, o que se tem passado, por exemplo, êstes últimos anos, no plano político e econômico do Brasil?

As esculturas de Maria manifestam, de modo geral, a energia, e tendem a extrair a carga de espiritualidade contida na matéria. Trata-se de tocar o símbolo não controlado pela inteligência, antes abertamente manifestado, nu, implacável: o que Maria consegue, a meu ver, nas peças fundamentais. Trata-se, numa era técnica, de provocar a passagem do estado mecânico ao estado mágico. Trata-se de fixar, dobrando a matéria plástica, os têrmos 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 européia de cultura.

A agressividade dessas formas, projetadas pelo inconsciente num espaço feérico situado muitas vêzes além do Brasil, anuncia a catástrofe, isto é, o fim dum drama de civilização, drama de antigos signos e convenções. Encontrar a conciliação entre fôrças obscuras e primitivas do instinto, que conduzem sempre à carga da 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 de mediador entre potências hostis. Se falha tal virtude de mediação, falha paralelamente a obra de arte, pelo menos nesse seu aspecto capital, o mágico.

No caso de Maria, parece-me manifesta a implicação do sexo com seus instrumentos de tortura e seus poderes exibicionistas: daí a necessidade do confronto de formas ovaladas com formas retas, essa incessante abertura de brechas nos planos mais estáveis, que, apesar de

tudo, se entrosam nas suas dissonâncias; e essa procura da porosidade, em geral não consentida pela matéria da escultura. Tais operações do domínio de infra-estruturas exigem, uma técnica viril, e o encontro da violência de base com linhas repousantes que superem o espaço psíquico.

Profundamente avêssa, de acôrdo com os princípios do surrealismo, à tradição cristã, procura Maria, fora dêsse antigo território, elementos e signos religiosos que a inspirem. Não posso senão acompanhá-la neste particular, atento que sempre fui e que continuo a ser, a tôdas as riquezas espirituais que se criam e se formam alheias à larga corrente do cristianismo, e que dão testemunho da variedade de formas de cultura em que se reconhece a grandeza de contrastes do universo. Sou um homem para quem o mundo cristão e o não-cristão existem, e devem se tocar, se conhecer e se abraçar. Recuso-me a dividir o mundo em duas metades de laranja.

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.³⁹

³⁹ O texto transcrito mantém a grafia original. Nas citações diretas, presentes ao longo do trabalho, foram realizadas apenas adaptações pontuais de acentuação, quando necessário, para adequação à norma ortográfica atual.

ANEXO D – “MENSAGEM” DE MARIA MARTINS⁴⁰

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.

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

O artista, individualista exacerbado por definição, escapa à sua civilização à qual quase sempre se antecipa como profeta: a “Guernica”, de Picasso, “Os horrores da guerra”, de Goya, “O jardim das delícias”, de Jeronimus Bosch, etc.

E' ao mesmo tempo o protótipo do “outlaw” e “outclass”, do desajustado em uma sociedade que se pretende perfeitamente organizada, que dele necessita sem disso se dar conta, mas que o esquece, quando não o despreza.

⁴⁰ MARTINS, Maria. Mensagem. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Maria: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956. Catálogo pertencente à Coleção Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

Como poderá destarte escravizar-se voluntariamente o artista – criador a tal ou qual escola de regras, estabelecidas em rigidez mortal?

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

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.

Poderá tal obra apresentar técnica perfeita, artesanato maravilhoso. Nem uma nem outra 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.⁴¹

⁴¹ O texto transcrito mantém a grafia original. Nas citações diretas, presentes ao longo do trabalho, foram realizadas apenas adaptações pontuais de acentuação, quando necessário, para adequação à norma ortográfica atual.

ANEXO E – “EXPLICATION” DE MARIA MARTINS⁴²

O poema *Explication* que se segue, gravado em chapas de cobre, foi originalmente escrito em francês e apresentado em álbum na Valentine Gallery, em 1946. A tradução de Geneviève Coli Boghici, que aparece no catálogo da exposição realizada em 1997, encontra-se em *Maria Martins: uma biografia* (2004), de Ana Arruda Callado. Na íntegra:

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.

⁴² CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins: uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2004. p. 188-189.

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 bravia 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.

IV

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 tranqüilidade primeira
reengendrada dolorosamente
na conquista da plenitude
E a vida, inocente saciada,
a terra fresca descansa,
a terra novamente Virgem e misteriosa e fechada
como aquela que a Vida não ousaria atormentar.