

MARIA MARTINS METAMORFOSES

MARIA
MARTINS

METAMORFOSES

978-85-86871-66-52



9 788586 871665

mam
Museu de Arte Moderna de São Paulo

mam
Museu de Arte Moderna de São Paulo

M A R I A
M A R T I N S
M E T A M O R F O S E S

Vista da exposição *Maria Martins: metamorfoses* / Views of the exhibition *Maria Martins: Metamorphoses*, MAM, São Paulo, 2013

Ministério da Cultura e
Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam



Patrocínio



Realização



M A R I A
M A R T I N S

M E T A M O R F O S E S

10 de julho a 15 de setembro

Curadoria: Veronica Stigger

SUMÁRIO

Apresentação / Milú Villela, 15

Maria Martins: metamorfoses / Veronica Stigger, 17

O impossível de Maria Martins / Raul Antelo, 35

Maria Martins: variações sem série / Tiago Mesquita, 58

Obras em exposição, 64

Trópicos, 66

Lianas, 96

Deusas e Monstros, 127

Cantos, 176

Esqueletos, 184

Cerâmicas, 202

Escritos de Maria Martins, 205

Cronologia, 241

English version, 243

Lista de obras, 300

Institucional, 306

APRESENTAÇÃO

Milú Villela

Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem como missão divulgar a obra de artistas representativos, tornando-a acessível a todos os públicos.

As salas do MAM já abrigaram exposições de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Alfredo Volpi, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Cildo Meireles, Adriana Varejão e Candido Portinari, entre outros grandes nomes da arte moderna e contemporânea.

É com orgulho que o MAM apresenta *Maria Martins: metamorfoses*, a primeira grande exposição dedicada a esse nome maior da escultura brasileira e mundial.

MARIA MARTINS: METAMORFOSES

Veronica Stigger

Em 22 de março de 1943, Maria Martins inaugurou sua terceira exposição individual, na Valentine Gallery, em Nova York. *Maria: New Sculptures* dividia o espaço da galeria com *Mondrian: New Paintings*. Às límpidas linhas verticais e horizontais, então coloridas e fragmentadas, de Mondrian, Maria contrapunha suas escuras formas enredadas. Era a Amazônia que ela buscava figurar nesta mostra, não só em imagens, mas também em palavras: para acompanhar a exibição das peças, preparou um catálogo, em inglês, no qual narrava brevemente os mitos que envolviam as oito personagens apresentadas: Amazônia, Cobra Grande, Boiuna, Yara, Yemenjá, Aiokâ, Iacy e Boto. Este conjunto de esculturas marca uma mudança decisiva na concepção formal dos trabalhos de Maria Martins. Se, em suas duas exposições anteriores, em 1941 e 1942, suas peças tendiam a uma representação mais tradicional da figura humana, com contornos definidos, mesmo quando já explorava temas brasileiros como *Samba*, *Macumba* e *Yara*¹, agora suas personagens, embora ainda reconhecíveis, se fundem a um emaranhado de folhas e galhos que fazem as vezes da floresta tropical. *Iacy* está no alto de um pedestal feito do entrelaçamento de ramos, alguns dos quais sobem até seus braços e se enredam a eles; a *Cobra Grande* é circundada pela vegetação; e o cabelo de *Yemenjá*, transformado em “algas de todos os oceanos”², recobre-a como se fosse um manto.

Foi justamente uma aproximação do homem à natureza – tão cara ao surrealismo³ – que André Breton encontrou nessas oito esculturas quando as viu na mostra de 1943. No texto que produziu sobre a artista para o catálogo da exposição na Julien Lévy Gallery, em Nova York, quatro anos depois, anotou: “Percebe-se facilmente que o que a distingue de todos os outros é o contato que, em todas as peças, ela restabelece entre o homem e a terra (em nossos dias, pelo menos em todas as grandes aglomerações humanas, esse contato se perdeu), é o perpétuo recurso que ela impõe às fontes vitais (do espírito bem como do corpo), que residem na natureza, é o cuidado constante de buscar fundar o psicológico sobre o cosmológico, por oposição à tendência contrária que comumente domina e engaja a humanidade numa via de sofismas cada vez mais perigosos”⁴. Em 1950, em texto

¹ A primeira exposição individual de Maria Martins foi realizada em 1941 na Corcoran Gallery, em Washington; a segunda, na Valentine Gallery, em Nova York. Grande parte das figuras expostas em ambas as exposições provêm do imaginário cristão, como *Christ*, *St. Francis*, *Eve* e *Salomé*.

² Martins, Maria. “Yemenjá”. In: *Amazonia*, Nova York, Valentine Gallery, 1943, s/p.

³ No artigo “Criaturas híbridas”, Dawn Ades chama atenção justamente para como a estreita relação entre homem e natureza, evidenciada em certos trabalhos de Maria Martins, desperta o interesse de representantes do surrealismo, como André Breton e Aimé Césaire. In: Cosac, Charles (org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 107-III.

⁴ Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002, p. 409.



Cobra Grande, 1943

para a primeira mostra de Maria Martins no Brasil, Benjamin Péret faria eco a Breton: “Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas, sobretudo, porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza”⁵. Acrescentaria ainda: “Maria [...] tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro lendário de onde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade”⁶.

§

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

mitivo⁷, uma visão que se preserva na modernidade e que, de algum modo, pode ser estendida à natureza em geral (sendo a Amazônia, para tal concepção, uma espécie de natureza primordial e prototípica): o que está vivo continua em formação e, portanto, inacabado. Euclides da Cunha, compadre do pai de Maria Martins e uma das testemunhas que assinaram sua certidão de nascimento, descreve a Amazônia como “a terra moça, a terra infante, a terra em ser, a terra que ainda está crescendo”. O que a caracteriza, acima de tudo, é seu contínuo movimento de formação. Por isso, a terra “agita-se, vibra, arfa, tumultua, desvaira”, em busca de um equilíbrio que ainda não foi alcançado (e talvez nunca o seja): “As suas energias telúricas obedecem à tendência universal para o equilíbrio, precipitadamente. A sua fisionomia altera-se diante do espectador imóvel”⁸. Não há como fixá-la numa forma definida: “De seis em seis meses, cada enchente, que passa, é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito: apaga, modifica, ou transforma, os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel irrequieto de um sobre-humano artista incontentável...”⁹. É também com um “artista incontentável” que Euclides compara a inconstância do rio, o qual se mostra “sempre desordenado, e revoltado, e vacilante, destruindo e construindo, reconstruindo e devastando, apagando numa hora o que erigiu em decênios – com a ânsia, com a tortura, com o exaspero de monstruoso artista incontentável a retocar, a refazer e a recomeçar perpetuamente um quadro indefinido”¹⁰.

Qual Euclides, Raul Bopp percebe a selva em seu constante movimento de formação: “As florestas da Amazônia não descansam. Estão em elaboração constante, dentro do seu arcabouço gigantesco”¹¹. Mas, ao contrário do escritor-engenheiro, vê, no processo de autoconstituição da floresta, a elaboração mágica: “A natureza inteira sente-se dominada por uma trama de forças ocultas. As raízes trabalham no processo de crescimento, com as suas fórmulas cifradas. Alimentam células, de um conteúdo mágico. Percebe-se, com sentidos transcendentais, a batalha silenciosa da química orgânica. No seu misterioso laboratório, elaboram novos elementos para enriquecer a escola de formas”¹². É nesse “misterioso laboratório” amazô-

⁷ Aprofundo essa questão no ensaio “Amazônia: dos primeiros viajantes aos modernistas” (no prelo).

⁸ Cunha, Euclides da. “Prefácio a *Inferno verde*”. In: *Um paraíso perdido*. Petrópolis: Vozes; Instituto Nacional do Livro, 1976, p. 290.

⁹ Id., *ibid.*

¹⁰ Cunha, Euclides da, op. cit., p. 106.

¹¹ Bopp, Raul. *Samburá (Notas de viagens & saldos literários)*. Brasília; Rio de Janeiro. Brasília, s/d [1973], p. 22. Raul Antelo já atentara para o fato de que “a decisiva experiência do poeta vanguardista Raul Bopp, explorando a parte maldita brasileira, seu dispêndio inesgotável, é um antecedente indispensável para o imaginário amazônico de Maria Martins e, em consequência, para sua superação do cânone modernista” (*Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 184).

¹² Id., *ibid.*

⁵ Benjamin Péret, em texto para o catálogo da exposição de Maria Martins no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1950, reproduzido em *Maria Martins*. São Paulo: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 1997, p. 31.

⁶ Péret, Benjamin, op. cit., p. 31.

13 Id., *ibid.*

14 Bopp, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 17ª ed., p. 27.

15 *Ibid.*, p. 19.

16 *Ibid.*, p. 24.

17 *Ibid.*, p. 10.

18 Euclides da Cunha, em carta a José Veríssimo, de 13 de janeiro de 1905, volta ao tema: “É uma terra que ainda se está preparando para o homem – para o homem que a invadiu fora de tempo, impertinentemente, em plena arrumação de um cenário maravilhoso” (coligida em *Um paraíso perdido*, op. cit., p. 313).

19 Andrade, Mário de. “Louvação da tarde”. In: *Poesias completas*, ed. crít. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 239.

20 Rangel, Alberto. *Inferno verde (scenas e cenários do Amazonas)*. Tours: Typographia Arrault, 1927, p. 164.

nico que a floresta vai criar suas próprias formas – formas essas que geram outras formas, como se a selva se metamorfoseasse incansavelmente, produzindo ela mesma seus segredos e seus mistérios, seus monstros e seus mitos: “Encontram-se enigmas por toda parte: De um pé de tajá (tajá-que-pia) nasce uma onça (invisível). Cipó se transforma em cobra. Boto vira Dom João. Há árvores que engravidam moças”¹³. Quando Bopp transpõe essa percepção da selva para seu grande poema *Cobra Norato*, insiste na imagem de uma natureza indefinida, ainda inacabada, que se explicita no “mar desarrumado”¹⁴, na fusão da selva com o rio, em que “Florestinhas se somem / A água comovida abraça-se com o mato”, e, principalmente, no movimento da floresta, que se acha sempre em constante fluxo, como quando “A madrugada vem se mexendo atrás do mato”¹⁵ ou quando “A floresta vem caminhando”¹⁶. A selva é como um animal que respira. Nela, não há lugar para o homem. Cobra Norato diz às árvores: “Vocês têm que afogar o homem na sombra / A floresta é inimiga do homem”¹⁷. Euclides já notara que o homem ali era “um intruso impertinente”, chegando à Amazônia “quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão”¹⁸. Lá, o homem sucumbe à natureza. “A terra em formação devora os homens”, escreve Mário de Andrade no poema “Louvação da tarde”¹⁹. Há algo dessa devoração do homem pela natureza nas esculturas *Yemenjá* e *Iacy*. Como o apuizeiro, também figurado por Maria Martins, “um polvo vegetal” que envolve o “indivíduo sacrificado”, na imagem violenta de Alberto Rangel²⁰, a natureza sufoca o homem, submetendo-o a seus caprichos.

Não por acaso, na novela que Mário de Andrade escreve inspirado em mitos amazônicos, *Macunaíma*, a imagem de um inacabamento, de uma não formação, transfere-se da floresta para o homem. Não é a terra que se acha em permanente elaboração, mas o próprio homem. Macunaíma, o personagem-título, apresenta-se como um ser volúvel, em contínua mutação, trocando até mesmo de cor. Muitas de suas metamorfoses têm uma finalidade específica: sedução. Como Zeus que se transforma em cisne ou touro para conquistar as mulheres, ou como o Boto, de Maria Martins, que

aparece para cada mulher “exatamente como ela tinha sonhado ser o senhor de sua vida”²¹, Macunaíma vira planta e, depois, animal, para seduzir a esposa de seu irmão:

No outro dia os manos foram pescar e caçar, a velha foi no roçado e Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui pra fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. A linda Iriqui riu, colheu as sementes se faceirou toda pintando a cara e os distintivos. Ficou lindíssima. Então Macunaíma, de gostoso, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê.²²

§

Maria Martins se inscreve nessa tradição de entendimento da selva amazônica como terra em perpétua formação e transformação, como lugar metamórfico por excelência. Geraldo Ferraz, no obituário da artista, já observava: “Para os que não quiseram ver – e eu fui um deles – a escultura de Maria Martins deve ser considerada a ilustração última de um movimento que Tarsila timidamente colocou na sua pintura antropofágica”²³. E completava: “Maria Martins era pois surrealista, mas era também um tardio produto desse limbo em que a Cobra Norato e a Antropofagia emergiram, em magia e libertação frenética vital, e nossa...”.

O contato com o universo amazônico e, por extensão, com uma imagem de natureza originária parece determinar não apenas uma temática associada à metamorfose²⁴, mas também – e talvez fundamentalmente – a transformação da própria forma artística e do material utilizado, como se a Amazônia exigisse, ao ser figurada, um modo novo de se expressar. Bopp estava convencido de que a métrica clássica não seria capaz de dar conta da fabulação popular da Amazônia: “O romanceiro amazônico, de uma substância poética fabulosa, com o mato cheio de ruídos, misturados à pulsação das florestas insones, não podia acomodar-se num perímetro de composi-

21 Martins, Maria. “Boto”. In: *Amazonia*, op. cit., s/p.

22 Andrade, Mário de. *Macunaíma*, ed. crít. Telê Porto Ancona Lopez. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, p. 19.

23 Ferraz, Geraldo. “Maria Martins, apenas uma escultora”. *A Tribuna*, Santos, 8 abr. 1973, p. 4.

24 Antônio Candido observa que “o Amazonas tem papel importante na poesia de Mário de Andrade, [...] correspondendo ao que há de dúbio na mente, como se o mistério da personalidade se exprimisse pela ambiguidade das paragens onde a terra se confunde com a água, o mato grosso esconde tudo e a criação parece inacabada” (“Poeta Itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p. 274).

ções medidas. Os moldes métricos fracionados serviam para dar expressões às coisas do universo clássico. Mas deformavam ou eram insuficientes para refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro, com vivências pré-lógicas”²⁵. Em *Macunaíma*, a volubilidade do personagem desdobra-se na volubilidade da própria narrativa em que, como bem observa Gilda de Mello e Souza, a “linha principal do entrecho” se vê “com frequência obscurecida pela ampliação sistemática das linhas laterais”, “desmanchando a linha melódica europeia”²⁶.

Em Maria Martins, a mudança formal coincide com uma mudança no material e na técnica empregados. Em suas duas primeiras mostras, os materiais mais recorrentes das esculturas expostas eram a terracota e as madeiras brasileiras, como jacarandá, imbuia, mogno. Poucas foram as peças em bronze, material com o qual passaria a trabalhar depois de 1941, quando iniciou suas aulas com Jacques Lipchitz nos Estados Unidos. As oito esculturas da série *Amazônia* foram moldadas em cera perdida. Por este processo, Maria misturava a cera de abelha com um pouco de gordura e, com isso, elaborava seus objetos. Depois de moldados, recobria a cera com silício e gesso, e levava ao forno, para que a cera do interior derretesse e deixasse um negativo. Este negativo era preenchido com bronze. “Aí”, salientou Maria Martins em entrevista a Clarice Lispector, “você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou”. O processo de moldagem da cera perdida permitia a ela uma maior maleabilidade, nas palavras da própria artista: “você vai ao infinito porque não tem limites”²⁷. Raul Antelo lembra que, em carta a Maria Martins, Duchamp escreve que desistiu de usar a cera perdida, indicada pela escultora, justamente por não ser a cera rígida, ao contrário da parafina²⁸. O que agradava Maria era justamente a falta de rigidez do material, as inúmeras possibilidades de moldagem que a cera oferecia. Era como se trabalhasse com barro e, assim, pudesse, tomando emprestada uma imagem aqui já citada de Péret, “ag[ir] sobre a matéria um pouco como a própria natureza”²⁹. Por isso, observa Antelo, “a cera é a suspensão do imperativo da forma, *epokhé* da normativa e, portanto, *imago*, isto é, dissolução da própria imagem”³⁰.

A partir da série *Amazônia*, a figura humana começa a se integrar cada vez mais à natureza, confundindo-se com esta e, em última instância, metamorfoseando-se nela. É para esse processo que chama atenção Jayme Maurício, quando escreve sobre a artista, por ocasião de sua morte, em 1973: “O vegetal e o humano eram, para ela, irmãos: um braço, um galho, um abraço. Maria Martins esculpia a própria fusão da seiva vegetal com o sangue animal, a veia-veio da digestão universal exacerbada”. Por isso que, segundo ele, “para os surrealistas, ela sempre constituiu o veio telúrico, a força da terra, a circulação do meio vital através das estruturas mais diversas”³¹. Talvez nenhuma outra escultura seja tão emblemática desta fusão do humano ao vegetal como *N’oublies pas que je viens des tropiques*, de 1945. Aliás, é difícil definir se estamos diante do flagrante da metamorfose do humano em vegetal ou do vegetal em humano. A escultura apresenta uma estranha anatomia. De um lado, veem-se duas formações que lembram braços com as mãos em forma de garras, se elevando do que poderia ser um peito ou um tronco de árvore. Se humano, poderíamos pensar que se trata de uma pessoa deitada de costas. Porém, do outro lado, duas protuberâncias lembram seios, fazendo-nos supor, ao contrário, uma mulher deitada de frente. De seu corpo, erguem-se cinco prolongamentos com formas similares à da vegetação encontrada nas bases das esculturas *Boiuna* e *Yara*³²; o mais largo deles, se visto de um ângulo determinado, sugere o contorno de um rosto. Em *Glèbe-ails*, do ano anterior, que, com sua anatomia impossível, é muito parecida com *N’oublies pas que je viens des tropiques*, o rosto aparece claramente delineado, e apenas dois prolongamentos saem do corpo – aqui, como se fossem asas, embora guardem ainda um aspecto vegetal –, emprestando à figura um aspecto de esfinge.

Em *Comme une liane*, a figura feminina, que se faz reconhecer como tal pelos seios e pelo sexo à mostra, tem o pescoço e os membros alongados e levemente torcidos, como se estes tivessem se transformado em galhos ou nas lianas a que o título faz referência, em contraposição à cabeça, que se apequena, como a do *Abaporu* de Tarsila do Amaral³³. As mãos também são como garras, e o sexo feminino, nu e sem pelos, com os grandes lábios

31 Maurício, Jayme. “Maria: arte + vida = um galho, um braço, um abraço”. *Correio da Manhã*, 1º abr. 1973.

32 Francis Naumann propõe que as “cinco formas flamejantes” que partem da região que ele identifica como a pélvis possam ser compreendidas como as cinco filhas as quais Maria Martins deu à luz, sendo que duas delas morreram ainda pequenas (“A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-1950”. In: *Maria*, op. cit., p. 52).

33 Cf. Aguilar, Gonzalo. "Abaporu de Tarsila do Amaral: saberes del pie". In: *Por una ciencia del vestigio errático (ensaios sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010, pp. 35-46.

34 Jean Clair descreve constituição fálica similar no sexo da mulher de *Étant donnés*, de Marcel Duchamp: "ela se projeta para fora como um sexo masculino, como 'coisa' fálica, inesperrada, um pouco grotesca, se não perturbadora, ao menos, perturbada e mais reconfortante, a quem olha, do que uma cavidade sombria. A visão desta 'coisa' só é finalmente tornada possível porque o ser feminino que se exhibe a nossos olhos não tem rosto visível: a *anasurma* de seu sexo paga sua decapitação: *aut vultus, aut vulva*" (*Méduse*. Paris: Gallimard, 2006, p. 17).

35 Ades, Dawn. "Criaturas híbridas", op. cit., p. 121.



Comme une liane, 1946

intumescidos, chega a ser fálico³⁴. *Très avide*, realizada anos depois, parece se concentrar justamente no que pode haver de fálico no sexo feminino. A escultura remete a uma vulva, pequena, côncava, de cujas extremidades se projetam quatro protuberâncias em direção à cavidade negra (grandes lábios? clitóris? ou, como sugere Dawn Ades, brotos?³⁵). Sua forma lembra a cabeça da mulher de *L'Huitième voile*, uma reinterpretação da *Salomé*, de 1941: no lugar do rosto, há um grande buraco negro, como se a boca houvesse se esgarçado e desse a ver aí o sexo que, nesta peça, os pelos recobrem. A relação entre o vegetal e o erótico em Maria Martins antecipa, de certo modo, a famosa série de fotografias de flores que Robert Mapplethorpe realizará décadas depois. Se examinadas em comparação com os conhecidos e polêmicos nus masculinos e femininos do fotógrafo norte-americano – a Corcoran Gallery, que abrigou a primeira individual de Maria, cancelaria a



L'Huitième voile, 1949

exposição *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, em 1989, em função de seu caráter homoerótico e sadomasoquista –, suas flores adquirem uma agora evidente conotação sexual. Algumas delas lembram falos, outras, vaginas abertas, sem falar das estranhas criaturas que porventura sugerem.

É interessante notar que, nas esculturas de Maria Martins, a metamorfose não se dá apenas na imagem – o ser meio humano, meio vegetal de *N'oublies pas que je viens des tropiques* ou de *Comme une liane* –, mas também na migração, de uma escultura a outra, de determinada forma, que, na passagem, sofre pequenas, mas significativas alterações. O galo, que está, junto a outros personagens, tanto na gravura quanto na escultura denominadas *Macumba*, reaparece em *Chanson en suspens*; desta vez, sozinho. Sua boca se acha aberta, como as várias bocas da *Boiuna*. As bocas desta estão prestes a emitir um grito – “Quando, na noite escura e

tropical do Amazonas, o silêncio for cortado por um uivo que faz os cabelos ficarem de pé e a pele se arrepiar, é o retorno da Boiuna, o monstro-cobra, gênio do mal”³⁶ –, enquanto a do galo sugere um canto interrompido. Seus braços se alongam e se acham dispostos de tal maneira que parecem circundá-lo totalmente. Uma das mãos segura um violão, cujo corpo é uma cavidade em seu ventre, em forma que também se aproxima da vulva. O *Boto* segura igualmente um violão numa posição muito parecida com a do galo, mas seus braços não estão tão distendidos e, naquele momento, o violão ainda se constituía de maneira mais convencional. A imagem da boca aberta, talvez igualmente num canto suspenso, é vista em outras esculturas de Maria Martins, como nas três versões de *Saudade*, uma espécie de iara, cujos braços também se espicham, com as pernas e os pés transformados num misto de cauda de peixe e galho de árvore; e se sintetiza em *A tue-tête*, composta apenas de uma cabeça de mulher, levemente inclinada para o alto, para onde volta seu canto, ou – quem sabe? – seu grito. Seria esta mulher, reduzida à sua cabeça, como uma medusa, porém sem os ameaçadores olhos, também uma iara? No canto, reside todo seu poder de conquista: “Por mais distante que o amor possa estar, a Yara canta sua canção de sedução. Por mais que o amado esteja perdidamente apaixonado por uma mortal, ele ouve a canção e escuta a Yara. Pobre dele se ouvi-la duas vezes! Aí ele é impelido a procurá-la”³⁷. Também o Boto, esse “Don Juan do país amazônico”, surge em sua jangada, “cantando sua canção de amor”³⁸.

Em 1952, é o próprio canto que Maria Martins busca figurar em *O canto do mar*. Aqui, as formas se tornam mais arredondadas, mais indefinidas, mais abstratas, numa possível tentativa de dar forma ao que não é palpável, como a voz. Leitora atenta de Nietzsche, Maria demonstra, no livro que escreveu sobre o filósofo, especial admiração pelos cantos de Zaratustra, que considera “seu mais belo poema”³⁹. Em *O canto da noite*, cujo título Maria toma emprestado para sua última escultura, que pertence à coleção do Palácio Itamaraty, Nietzsche fala do desejo, que busca se exprimir por meio do canto (“Um desejo de amor vive em mim, um desejo que fala a



O canto da noite, 1968

linguagem do amor”⁴⁰). O poema começa e termina com a mesma imagem, como se fosse um ouroboros:

É noite; eis que se eleva mais alto a voz fervilhante das fontes
[fervilhantes.

E minha alma é também uma fonte fervilhante.

É noite. Eis que despertam todas as canções amorosas,
[e minha alma é também uma canção de amante.

[...]

É noite. Eis que de mim jorra como uma fonte meu desejo
[de erguer a voz.

40 Nietzsche, Friedrich. “O canto da noite”, apud Maria Martins. *Deuses malditos I – Nietzsche*, op. cit., p. 60. Interessante notar que, quando Maria se apropria deste trecho para epígrafe do livro, ela o transforma: “... Insatisfeito, implacável, há em mim um desejo que procura exprimir-se, uma sede de amor há em mim que fala também a linguagem do amor”.

41 Ibid., pp. 60-61.

42 Martins, Maria. *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

43 Goethe, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*, trad., introd. e notas Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p. 35.

44 Goethe, Johann Wolfgang von apud Maria Filomena Molder. “Introdução”. In: *A metamorfose das plantas*, op. cit., p. 27.

45 Goethe, Johann Wolfgang von. “O autor apresenta seu próprio propósito”. In: *ibid.*, pp. 68-69.

46 Goethe, Johann Wolfgang von apud Maria Filomena Molder, *ibid.*, p. 27.

47 Cf. Molder, Maria Filomena, *ibid.*, p. 26.

48 “Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e contundente deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história” (Benjamin, Walter. *Passa-*

É noite. Eis que se eleva mais alta a voz de todas as fontes fervilhantes. E minha alma é também uma fonte fervilhante. É noite. Eis que se despertam todas as canções dos amorosos. E minha [alma é também o canto de um amante.⁴¹

§

Esse processo metamórfico pelo qual uma forma migra de uma escultura a outra em Maria Martins nos faz lembrar as observações de Goethe sobre a replicação da forma nas plantas – Goethe era, aliás, outro autor caro à artista, como ela deixa explícito na dedicatória de seu segundo livro, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*: “A João Luiz Alves, meu Pai, que me ensinou, quando eu mal sabia ler, a amar Goethe e Dante, que me ficaram até hoje no fundo da memória, com o som de sua voz, e me deixou, como herança, essa paixão indomável pelas obras do espírito: *Arte, Poesia, Filosofia*”⁴². Em *A metamorfose das plantas*, que não é arriscado supor que Maria Martins conhecesse, Goethe acompanha, passo a passo, o crescimento dos vegetais, e nota que eles se modificam a partir de um único órgão, produzindo cada parte sua através de outra: “suas partes exteriores se transformam e assumem, quer totalmente, quer mais ou menos, a forma das partes vizinhas”; esta é a lei da metamorfose⁴³. É com base nesse estudo que Goethe irá propor, anos depois, uma *Morfologia*, isto é, um estudo da forma, que ele entende como “algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição”⁴⁴. A forma nunca é fixa, é inerente a ela a volubilidade: “se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante”⁴⁵, um movimento que jamais se extingue. Desta maneira, a doutrina da forma não poderia ser outra que a doutrina da transformação: “A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza”⁴⁶. E Goethe chegará a tomar o processo formativo da natureza viva como modelo de qualquer forma artística⁴⁷.

Em 1928, outro alemão, Karl Blossfeldt, publica um livro com 120

imagens aumentadas de plantas, sugerindo pelo título, *Urformen der Kunst*, provável comentário a Goethe, serem as plantas as “formas originárias da arte”. Em sua resenha do volume, escrita naquele mesmo ano, Walter Benjamin, que reconhece terem as pesquisas sobre botânica de Goethe influenciado sua noção de *Ursprung*⁴⁸, compreende as “formas originárias da arte” como não sendo senão “formas da natureza”, as quais “nunca foram um mero modelo para a arte, mas [...] estavam em ação, desde o começo, como formas originárias de tudo o que foi criado”⁴⁹. Décadas depois, aqui no Brasil, Flávio de Aquino, no número 7 da revista *Módulo*, analisaria sete árvores fotografadas por Marcel Gautherot (e não as próprias fotografias), como se estivesse diante de obras de arte. Para ele, ao criar estranhas e retorcidas formas em sua luta pela sobrevivência, as árvores acabam adquirindo “expressão artística”: “É assim que estas fotografias, tiradas por Marcel Gautherot, lembram esculturas de Germaine Richier, Giacometti, Mingusi, Maria Martins”⁵⁰. Há uma árvore em particular que, a seu ver, poderia ter sido talhada por Maria:

§

Portanto, se por um lado percebemos que Maria Martins estava em sintonia com todo um pensamento brasileiro moderno (não só modernista) da forma como formação incessante, por outro – e não devemos deixar de levar em consideração que ela fez seu aprendizado artístico e construiu sua carreira no exterior – podemos aproximá-la de todo um interesse mais amplo da época pela metamorfose, expressa tanto no pen-

gens, trad. Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 504).

49 Benjamin, Walter. “News about Flowers”. In: *Selected Writings*: 1927-1930, ed. Michel W. Jennings, Howard Eiland, Gray Smith. Harvard University Press, 2005, vol. 2, 1ª parte, p. 156. No artigo “Connaissance par le kaleidoscope”, Georges Didi-Huberman desenvolve um pouco mais a relação entre Benjamin, Blossfeldt e Goethe, destacando que é justamente certo caráter metamórfico encontrado no livro de Blossfeldt que chama a atenção de Benjamin, por ter este caráter relação com sua teoria da imagem (*Études photographiques*, n. 7, maio 2000 [on-line]. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/index204.html>, em francês. Consultado em 3 jun. 2013).

50 Aquino, Flávio de. “A natureza faz escultura”. *Módulo*, a. 3, n. 7, fev. 1957, p. 11.

51 Ibid., p. 14.

52 Clair, Jean. *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris : Gallimard, 2012, pp. 67-68.

53 Cf. Guimarães, Júlio Castañon (org.). *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

54 Murilo Mendes, texto para catálogo da exposição de Maria Martins no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1956, compilado em *Maria Martins*, op. cit., pp. 33-35.

55 Ades, Dawn. “Criaturas híbridas”, op. cit., p. 118.

56 Estou convencida de que não existem obras “sem título” em Maria Martins. Se observamos os catálogos das exposições que ela realizou em vida, percebemos que não há uma única peça que não tenha título. Maria intitulava até mesmo as joias que fazia, o que evidencia ainda mais o caráter literário de seu trabalho. As obras “sem título” começaram a aparecer nos catálogos das exposições posteriores à morte da artista, quando, muito provavelmente, o registro do título que tinham se perdeu. No presente catálogo, quando possível, a partir de evidências, como o cotejamento entre fotografias em exposições anteriores e a lista das obras expostas, buscamos reconstituir,

samento quanto nas obras de artistas e escritores estrangeiros, principalmente europeus. Jean Clair, buscando elencar trabalhos que, nos anos 1920-1930, representam o corpo humano deformado, “elasticizado”, acaba citando algumas obras que se reportam à metamorfose no próprio título, como *Métamorphose I* (1928), de Picasso, *Personnages en présence d’une métamorphose* (1936), de Miró, e *Métamorphose des amants* (1926), de André Masson⁵². Fora do campo das artes plásticas, podemos lembrar ainda *A metamorfose* (1915), de Kafka, e, no Brasil, *As metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes (que, não por acaso, foi provavelmente o escritor brasileiro com mais numerosos e duradouros contatos com artistas europeus, sobretudo com os surrealistas⁵³, além de ser autor de um dos melhores textos sobre Maria Martins⁵⁴).

Já observou Dawn Ades sobre Maria:

[...] a obra de Maria pertence àquela vertente da escultura do século XX que enfoca criaturas híbridas e imaginárias pertencentes ao mito ou provenientes de fantasias individuais. No século XIX, tanto na obra de Rodin como na de escultores mais acadêmicos, tais figuras híbridas eram um eco popular e ligeiramente perverso dos temas clássicos: o centauro (mescla de homem e cavalo), a esfinge e a quimera; no século seguinte, outros monstros e híbridos passaram a ocupar o centro do palco, como o minotauro de Picasso, cuja morada no sombrio labirinto veio a simbolizar os domínios desconhecidos do inconsciente. As ambíguas formas animais/humanas/vegetais de Maria, como em *Impossible III*, estão entre os exemplos mais notáveis dessa tendência.⁵⁵

Mesmo quando Maria Martins, tal qual Picasso, recupera figuras da mitologia clássica, o faz a seu modo, enredando-as ao ambiente que as circunda. *Orpheus* se confunde com o entorno emaranhado a que se integra, mal sendo possível discernir a figura humana, aqui já estilizada, presa ali no centro, fincada no solo como um tronco de árvore. O entrelaçamento desta escultura assemelha-se à obra dita sem título que suponho intitular-se, na verdade, *A insônia infinita da terra*⁵⁶ – não esqueçamos que Orfeu



Prometheus II, 1948

desce ao Hades, nas profundezas da terra, atrás de sua amada Eurídice –, na qual se vê um enovelar-se de raízes ou galhos, ao modo da imagem que Maria guarda de sua visita ao Jardim Botânico de Calcutá: “Uma árvore se une a outra que vai gerar outra, que lança um galho no solo e surge mais adiante formando arcos, torres, galerias sem limites e sempre indissolivelmente ligadas”⁵⁷. *Prometheus* tem os braços erguidos para o alto, com as mãos agigantadas e os dedos transformados em chamas, que parecem galhos, o que nos faz recordar as mãos da ninfa Dafne registradas por Bernini, em *Apolo e Dafne*, justamente no começo de sua metamorfose em árvore. Em *Prometheus II*, os dedos em forma de chamas se prolongam ainda mais, como se o fogo roubado dos deuses se propagasse, e as labaredas,

ainda que como hipótese, alguns dos títulos perdidos.

57 Martins, Maria. *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*, op. cit., p. 267.

58 Cf. Antelo, Raul. *Maria con Marcel*, op. cit., p. 139.

que aqui também assumem aparência de vegetação, tomassem o espaço ao redor, circundando Prometeu que, com o pé, domina a águia junto ao chão.

Poderíamos ver na escolha dos personagens da mitologia clássica uma influência do escultor e professor Jacques Lipchitz? Talvez sim, especialmente no que diz respeito a Prometeu. Na década de 1940, Maria Martins havia intercedido junto ao Ministério da Educação a fim de que este adquirisse um *Prometheus* de Lipchitz⁵⁸. Mas não percamos de vista também que o fundo comum a esses artistas e escritores interessados na forma em transformação pode ser encontrado nas *Metamorfoses* de Ovídio – não por acaso o primeiro livro a ser editado, no início da década de 1930, por Albert Skira, com trinta gravuras de Picasso⁵⁹. Michel Leiris, na segunda acepção do verbete dedicado à *metamorphose* no número 6 da revista *Documents*⁶⁰, presta homenagem ao poeta latino e a Apuleio: “As *Metamorfoses*, de Ovídio, e o romance de Apuleio, *Asno de ouro ou As metamorfoses*, sempre estarão entre aquilo que o espírito humano concebeu de mais poético, em razão do que são seus próprios fundamentos, isto é, da metamorfose”. Depois do elogio aos mestres do passado, acrescenta:

Tenho pena dos homens que não sonharam, pelo menos uma vez na vida, em se transformar em qualquer um dos diversos objetos que os circundam: mesa, cadeira, animal, tronco de árvore, folha de papel... Eles não têm desejo algum de sair de suas peles, e este contentamento pacífico, turvado por nenhuma curiosidade, é um sinal tangível dessa insuportável suficiência que é o apanágio mais claro da maioria dos homens. Permanecer tranquilo em sua pele, como o vinho em seu odre, é uma atitude contrária a toda paixão, por consequência, a tudo que existe de válido.⁶¹

Leiris poderia ter lembrado outro poeta antigo, Empédocles de Agrigento, quando este diz, em alusão à doutrina da metempsychose:

Pois em verdade eu já fui rapaz, já fui donzela, fui arbusto, pássaro, ardente peixe do mar.⁶²

E Maria Martins, anos depois, em entrevista a *O Jornal*, faria eco a tais formulações, quando indagada sobre como agiria se tivesse a oportunidade de recomeçar a vida:

Permita-me que lhe confesse, apenas, o seguinte: custa crer que não se volte, após a morte. Seria tragicamente desumano não voltar. Mas eu desejaria vir vestida de outra condição: pedra, animal ou flor. E quem disse que não será assim?⁶³

Em muitos casos – como os de Zeus, de Macunaíma, do Boto –, a metamorfose está a serviço do desejo, funcionando como um subterfúgio para a conquista amorosa. Porém, ela representa, antes de tudo, uma abertura à liberdade, uma recusa aos padrões estabelecidos. Sair da própria pele é o princípio mesmo desta liberdade, que é “paixão”, como vimos com Leiris. E a arte, para Maria Martins, “só existe quando vivida apaixonadamente, quando feita do próprio sangue e da própria alma”⁶⁴. Ela “só pode florescer em clima de liberdade sem entraves”⁶⁵. É isso que Maria destaca na personalidade romântica de Nietzsche, que “compunha e escrevia, em períodos de grande exaltação”: “Jamais admitiu para sua criação nenhuma imposição, nenhuma injunção, nem obedeceu a nenhuma das regras estabelecidas. Jamais buscou lisonjear algum possível auditório, usava frases límpidas e agudas e levou ao extremo a perfeição da língua alemã, como antes dele só o haviam feito Lutero e Goethe”⁶⁶. Personalidade com a qual Maria se identifica: “Arte existe apenas quando expressão individual, em língua própria e em mensagem oriunda de uma força e de um entusiasmo aptos a despertar a sensibilidade que a aceita e aplaude, ou a revoltar o primarismo que a repele com horror”⁶⁷. A liberdade, para ela, estava acima de tudo. Se tivesse oportunidade de refazer sua trajetória, Maria não teria dúvida: “Eu seria uma artista como sou, livre e libertada”⁶⁸.

63 Maria Martins, em entrevista a *O Jornal*, 9 nov. 1956.

64 Maria Martins, em entrevista à revista *Módulo*, a. 2, n. 4, mar. 1956, p. 48.

65 Martins, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 164.

66 Martins, Maria. *Deuses malditos – Nietzsche*, op. cit., p. 3.

67 Maria Martins, em entrevista à revista *Módulo*, op. cit., p. 48.

68 Maria Martins, em entrevista a Clarice Lispector, op. cit., p. 84.

59 Ovide. *Les métamorphoses*. Lausanne: Albert Skira, 1931.

60 São três as acepções das à palavra *metamorphose* por Michel Leiris e Georges Bataille. A última delas, escrita por Bataille, e lembrada por Raul Antelo em seu texto neste catálogo, define “a obsessão da metamorfose” como uma “vontade violenta” de se confundir com os animais, de agir como eles, em suma, de deixar aflorar o animal que cada homem guarda dentro de si. A primeira, assinada por Leiris, refere-se a um jogo abissínio, que consiste em assustar as pessoas imitando os uivos das hienas e seu jeito de caminhar, ou seja, transformando-se em hiena (“*Métamorphose*”. *Documents*, n. 6, nov. 1929, pp. 332-334).

61 Leiris, Michel. “*Métamorphose*”, op. cit., p. 333.

62 Empédocles de Agrigento. “Poema ix. 569”, trad. José Paulo Paes. *Poemas da antologia grega ou palatina. Século VII a.C. a V d.C.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

O IMPOSSÍVEL DE MARIA MARTINS

Raul Antelo

Entre 1944 e 1949, Maria Martins trabalha em *Impossible*. Cabe pensar que essa escultura funciona, para a artista, como uma indagação sobre a finitude ou, se quisermos, como um modo de conceber a experiência após a finitude, que é um dado central do moderno. O impossível não é nem uma matéria hipostasiada, nem um sujeito reificado, mas, em compensação, aponta para uma dimensão heterogênea, tanto de um pensamento irrecusável, quanto de um ser irrepresentável, que definem, ambos, a reciprocidade primordial entre *logos* e *physis*. O impossível é a absoluta contingência daquilo que, no entanto, é necessário.

1. Existem, como sabemos, três versões dessa escultura: duas delas em bronze e uma em gesso, mas todas, aparentemente, datadas de 1944-46. Uma delas, *Impossible III*, integra atualmente o acervo do MoMA; a segunda faz parte da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a terceira, em gesso, está no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA). Uma fundição serial *post mortem* do exemplar em gesso, também conservada pelo MALBA, foi realizada em fins dos anos 1990 e encontra-se, ainda, em algumas coleções particulares brasileiras. E há, enfim, a água-forte *Impossível* (1946), que é contemporânea e se correlaciona com outra gravura, *Comme une liane*. O crítico Francis Naumann observa que, nas distintas versões, ambas as cabeças têm expressão vazia, embora delas se projete uma série concêntrica de tentáculos que diverge, sutilmente, de peça em peça. No entanto, certos elementos são constantes:

a cabeça masculina, a da esquerda, assemelha-se a uma água-viva gigante, como uma enorme Medusa, imagem da História fluente, ao passo que a feminina mais parece uma dioneia, planta tropical carnívora que fecha, instantaneamente, suas folhas para melhor capturar as presas desatentas. Sem a menor dúvida, aventa o crítico, essas duas figuras estão diante de uma incompatibilidade intelectual ou mesmo sexual incontornável¹. Naumann ainda observa que, na foto realizada no ateliê nova-iorquino de Park Avenue e a rua 58, quando Maria ainda trabalhava na escultura, os braços se estendem a partir do corpo da mulher, perfazendo um grande círculo, enquanto os tentáculos em torno da cabeça masculina exibem um movimento ondulante; já no bronze acabado, que faz parte do acervo do MAM-RJ, os braços se curvam para dentro, em direção ao corpo da mulher; ao passo que, na versão em bronze do MoMA, os braços estão reduzidos a simples apêndices, projetados para fora, característica preservada no grande gesso, muito provavelmente feito em 1947. Saliente-se que todas essas versões de *Impossible* são únicas, ou seja, não são cópias obtidas a partir de um mesmo molde, uma vez que Maria usava apenas a técnica da cera perdida, na qual tanto o gesso original como o revestimento de cera se perdiam no processo de criação do bronze final².

Analisando as pinturas de Max Beckmann e as esculturas de Maria, em sua coluna do *New York Times*, o crítico Edward Alden Jewell destacou que *Impossible* viria marcar o abandono do lendário local e familiar à escultora, em benefício de uma opção mais cosmopolita, pautada por formas contorcidas, nitidamente bem mais plásticas. Plena e intrincadamente impregnadas de mistérios [*arcana*], essas formas tensas aludiam a graves significados relacionados ao dilema do mundo do pós-guerra, um dilema dilacerante, primordial, mas carregado de um imediatismo urgente e abjeto [*ominous*], ou seja, inquietante, *Unheimlich*³. O impossível pauta, portanto, a contingência criativa do arquifóssil.

Para concebê-las, a artista partira, de certa forma, da noção de que o amor, seja ele carnal, sentimental ou ascético, revela sempre uma saudade pela continuidade, pela comunidade perdida, isto é, mostra, reiteradamente,

a busca de um impossível. Logo no início de sua carreira, em 1940, Maria Martins esculpiu, em bronze, uma *Salomé*, em cujo pedestal lê-se um fragmento da peça de Oscar Wilde, a fala da protagonista após beijar a boca de Iokanaan, “l’amour a une âcre...”, subentende-se *saveur*, ilegível. O signifi-
cante *âcre* retorna em *Les deux sacres* (1942), provavelmente a escultura descrita por Erico Verissimo como “êxtase do amor e da morte”⁴. Mesmo *Cobra Grande* (1942) também reúne essa antítese entre desejo e decomposição. Ciente dessa busca, AMOUR POUR COMBIEN D’AUTANT MIEUX é o nome que Duchamp lhe sugere para seu *Totem do amor* (1950), não porque a frase tenha algum sentido, mas porque o acúmulo de advérbios conduz ao sentido buscado: o impossível está ligado ao modo de fazer⁵. Mas a proposta de Maria, longe de limitar-se à anedota do *affaire* com Duchamp, não pode ser dissociada de todo um amplo debate que percorre a inteligência europeia, durante a guerra e no seu imediato posterior, e talvez seja o caso de aí procurarmos esses arcanos de que falava Edward Alden Jewell.

Para tanto, lembremos que, no final de 1943, pouco antes de Maria começar a trabalhar em *Apuizeiro*, Roger Caillois publica, no terceiro número de *Hemispheres*, uma revista franco-americana de poesia dirigida em Nova York por Yvan Goll, um ensaio sobre as árvores da Lapa, que se inclui em um dossiê intitulado “Between the Tropics”⁶. Caillois, já notabilizado por seus ensaios sobre as heroínas sadeanas, que tomavam como emblema a *manta religiosa* ou louva-deus, e interessado também pela escrita das pedras, isto é, a grafia afuncional e sem volição individual, discutia nesse ensaio, mais tarde integrado a um volume sobre as imposturas da poesia, que faltava às pedras, justamente, a possibilidade de crer e de morrer, sendo, portanto, menos capazes de emocionarem um sujeito, ele mesmo mortal, acima de tudo, quando comparadas com estas outras maravilhas, frágeis e perecíveis, que se encontram na natureza. É, ao contrário, nessas formas caprichosas de vida natural, que o homem se reconhece e ora se identifica com o animal que sofre, ora inveja o animal feliz, nos diz Caillois, quem decerto acompanhara, em Paris, os cursos de Kojève sobre Hegel e conhecia, em detalhe, a dialética do amo e do escravo. Não nos esqueçamos, aliás,

4 Verissimo, Erico. *Gato preto em campo de neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 11ª ed., p. 96.

5 Duchamp, Marcel. Carta a Maria Martins, 6 mai. 1949. In: Taylor, Michael. *Marcel Duchamp Étant donnés*. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art – Yale University Press, 2009, p. 410.

6 No sexto número de *Hemispheres/Hemisphères. Revue franco-américaine de poésie*, o surrealista grego Nicolas Calas estampa um ensaio sobre misticismo acefálico e lemos, ainda, um artigo de Jean-Georges Rueff, “Je viens de Rio”. Outro dos ensaios de Caillois, a ser incluído em seu volume sobre as imposturas da poesia (edição argentina de 1944; edição Gallimard de 1945), é “L’Héritage de la Pythie”, impresso, pela primeira vez, em *Lettres françaises*, em Buenos Aires, em outubro de 1943. Nessa mesma revista, porém, em abril de 1944, Caillois organizaria uma pequena antologia de “Poètes d’Amérique”, para a qual escolhe o poema “Arbres” de Jules Supervielle. Maria Martins teve, certamente, acesso a esses materiais.

1 Naumann, Francis M. “A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-50”. In: Cosac, Charles (org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 63.

2 Ibid., p. 65.

3 Jewell, Edward Alden. “Art: Hitler and Yon”. *The New York Times*, 28 abr. 1946.

de que a revista *Minotaure* desempenhou um papel importantíssimo nesse debate: no número 3, no final de 1933, reivindicam-se as esculturas involuntárias, e Salvador Dalí ilustra a beleza aterrorizante e comestível com a arquitetura *art nouveau*; no número 5 (1934), Max Ernst reproduz “Os mistérios da floresta”; no número 9 (out. 1936), Caillois analisou os espectros decorrentes do complexo meridional e, no número seguinte, Benjamin Péret inseriu seu texto “A natureza devora o progresso e o ultrapassa”, que se abre, justamente, com uma referência explícita a Caillois: “Le soleil de midi écorche vif les spectres qui n’ont pas su se cacher à temps”⁷.

Ora, essa fraternidade dilacerante entre opostos, como as duas figuras informes de *Impossible*, perturba, portanto, a contemplação equidistante e autônoma. Admirando, então, o prodígio vegetal das árvores da Lapa (cenário, por sinal, familiar para Maria, cuja mãe morava na rua Eduardo Guinle e ela mesma residiria na avenida Rui Barbosa, no Flamengo, com ateliê na Conde de Irajá, também no Botafogo), Caillois observa que cada uma dessas árvores se desenvolveu conforme uma lei pessoal e imutável, já contida na semente, de modo que só foi preciso aguardar o tempo necessário para que cada espécie adquirisse poder e majestade, como efeito tanto de hierática potência, quanto de ponderada elegância. A simples duração bastou para que essas estruturas, confiantes nelas mesmas, tanto na força quanto na graça, confundissem vida e arte, transformando-se em obras-primas. Nelas, tudo foi leveza, tudo foi paciência, tudo foi preguiça [*aisance, patience, paresse*]. No entanto, o artista autônomo afastou-se cada vez mais desse movimento, e sua obra passou a definhir indiferente, insensível e até mesmo estranha para sua própria condição de animal operoso e infeliz, sem perceber que a flora que o cerca lhe fornece modelos bem mais próximos de sua natureza e lhe propõe a imagem de seu próprio caos interior como banco de testes. Nada nele encontra, porém, que lembre a fastuosa composição das grandes geometrias vegetais, o entrelaçamento de raízes, como uma juba de répteis que entretecem uma armadilha de cobras enrijecidas. Esses ramos traçam curiosos desenhos no vazio, além de confinarem a pura forma de uma árvore em metamorfose, cujos galhos



Impossible, déc. 1940

se separam e se misturam, estabelecendo, de um a outro, variadas correspondências. Nada há de mais abjeto, segundo Caillois, que esses acasalamientos de corpos elementares, que esses furores fixados em seus espasmos mórbidos. A arte, porém, mesmo alimentando-se dessa energia, deveria poder ajustar-se a esse agito para, contudo, controlá-lo, para dele retirar uma ordem soberana, a partir de uma série de ávidos monstros, cuja cólera elementar já se insinua, todavia, sob a máscara impassível⁸.

O ensaio de Caillois revelava, a seu modo, as hipóteses de uma estética generalizada e de um mimetismo inconsciente, e se posicionava, ainda, contra uma mimese engajada e construtiva, ideias por ele antecipadas, em Paris, nos debates do Colégio de Sociologia (1937-9). Bem mais tarde, porém, em janeiro de 1947, seu colega nessas sessões, Georges Bataille, rese-

8 “Plus de trace de la fastueuse et tranquille composition des grandes géométries végétales; des entrelacs de racines font à une souche absente comme une jupe de reptiles. Elles tressent une vaine cage de vipères immobilisées. Elles dessinent dans le vide et y enferment étrangement la pure forme d’un arbre transfuge, comme passé de l’autre côté de ses contours et devenu pour lui-même disparu une geôle ajourée. Ailleurs les branches se divisent et se nouent tour à tour, se confondent, puis se séparent, établissent des ponts vivants entre un arbre et un autre, appartiennent à plusieurs et joignent, par la circulation même du principe qui leur apporte la vie, des existences faites pour grandir dans l’indépendance. Quoi de plus affreux que ces accouplements de corps élémentaires qu’enchaîne une étreinte définitive, que ces mouvements, que ces fureurs fixés dans leurs sursauts mêmes et dans leur spasme?” Caillois, Roger, “Les arbres de Lapa”. In: *Les impostures de la poésie*. Buenos Aires: Lettres Françaises / Sur, 1944, pp. 14-15.

7 “O sol do meio-dia dilacera vivos os espectros que não conseguiram se esconder a tempo”. Cf. Péret, Benjamin, “La nature dévore le progrès et le dépasse”, *Minotaure*, nº 10, inverno 1937, p. 20. Sobre o particular, ver Ades, Dawn. “Criaturas híbridas”. In: Cosac, Charles (org.). *Maria*, op. cit., pp. 103-123.

9 Estranho ao mundo sensível, Sartre se comporta mais como um juiz que como um crítico, para rapidamente concluir que Baudelaire, o artista moderno, é condenável. “Sartre est résolument étranger à la passion du monde sensible: peu d’esprits se ferment à l’envahissement de la poésie avec autant de nécessité que le sien. L’introduction qu’il a écrite pour *Fusées* et *Mon coeur mis à nu* a la longueur d’un livre, mais ce qu’il veu n’est pas tant nous ouvrir un peu plus le monde de Baudelaire: il nous parle du poète avec l’intention de le supprimer. Le long travail qu’il publie est moins d’un critique, que d’un juge moral, auquel il importe de savoir et d’affirmer que Baudelaire est condamnable.” Bataille, Georges. “Baudelaire mis à nu. L’analyse de Sartre et l’essence de la poésie”. *Critique*, nº 8-9, Paris, jan.-fev. 1947, p. 3.

10 No Congresso de Estética de Paris, em agosto de 1937, Paul Valéry apresentou a teoria de que o estésico (*Esthétique*) pressupõe o estudo das sensações sem papel fisiológico uniforme ou garantido (“qui n’ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini”), domínio sobre o qual repousa todo o luxo da arte, domínio que,

nharia, no oitavo número de sua própria revista, *Critique*, o estudo de Sartre sobre Baudelaire, “Baudelaire mis à nu. L’analyse de Sartre et l’essence de la poésie”, que, entretecido com o de Caillois, pode ser lido como um dos prototextos de *Impossible*. Vale a pena nos determos nele.

Parte Bataille de uma edição dos *Escritos íntimos* do poeta (Paris: Point du Jour, 1946), prefaciada pelo autor de *A náusea*, que antecipa o volume do próprio Sartre dedicado a *Baudelaire* (1946), resenha que, com modificações, abriria, mais tarde, *A literatura e o mal* (1957). O ensaio em questão esclarece-nos que a obra do próprio Bataille, como um todo, é uma meditação sobre o impossível, que se torna, ao mesmo tempo, uma meditação impossível.

Nela, o autor de *O erotismo* refuta, frontalmente, o estudo introdutório de Sartre, sem qualquer concessão⁹. A divergência descansa, basicamente, no fato de Bataille conceber o poético como algo análogo ao místico de Cassirer, ao primitivo de Lévy-Bruhl ou ao pueril de Piaget, em outras palavras, define-o como uma relação de participação do sujeito no objeto. Essa participação, a seu ver, é rigorosamente atual: para determiná-la, não é preciso contar nem com o futuro, nem mesmo com o passado. Tão somente um objeto de memória, uma pervivência do arcaico, diz Bataille, tão privado de utilidade quanto a própria poesia, aportaria o dado puro do passado. Na operação poética, o sentido dos objetos de memória é determinado pela sua invasão contemporânea no sujeito e isto em atenção a uma dimensão arqui-filológica, segundo a qual poesia é criação. O sociólogo sagrado pensa o poético, portanto, não só em termos de Estética autônoma desinteressada (Kant), mas como uma dimensão plenamente contingente, onde, em fusão, agem tanto o estético quanto o estésico (Valéry, mas também Benjamin ou mesmo Duchamp)¹⁰.

Nesse sentido, nenhuma imagem corresponde apenas a um valor histórico e empírico dado, senão a outro, completamente ausente, que, entretanto, só existe no presente. Não há dimensão evolutiva na imagem, uma vez que ela é uma instância afirmativa focada no instante-já. E, espacialmente, como só existe o atual, também só existe o próximo, o háptico-ópti-

co. A imagem não é linha e construção; ela é também mancha e expansão. A fusão de objeto e sujeito exige, em consequência, que cada parte ultrapasse todas as outras, das que difere, mas, com as quais, entretanto, mantém contato. O único obstáculo para detectarmos a primazia do presente e do atual é, entretanto, a chance de puras repetições, o simulacro do Mesmo, daí que a poesia não possa ser entendida como nostalgia do passado, porém, como síntese do imutável e do perecível, como fusão imanente do ser e da existência, como heterológica superposição de objeto e sujeito, com o qual a poesia buscaria, enfim, uma saída, mesmo que ao preço de se tornar o reino do impossível, isto é, do insaciável. A poesia, diz Bataille, querendo a identidade das coisas refletidas e da própria consciência que as refletiu, quer o impossível. Mas, pergunta-se ainda o escritor, o único meio de não ser reduzido ao reflexo das coisas não é, com efeito, querer o impossível?

Ora, Bataille entende que a leitura sartreana subordina o poético ao horror, na ação política, de uma liberdade impotente, o que significa, nos fatos, uma renúncia à própria poesia. Nesse sentido, o poeta assume a responsabilidade de uma ordem por vir e reivindica a direção da atividade como atitude maior, mesmo quando não possa ocultar a impossibilidade de uma atitude soberana, situado que está num mero jogo gratuito, em uma posição autenticamente menor. A liberdade seria, então, a rigor, um simples poder infantil: ela não é, para esse adulto engajado na ordenação obrigatória da ação, nada além de um sonho ou um desejo, sem maiores consequências práticas. É algo expletivo e ornamental. Porém, Bataille exorta, pelo contrário, a resgatarmos o caráter destrutivo da poesia, ideia que delata sua origem dadá-surrealista, possivelmente pela mediação de seus amigos Carl Einstein e Walter Benjamin. A poesia, de fato, destrói os objetos que ela apreende e os entrega, em virtude dessa mesma destruição, à inatingível fluidez da existência do poeta. Cabe a ele o desejo de reencontrar a identidade do mundo e do homem. Mas, ao mesmo tempo em que opera uma desistência, a poesia tenta também apreender esta desistência. Mas tudo o que ela consegue fazer, no entanto, é substituir a desistência pelas coisas apreendidas da vida e, assim, a poesia sempre responde ao

aliás, Valéry discriminava de uma segunda área, por ele chamada de “Poétique, ou plutôt Poïétique”, que previa o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, a imitação, bem como as funções de análise e pesquisa. Cf. Valéry, Paul. “Discours sur l’Esthétique”. In: Hytier, Jean (ed.). *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957, p. 1311. Nesse mesmo congresso, Flávio de Carvalho defendeu também a tese sobre “O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna”, antecipada pelo *Diário de S. Paulo* (22 jun. 1937).

desejo de recuperar, de condensar, de forma sensível, a existência única, basicamente informe, e que só seria sensível no interior de um indivíduo ou de um grupo. Poder-se-ia assim dizer do poeta que há uma disposição enganosa em vê-lo como a parte que se toma pelo todo, ou o indivíduo que se comporta como uma comunidade, quando, na verdade, os estados de insatisfação, os objetos que decepcionam ou que revelam uma ausência, são as únicas formas em que ele pode reencontrar, de fato, sua unicidade ilusória e, assim, aspirar a uma negatividade absoluta.

Baudelaire confessa ter sentido, quando criança, dois sentimentos contrapostos, o êxtase e o horror da vida. Mas não cabe dizer de Baudelaire, como pretende Sartre, que ele quisesse a impossível estátua, algo que ele, no fundo, não podia ser, se não se acrescenta, além do mais, segundo Bataille, que Baudelaire quis menos a estátua que o impossível. Quis o impossível até o cúmulo [“Baudelaire a voulu Impossible jusqu’au bout”¹¹], uma vez que, para o autor de *As flores do mal*, a poesia que pervive, a simples *Nachleben* do arcaico, é sempre o contrário da poesia ou, em outras palavras, tendo o perecível como fim, ela transforma o primordial em eterno¹². Mesmo assim, os sentimentos ambivalentes de que a poesia se alimenta não configuram disjunção dialética, mas uma estrutura bipolar, um labirinto que deixa completamente abertas as possibilidades em todos os sentidos. Isso configuraria o impossível. Baudelaire, como mais tarde Caillois, aspirou à imutabilidade da pedra e ao onanismo de uma poesia fúnebre; no entanto, nessa fixação ao passado, nessa lassidão preanunciando indolência, insinua-se um envelhecimento precoce, um esgotamento, uma impotência, diz, de maneira fulminante, Bataille, quem, a partir do poeta da modernidade, chega a desentranhar um Baudelaire pós-moderno¹³.

Mas, nesse ponto, coloca-se a questão central, a meu ver, não só do ponto de vista da teoria do dispêndio de Bataille, como assim também da anestésica de Maria e Marcel, vistos em conjunto. Com efeito, Baudelaire pensa o poético menos em termos de *dispositio* que de *dispensatio* e pergunta-se, dados seus recursos atuais, “devo eu gastá-los ou aumentá-los?” ou seja, para citarmos o original, “Étant donnés mes ressources actuelles,

dois-je les dépenser ou les accroître?”¹⁴ A pergunta baudelairiana, situada na encruzilhada do labirinto da própria modernidade, tem a forma de uma hipótese, de um teorema ético, a mesma da derradeira obra de Duchamp, *Étant donnés*, que, como sabemos, dialoga com *Impossible* de Maria Martins. A resposta de Baudelaire, da qual se vale Bataille para refutar a posição fenomenológica, é digna, portanto, de destaque.

Para Baudelaire, como sabemos depois de Benjamin, amigo e confidente de Bataille, a situação do artista moderno era a de quem vai ao mercado à maneira de um *flâneur*, supostamente para olhar, mas, a rigor, para encontrar um comprador para sua obra. Em função disso, o poeta agia como uma prostituta, no sentido de que recebia dinheiro pela sua confissão. Não era então apenas a *mariée* que era *mise à nu* na operação, mas também a *prostituée* quem era despida de qualquer semblante. E, nesse movimento de saída do individual, a própria cidade tornava-se também o lugar do erótico, o espaço privilegiado do encontro fortuito e anônimo, na multidão, onde o objeto de desejo é físgado entre uma infinidade de outros objetos possíveis.

Patrick Waldberg, especialista em Max Ernst, Magritte e Jacques Hérold, foi o primeiro a destacar a sutil sintonia entre os aforismos baudelairianos e o adeus à pintura de Duchamp¹⁵. Tal como o do anartista, o gesto baudelairiano era também ambivalente. De um lado, os aforismos de Baudelaire indicam vontade de obra, decidida resolução de trabalho, mas, ao mesmo tempo, sua escrita fragmentária revela uma longa recusa da atividade produtiva, uma vez que uma obra útil era, para o poeta, mero sinônimo de alguma coisa hedionda, um *paysage fautif*. Mas Baudelaire não pôde mesmo decidir se a oposição gastar / conservar, operância / inoperância lhe era própria e interior, devida ao prazer e ao trabalho, ou simplesmente externa e estranha, dependente da ação de Deus ou do diabo. Só podemos dizer que o poeta moderno que ele encarna inclina-se cada vez mais a rejeitar toda forma transcendente: de fato, o que prevalece nele é a recusa de trabalhar, e com isso, a de estar satisfeito; e, por tabela, isso acentua o valor de sua recusa para experimentar o encanto angustiado de uma vida insatisfeita.

Bataille não condena essa opção baudelairiana, muito pelo contrário,

14 Bataille, Georges. “Baudelaire mis à nu”. op. cit., p. 20.

15 “We have pointed out elsewhere the intriguing similarity between the title of *The Bride Stripped Bare* (*La Mariée mise à nu*) and Baudelaire’s *Mon coeur mis à nu*. Whether this was due to unconscious memory or mere coincidence, the point is, we believe, worth making, despite the differences of temperament between the two men. True, Baudelaire’s ‘rockets’ pierce the darkness like cries of anguish, whereas Duchamp has always kept his purely personal feelings discreetly in the background. Nonetheless, they join forces on what might (not so incongruously as it might seem) be termed the hieratic plane, that of the so-called dandyism for which our great French poet had so marked a penchant.” Waldberg, Patrick. *Sur-realism*. Paris: Skira, 1962, p. 39. Ecoando o gesto batailliano, Waldberg deslocou Breton do centro da cena surrealista e colocou Marcel Duchamp em seu lugar. Via, no anartista, não só o detentor de uma misteriosa equanimidade, quanto um autor extremamente fragmentário, cuja “obra” remetia ao pensamento de Parmênides, expresso em fragmentos.

11 Bataille, Georges. “Baudelaire mis à nu. L’analyse de Sartre et l’essence de la poésie”, op. cit., p. 17.

12 “La poésie *qui subsiste* est toujours un contraire de la poésie, puisque, ayant le périssable pour fin, elle le change en éternel.” Bataille, Georges. “Baudelaire mis à nu”, op. cit., p. 16.

13 Ver Compagnon, Antoine. *Baudelaire devant l’innombrable*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2003.

nela reconhece um peculiar vínculo do artista com a história, porque o conjunto das relações da produção e do consumo está na história, da mesma forma que a experiência de Baudelaire está na história. Ambas têm, positivamente, o sentido preciso que a história lhes empresta. É fato que, como toda atividade, a poesia pode ser considerada sob o ângulo econômico, e outro tanto se verifica com a ética. Desde 1929, no mínimo, Einstein, Bataille, Leiris, Duthuit recorrentemente vinham associando essa “ausência-de-obra” com a morte, isto é, com a morte como significante absoluto, tema mais tarde retomado por Blanchot; mas Baudelaire, com efeito, antes deles todos, colocou também nesses domínios a questão crucial. É o problema que, ao mesmo tempo, tocam e evitam as análises de Sartre, ao apresentarem a poesia como resultado de uma escolha. Ao admitir que o indivíduo escolheu, o sentido daquilo que o artista criou é produzido, socialmente, pelas necessidades às quais ele respondeu. O sentido pleno de um poema de Baudelaire, como de uma escultura de Maria Martins ou de uma instalação de Duchamp, não seria dado por seus “erros”, mas pela expectativa historicamente determinada à qual estes “erros” reagiriam. Aparentemente, escolhas análogas à de Baudelaire, segundo Sartre, seriam possíveis em outras épocas. Mas elas não tiveram por consequência, nesses momentos, poemas semelhantes às *Flores do mal*. Ora, ao negligenciar esta verdade, a crítica explicativa de Sartre introduz questões urticantes às quais, no entanto, não consegue dar resposta cabal. Para Bataille, porém, e sem falar de um elemento de acaso e contingência, a “inegável tensão” da *démarche* de Baudelaire não exprime absolutamente uma necessidade individual, porque ela é o efeito de uma tensão historicamente dada.

Com efeito, quando ultrapassamos a instância individual, a sociedade em que o poeta escreveu *As flores do mal*, ela própria tinha de responder às duas postulações simultâneas, que não cessam de exigir decisão: escolher entre a preocupação com o futuro (conservar) e a preocupação com o instante presente (gastar). A sociedade ocidental, raciocina Bataille, baseia-se na fraqueza dos indivíduos, que sua força coercitiva compensa: ela é aquilo que o indivíduo não é, ligada que ela está, antes de mais nada, à primazia do

futuro. Mas ela não pode negar o presente e a ele abandona a decisão a seu respeito, que se traduz em festas e sacrifícios. Ora, o sacrifício concentra a atenção no consumo, no interesse do instante-já, de recursos que o bom senso do amanhã recomendaria preservar. Mas a sociedade de *As flores do mal* já não corresponde a um mundo que, mantendo profundamente a urgência do futuro, preservasse a condição do sagrado, camuflado em valor do futuro, em objeto eterno. É a sociedade capitalista que, em pleno movimento em direção ao movimento, destina a maior parte possível dos produtos do trabalho ao aumento dos meios de produção. Essa comunidade ofereceu a sanção do terror à condenação do luxo, afastando-se de uma casta que se enriquecera na ambiguidade da sociedade antiga. Uma tal sociedade não podia, em consequência, perdoar ao poeta moderno ter ele captado, aos efeitos do esplendor pessoal, uma parte dos recursos do trabalho, cota que muito bem poderia ser empregada no aumento dos próprios meios de produção, na expansão da técnica.

De certa forma, a transformação apontada por Bataille, no caso de Baudelaire, corre paralela à mudança do Brasil sob Vargas. A operação respondia a uma súbita metamorfose, muito vertiginosa no mundo ocidental, baseada no primado do amanhã, a saber, a acumulação capitalista. Cá como lá, do lado dos trabalhadores, porém, essa operação deveria ser negada, mesmo quando, restrita às perspectivas do proveito pessoal dos investidores, ela suscitasse, no entanto, a emergência do movimento operário. Aliás, do lado dos artistas, assim como ela encerrou os esplendores da nobreza e substituiu as obras gloriosas pelos bens utilitários, provocou também o protesto romântico. As duas revoltas, a social e a estética, embora diferentes em natureza, poderiam concordar num ponto, segundo Bataille, em que o movimento operário, cujo princípio fundamental não era oposto à acumulação, apontava na direção de um futuro, liberar o homem da escravidão do trabalho. O romantismo, por sua vez, daria uma expressão concreta àquele que nega, àquele que suprime a redução do homem a valores de utilidade: o anarquismo, os valores inoperantes e não utilitários. Às vezes, contudo, a atitude romântica limitou-se à simples exaltação do

passado, oposto ingenuamente ao presente, e refugiou-se também numa saudade originária pelo mundo arcaico. O tema da natureza só oferecia, concretamente, uma possibilidade de evasão provisória, ao passo que a resistência focada no indivíduo era uma posição bem mais consequente, porque o indivíduo se opõe à coerção social, sob o ponto de vista da existência sonhadora, apaixonada, de rebelde desacato à disciplina. Já a exigência do indivíduo sensível não é muito consistente: ele não tem a dura coerência de uma moral religiosa ou do inflexível código de honra de uma casta, de modo que, paradoxalmente, e como antevendo os avatares do neoliberalismo, no fim do século XX, Bataille aventa a hipótese de que o indivíduo é o próprio fim da sociedade burguesa.

Paralelamente, a forma poética, prometeica, do individualismo é uma resposta excessiva ao cálculo utilitário¹⁶, mas, mesmo assim, é uma resposta: dilaceramento, negação de si e nostalgia das origens exibiam, portanto, o peculiar mal-estar da burguesia que assim exprimia o contrário do que ela era, mas se arranjava para não ter de suportar as consequências dessa condição, ou mesmo para tirar dela o maior proveito possível. Esse paradoxo de remeter a essência de um rito (o sagrado) à esfera da poesia (a profanação), que se verifica, por exemplo, em Blake, revela, por impotência, que a poesia não pode nela mesma ser, ao mesmo tempo, livre e soberana. Nem mesmo, simultaneamente, poesia e religião. A poesia designa a ausência da religião que ela deveria ser. Ela é religião, tal como a lembrança de um ser amado, que desperta o impossível que é a ausência. Assim como na escultura de Maria Martins, ela é soberana, sem dúvida, porém, à maneira do desejo, que é sempre desejo de um desejo, ela nunca detém a posse de um objeto. A poesia tem razão em afirmar a extensão de seu império, mas não somos admitidos a contemplar essa potência sem constatar, por força, que se trata de uma impostura, como diria Caillois, inatingível, impossível. A poesia de Baudelaire, conclui Bataille, enveredou por uma via de decomposição, em que ela se concebe, cada vez mais negativamente, como silêncio da vontade¹⁷.

Essas ideias de Bataille não parecem ter comovido Marcel Duchamp. Seu exemplar de *La Haine de la poésie* (1947), cuja edição de 1962 se cha-

maria *Impossible*, não foi sequer aberto¹⁸. Mas elas não estão longe das próprias ideias de Maria, se consideramos que 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 normas¹⁹. Da mesma forma, outro dos conceitos que formam o dicionário crítico da *Documents*, metamorfose, é um conceito fundamental para avaliarmos *Impossible*, porque a escultura é um pedaço de vida abandonada, da vida nua desses seres ilegais e, por essência, livres, diante dos quais emerge, segundo Bataille, e por sinal, como diante de autênticos *outlaws*, uma inveja extremamente inquietante, que um estúpido sentimento de superioridade prática não consegue ao todo controlar. Na metamorfose, argumenta ainda Bataille, perde-se a inocente crueldade, essa opaca monstruosidade do olhar, semelhante às pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, tópico não apenas kafkiano, mas também benjaminiano, pois era na vida primordial dos pântanos que a proto-história se unia com a pós-história, e isso tudo prova uma certa circularidade da experiência do moderno, em que o horror liga-se à vida, como uma árvore à luz. Pode-se definir a obsessão da metamorfose, conclui Bataille, como uma violenta necessidade, que se confunde, aliás, com cada uma das nossas urgências animais, e que estimula o indivíduo a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana, para se lançar, violentamente, na abjeção. Há, assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um condenado, e há também uma porta, mas se ela for entreaberta, o animal sairá pela rua afora, como o condenado em busca de alternativa; no entanto, de repente, o homem cai fulminado, e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação por provocar a admiração poética do morto²⁰. É neste sentido kafkiano que Bataille refuta não só o existencialismo, mas o próprio humanismo e vê o homem como uma prisão de completa aparência burocrática. Estamos no limiar da sociedade de controle.

18 Decimo, Marc. *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon: Les presses du réel, 2002, p. 90.

19 Bataille, Georges. "Informe". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, vol I, p. 217. Bataille compara o informe a um cuspe ou uma aranha. Em 1946, Maria compõe também uma *Aranha* em bronze.

20 Bataille, Georges. "Métamorphose". In: *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 208.

16 Além de intermediar, durante a guerra, a encomenda do *Prometeu estrangulando o abutre*, de Jacques Lipchitz, para o prédio do MEC, Maria esculpe dois *Prometheus* em bronze, entre 1948 e 49. O caráter ambivalente e circular da figura manifesta-se nas mãos, que se esgarçam em inúmeros tentáculos.

17 Bataille, Georges. "Baudelaire mis à nu", op. cit., p. 25.

2. Roberto Esposito fixa a origem de dois termos emblemáticos, “biopolítica” e “geopolítica”, na obra do historiador sueco Johan Rudolf Kjellén²¹. Com efeito, em *Stormakterna* (*Grandes potências*, 1905), Kjellén aborda a análise do Estado conforme o modelo dos organismos naturais, a *Lebensform*, ou forma vivente, dispositivo que nasce, cresce e morre, porém, sempre em confronto e tensão com linhas deterministas e liberais, materialistas e idealistas, de pensamento. Dez anos mais tarde, Kjellén publicaria um ensaio sobre as grandes potências do presente (*Die Grossmächte der Gegenwart*, 1915), em que ele analisa os casos do império austro-húngaro, a Itália, a França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Rússia e Japão, ao que seguiria, um ano depois, um ensaio sobre o Estado como forma viva (*Der Staat als Lebensform*, 1916) fixando assim a biopolítica kjelleniana, cujo objeto é a pletopolítica, isto é, o corpo do povo ou *Volkskörper*, que se manifesta nas lutas sociais, nos confrontos e cooperações que irrigam o dinamismo da vida comunitária. Euclides da Cunha, padrinho de Maria, contemporâneo de Kjellén, também descreve essa mesma luta em termos vegetais, não muito distintos, diga-se de passagem, dos de Caillois, em muitos trechos de *Os sertões*.

A luta pela vida, que nas florestas se traduz como uma tendência irreprimível para a luz, desatando-se os arbustos em cipós, elásticos, distensos, fugindo ao afogado das sombras e alteando-se presos mais aos raios do Sol do que aos troncos seculares de ali, de todo oposta, é mais obscura, é mais original, é mais comovedora. O Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. E evitando-o pressente-se de algum modo, como o indicaremos adiante, a inumação da flora moribunda, enterrando-se os caules pelo solo. Mas como este, por seu turno, é áspero e duro, exsicado pelas drenagens dos pendores ou esterilizado pela sucção dos estratos completando as insolações, entre dois meios desfavoráveis – espaços candentes e terrenos agros – as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda.²²

21 Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Turim: Einaudi, 2004, p. 6.

22 Cunha, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, 26ª ed., p. 35.

Há, portanto, uma posição, que é a de Euclides da Cunha e a de Kjellén, em que o biopolítico é ainda uma forma de equacionar e determinar a vida social, em chave biológica. Mas a biopolítica contemporânea, de Foucault, Agamben ou Esposito, formulada, de certo modo, no Rio de Janeiro, pelo primeiro deles, quase contemporaneamente, aliás, à morte da escultora, visa, pelo contrário, abordar o valor de controle sobre a política e mostrar, assim, que a questão da vida passa a exercer, confiscada pelo Ocidente capitalista, papel fundamental para garantir a governamentabilidade do mundo. Entre ambos os extremos, porém, poderíamos situar aquilo que Foucault denomina uma analítica da finitude e, talvez, a hipótese arrojada seria afirmar que a escultura *Impossible* é a analítica da finitude modernista ensaiada, a seu modo, por Maria Martins.

Com efeito, Foucault argumenta que, quando a história natural se torna biologia, quando a análise das riquezas se torna economia, quando a reflexão sobre a linguagem se faz filologia e se desvanece esse discurso clássico, em que o ser e a representação encontravam um lugar-comum, isto é, um espaço compartilhado, o homem, então, aparece em uma posição ambígua, tanto de objeto para um saber, quanto de sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado, surge aí, nesse lugar do Rei que, antecipadamente, lhe designavam *Las meninas*, e mais tarde, a *Olympia* de Manet, protoimagem da *Mariée mise à nu*, espaço do qual, durante muito tempo, sua própria presença real foi excluída. Como se nesse espaço vacante, em cuja direção estava orientada a tela de Velásquez, mas que o homem, contudo, só refletia pelo acaso de um espelho e como que por violação, todas as figuras de que se suspeitava a alternância, a exclusão recíproca, o entrelaçamento e a oscilação cessassem, de súbito, sua imperceptível dança, se imobilizassem numa figura plena e exigissem que fosse, enfim, reportado a um olhar humano todo o espaço da representação²³.

Nessa alternância do homem, força dúplice que opera como sujeito e objeto de políticas do olhar, tanto na biologia, quanto na economia, ou na linguagem, essa figura passa a ser dominada pelo trabalho, pela vida e pela linguagem: sua existência concreta encontra suas determinações mais

23 Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981, 2ª ed., p. 328.

24 Ibid., p. 329.

25 Ibid., p. 331.

26 Ibid., p. 334.

27 “A filosofia especulativa de Fichte de certo modo se enquadra no *Bagadavada Gita* quando afirma que Deus, princípio eterno e absoluto perfeito e integral, não quis permanecer na contemplação de si mesmo, e se compraz no espetáculo oferecido pelos homens, meros joguetes em suas mãos onipotentes. Baseado na concepção que formou de Deus, Fichte define a ética, de um modo geral, como o domínio da razão sobre o mundo sensível, e encontra, destarte, um certo sentido na atividade humana. Enquanto o *Bagadavada Gita* afirma que o homem participa da grande encenação universal por dever cego, sem nem mesmo compreender o porquê de suas ações. Deus não conhece a noção do bem e do mal. E assim o grande pensador anônimo que expôs nesta obra extraordinária de beleza poética, que é o *Bagadavada Gita*, sua concepção do mundo, não exige da atividade humana uma distinção rigorosa entre o bem e o mal. Foi a maneira de legitimar a negação do mundo como o princípio da atividade necessária, que é uma afirmação da vida.

decisivas nessas esferas e só se pode ter acesso a ele através de suas palavras, de seu organismo, dos objetos que ele fabrica, como se eles detivessem a verdade incontestável; e ele próprio, ser pensante, só se desvelasse, a seus próprios olhos, sob a forma de uma entidade que, numa espessura subjacente, numa irredutível anterioridade, era já um ser vivo, um instrumento de produção, um veículo para palavras que lhe preexistiam²⁴. A partir do qual, Foucault conclui:

Vê-se como a reflexão moderna, desde o primeiro esboço dessa analítica, se inclina em direção a certo pensamento do Mesmo – onde a Diferença é a mesma coisa que a Identidade – exposição da representação, com sua realização em quadro, tal como o ordenava o saber clássico. É nesse espaço estreito e imenso, aberto pela repetição do positivo no fundamental, que toda essa analítica da finitude – tão ligada ao destino do pensamento moderno – vai desdobrar-se: é aí que se verá sucessivamente o transcendental repetir o empírico, o cogito repetir o impensado, o retorno da origem repetir seu recuo; é aí que se afirmará, a partir dele próprio, um pensamento do Mesmo irredutível à filosofia clássica.²⁵

A cultura ocidental, porém, só transpôs esse limiar, a partir do qual poderia cabalmente reconhecer a modernidade, quando a finitude foi pensada numa referência interminável a si mesma.

Se é verdade, ao nível dos diferentes saberes, que a finitude é sempre designada a partir do homem concreto e das formas empíricas que se podem atribuir à sua existência, ao nível arqueológico, que descobre o *a priori* histórico e geral de cada um dos saberes, o homem moderno – esse homem determinável em sua existência corporal, laboriosa e falante – só é possível a título de figura da finitude. A cultura moderna pode pensar o homem porque ela pensa o finito a partir dele próprio. Compreende-se, nessas condições, que o pensamento clássico e todos os que o procederam tenham podido falar do espírito e do corpo, do ser humano, de seu lugar tão limitado no universo, de todos os limi-

tes que medem seu conhecimento ou sua liberdade, mas que nenhum dentre eles jamais conheceu o homem tal como é dado ao saber moderno. O “humanismo” do Renascimento, o “racionalismo” dos clássicos podem realmente ter conferido um lugar privilegiado aos humanos na ordem do mundo, mas não puderam pensar o homem.²⁶

A crítica de Foucault abre as portas, assim, para uma crítica ao etnocentrismo e, nesse sentido, caberia lembrar que Maria Martins, ao ler o *Bagadavada Gita*, provavelmente na tradução francesa de Émile Senart, ela aí encontrou, de fato, uma analítica da finitude semelhante a essa proposta por Foucault, em *As palavras e as coisas*, de tal sorte que, invertendo o historicismo ocidental, Maria confirmou que Kant não foi o primeiro a estabelecer o imperativo categórico do perfeito desinteresse e inoperatividade, a filosofia especulativa de Fichte não esgotou o tópico, e nem mesmo Nietzsche, em *Além do Bem e do Mal*²⁷. Mas suas experiências, entretanto, estavam longe de ser completamente livrescas. Em termos práticos, ao visitar o Jardim Botânico de Calcutá, Maria Martins evoca uma experiência originária, não muito distante da vivida pelo padrinho Euclides, na caatinga, ou pelo amigo Caillois, perante as árvores da Lapa, que lança luz específica sobre a analítica da finitude ativada pelo conceito do impossível.

A impressão de grandiosidade que dão essas imensas árvores, velhas de dezenas de anos, só é comparável ao que se sente ao penetrar, vindo de um dia claro, no interior de uma catedral gótica²⁸. O mesmo silêncio, a mesma penumbra misteriosa. As mesmas arcadas, aqui criadas pela natureza incomparável. Uma árvore se une a outra que vai gerar outra, que lança um galho no solo e surge mais adiante formando arcos, torres, galerias sem limites e sempre indissoluvelmente ligadas. No Paraíso perdido, assim as descreve Milton:

The bended Twigs take root, and Daughters grow
About the Mother Tree, a Pillard shade
High overarch’t, and echoing Walks between (livro 9, 1105-7).²⁹

Pregou o desapego de tudo, a ausência do ódio, o amor e o completo abandono a Deus. Ao mesmo tempo adiantando-se a Nietzsche, no *Além do Bem e do Mal*, dispensa a humanidade de se curvar àquelas estritas noções.” Martins, Maria. *Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961, p. 67.

28 Cf. Bataille, Georges. “Nôtre-Dame de Rheims”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, vol. I, p. 611-616. Bataille era aluno de arquivística na École des Chartes, onde ficou fascinado pela Idade Média romântica, que descobrira ao visitar a catedral de Rheims e ao ler *La Chevalerie*, de Léon Gautier. Desinteressado pelas construções clássicas, mas atraído, no entanto, por formas transicionais heterogêneas, tais como as da passagem do latim ao francês, tomava a *Cantinela de Santa Eulália* como primeira linha de polifonia para estudar suas matérias. Seu livro de cabeceira, segundo André Masson, era *Le Latin mystique* de Rémy de Gourmont, e tudo isso explica o texto sobre Nôtre-Dame de Rheims, composto à maneira de Huysmans, e atravessado por um fervor que logo adquiriria outra orientação. Com efeito, ao abandonar

a École, Bataille entrou na Casa Velásquez, centro de pesquisas filológicas em Madri, onde se depara, como conta nas cartas daquele período, com uma Espanha cheia de violência e suntuosidade, em que certas construções, como o Escorial, por exemplo, pareciam-lhe túmulos consideráveis, construídos sob um sol brilhante, semelhante a um ostensório de estilo barroco, e em que os ecos das vozes relembravam a fêrula de um instrumento inquisitorial. Antes mesmo de ver a dança como um espasmo de morte sufocado, como uma mímica do prazer angustiado que atíça o desafio de tocar o impossível, logo após o contrato no Gabinete das Medalhas, no Louvre, em suas primeiras publicações, entre 1926 e 1931, precisamente, textos sobre a América desaparecida, sobre a arquitetura como ordem social ou sobre a exploração sexual na América Latina, Bataille vai compondo, aos poucos, as etapas de um método de baixo materialismo e de heterogênese disseminada. A semelhança com a formação mineira de base, no caso de Maria Martins, melhor ilustra o conteúdo de seu *érotisme*, de compartilhada estirpe batailliana.

29 Martins, Maria. *Ásia*

Recapitulemos a situação descrita por Milton: no meio do bosque espesso, Adão e Eva, tal como as figuras de *Impossible*, escolhem a figueira que estende seus braços, tamanhos em largura e comprimento, que eles entram na terra, recurvados, afundando ali a raiz, donde, em volta dela, outras espécies surgem, todas a partir da árvore-mãe, como rebentos. Formam elas ali colunatas, abóbadas, arcadas, todas sombrias, amplas e também passeios, onde o eco repercute. Com essas árvores, de folhas largas, longas, simulando escudos das Amazonas, tentam Adão e Eva tecerem coroas que cubram suas vergonhas e diminuam a punição de terem sido expulsos do Paraíso. Trata-se, não há dúvida, de uma situação canônica. O orientalista britânico William Ouseley cita essa mesma passagem de Milton em *Travels in Various Countries of the East: More Particularly Persia* (Londres: Rodwell and Martin, 1819, vol. 1, p. 80) e o historiador norte-americano Thomas F. Gordon afirma, em *The History of America: Containing the History of the Spanish Discoveries prior to 1520* (Filadélfia: Carey & Lea, 1831), que o fícus foi uma descoberta hispânica, na região de fronteira entre os Estados Unidos e o México, e para tanto cita o mesmo fragmento de Milton, embora noutra versão. De fato, há aí uma inconstância entre o *bended* da versão mais confiável, que Maria Martins, no entanto, cita como *hundred*, embora haja registros também de *bearded*. E essa condição barbada de Adão nos impõe considerar que, se a figueira indiana evoca a cena originária da Criação, essa fórmula de sensibilidade bíblica foi também bastante recorrente na trajetória de Marcel Duchamp.

Com efeito, em 1910, o artista nos oferece uma primeira versão fauvista do Éden, em *Paraíso, Adão e Eva*, imagem que encenaria mais tarde, em 1924, em *Entr'acte*, o filme de René Clair apresentado nos intervalos do balé *Relâche*, de Francis Picabia, interpretando ele próprio, junto a Bronia Perlmutter, um casal originário, em que coube a Duchamp aparecer como Adão barbado, porém, sem pelos púbicos e cobrindo o sexo com um galho de árvore, provavelmente macieira (embora em muitas tradições, como atesta o próprio Milton, essa fosse função, justamente, do fícus). Dele Man Ray fixou uma imagem, *Cine-Sketch: Adão e Eva*, que nos permite afirmar que se

trata de um *tableau vivant* que se inspira na versão de Lucas Cranach (1528), tela conservada na Galleria degli Uffizi³⁰, cena, além do mais, que reapareceria, mais uma vez, na obra gráfica de Duchamp, em *Morceaux choisis d'après Cranach et "Relâche"* (1967). Mas antes mesmo disso, em 1942, *À maneira de Delvaux*, que representa um casal após a união carnal, foi reproduzido, no catálogo *First Papers in Surrealism*, ao lado do *Adão e Eva* (1527), de Hans Baldung, pintor luterano da morte e do erotismo, com uma epígrafe retirada da *Lógica*, de Hegel, a respeito da queda do homem, transcrita em francês, “L’histoire de la Chute met en lumière le retentissement universel de la connaissance sur la vie spirituelle”, obsessão compartilhada por Albert, a personagem de *Au Château d’Argol* (1938), de Julien Gracq, que também buscava interpretar o sentido dessas mesmas palavras de Hegel.

3. Em sua leitura da filosofia de Hegel para uma audiência parisiense em que se destacavam Bataille, Caillois, Queneau e Lacan, entre outros, Alexander Kojève interpretou a dialética entre o amo e o escravo como uma ferramenta antropogênica ditada pelo desejo. A própria palavra *désir* por ele empregada é semanticamente ambígua. *Desidia*, que deriva do latim *desiderare*, e do seu ato, *desiderium*, significa “perceber a falta dos astros” e, como se nota, é um termo que provém da linguagem das profecias e adivinhações. Na origem do desejo está o homem exilado do resto; porém, quando esse mundo previamente organizado já não lhe diz mais nada, eis que surge nele o desejo que, para Kojève, como mais tarde para Lacan, é sempre desejo de um desejo, autorreferência, potencialização e ausência de objeto. *Desídia*, sinônimo de indolência e preguiça, é justamente isso, a situação em que nascem os desejos, a luxúria. Não esqueçamos, portanto, que além do bronze que Maria esculpiu em 1944, intitulado *Désir imaginant*, Duchamp chamava a boneca de *Etant donnés*, moldada sobre o corpo da escultora, de *Notre Dame du Désir*³¹.

Em 1956, Alain Resnais filma *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*), o primeiro filme a testemunhar a abjeção nos campos de concentração; mas, em 1949, Maria já havia apresentado *Brouillard noir*, uma escultura que simula

maior: Brama, Gandhi e Nehru, op. cit., p. 267. A versão de Maria é “The hundred twigs take root and daughter grow / About the mother tree, a pillar shade / High over arched and echoing walks between”.

30 Maurice Raynal chama atenção para a emergência, em muitas imagens mitológicas dos Cranach, de “lianas tropicais, vegetais da floresta virgem”, que comunicam às figuras humanas e mitológicas um sentido inquietante. Raynal, Maurice. “Réalité et Mythologie des Cranach”. *Minotaure*, nº 9, out. 1936, p. 12.

31 Por exemplo, na carta de 3 de setembro de 1950: “N.D. du désir est maintenant rose chair”, “Nossa Senhora do desejo é agora rosa carne”. Ver Taylor, Michael. *Marcel Duchamp Étant donnés*, op. cit., p. 416.

um arquifóssil de espinha de peixe pós-nuclear. Nesse mesmo momento, Alexander Kojève, que colaboraria com a política externa do gaullismo, elabora o conceito de *pós-história* e, nessa linha de análise que ele desenvolveria até 1968, ano de sua morte, figura a conferência que, a convite de Carl Schmitt, ele profere em Düsseldorf, sobre o colonialismo em perspectiva europeia, sorte de fundamentação pós-colonial das sociedades de controle. Kojève entendia, em poucas palavras, que colonialismo era um conceito que descrevia uma sociedade em que a mais-valia já não se obtinha a título privado, como no capitalismo clássico, nem no interior dos países centrais, mas fora deles, o que provaria que o capitalismo já não existia mais no mundo pós-45 e que o que temos, porém, desde então, é uma nova forma de colonialismo, filiada ao capitalismo expansivo e financeiro. No entanto, como a diferença entre as economias afro-asiáticas e as dominantes tende a aumentar cada vez mais, o que torna a instabilidade não só cíclica como também apocalíptica, por isso, para salvar esse estado de coisas que precipitaria, sem dúvida, uma Terceira Guerra Mundial, o diagnóstico de Kojève passava por dar ao colonialismo contemporâneo um choque de fordismo, porque o fato de a dívida repousar em economias pobres torna pobre o próprio vínculo colonial. O título de um dos escritos de Kojève será, precisamente, *Ford est Dieu, Marx est son prophète*. Esse seria também, acatando as teses de Carl Schmitt, seu anfitrião, o *nomos da Terra* contemporâneo, isto é, quando tudo já foi tomado, que é por sinal a tese deleuziana da passagem da sociedade (foucaultiana) disciplinar para a sociedade de controle espetacular, só poderá haver uma nova partilha se alguns derem aquilo que outros poderão consumir, o que leva Kojève a descrever, enfim, o capitalismo atual como um sistema forçosamente doador³².

É ilustrativo, portanto, chegados a este ponto, após lembrarmos a relação entre desejo, pós-história e pós-colonialismo, voltarmos às conclusões de Maria Martins em *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* (1961), porque elas podem nos auxiliar, enfim, a darmos outro sentido ao impossível da artista:

32 Kojève, Alexander. "Colonialism from a European Perspective". *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, nº 29, 2001, pp. 115-130.



Brouillard noir, 1949

O futuro próximo mostra-se ameaçadoramente nublado para a Ásia, sobretudo para a Índia, tanto quanto para a América do Sul e, sobretudo, talvez mais para o Brasil. A política internacional encontra-se cada dia mais obnubilada. Cada dia mais perversamente as Grandes Potências dominadas por ilimitada vaidade arrastam sem hesitar o mundo à beira da catástrofe, a fim de medir o poder de que dispõem e a faculdade cada qual de hipocritamente melhor explicar sua boa vontade e seu desejo de paz e concórdia.³³

Maria utiliza um conceito, *obnubilado*, que servira a Araripe Jr. para elaborar uma apreensão protoantropofágica da cultura brasileira, e ela o projeta para o mundo pós-colonial como um todo. Destaca que, antigamente, aí por donde passaram, “os colonizadores esmagaram o senso do sagrado inerente à vida”, não só na Índia, como no México, Peru, Colômbia, Sião, tais os nomes e a sequência que ela utiliza.

33 Martins, Maria. *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*, op. cit., p. 280.

O capitalismo do século XIX, assim como os missionários que lhes mandava o Ocidente, cometeram o erro inominável de impor-lhes uma civilização para a qual não estavam preparados e que não desejavam, apenas, quem sabe, para tornar sua estada ali mais confortável. Hoje, os Estados Unidos, no orgulho de seu sucesso, ingenuamente, supõem que milhões e milhões de seres humanos aspiram docilmente a seguir sua maneira de viver – *our way of life*. São as mesmas premissas simplistas, a mesma ilusão de universalismo que reinam no espírito comunista, igualmente persuadido de ser a sua, a solução única e ideal do problema.³⁴

E aí está a grande desgraça: a sociedade contemporânea, sem maiores diferenças de partidos ou ideologias, tende a exigir que todos os povos se amoldem exatamente a uma única imagem global. Assim como Kojève ou Carl Schmitt não veem mais, no sujeito, o fundamento das decisões, mas apenas um vácuo, uma laceração interna provocada pelo dispêndio de alguém que funda sem poder, entretanto, ser fundamentado, gerando, assim, o ambivalente estado de exceção contemporâneo, Maria Martins é consciente do cenário que se desenha e cuja crise precipitaria, a seguir, o golpe de 1964. Reina aí absoluto um acaso desvairado (*Hasard hagard*, 1947).

Querem que a Ásia ou a América do Sul sigam obrigatoriamente os caminhos traçados por uma ou outra ideologia. Querem obrigar a humanidade a um único tipo de existência universalizado – nivelamento humilhante e inaceitável. A diversidade do destino das nações, das raças, das religiões, dos costumes e mesmo das civilizações torna a cruzada da unificação do pensamento e do espírito um atentado contra a vida dos povos. Mesmo as soluções desejadas não mais serão nem desejadas nem mesmo suportadas quando venham a significar o triunfo de uma civilização, de uma ideologia sobre a outra, da qual se tornará tutor discricionário.³⁵

MARIA MARTINS: VARIAÇÕES SEM SÉRIE

Tiago Mesquita

³⁴ Ibid., p. 281.

³⁵ Idem, ibidem.

Tenho a impressão de que é na sua exposição individual de 1946, feita em Nova York, na Valentine Gallery, que Maria Martins abandonará os procedimentos mais convencionais de modelagem, persistentes mesmo nas esculturas da série *Amazônia*. Embora tenha se formado numa tradição essencialmente moderna, a fidelidade ao tema, até então, era essencial à artista. Fidelidade a temas tradicionalmente reconhecíveis, sublinhe-se.

Nos trabalhos da série *Amazônia*, ainda que dê passos em direção a uma modelagem mais ousada, utiliza uma estrutura convencional. Maria Martins envolve figuras com a forma de estátuas em um emaranhado de apêndices decorativos, galhos que saem de um lugar e voltam para outro, mas o volume final é simétrico e reconhecível. Aquele enredo de fios metálicos se desdobra, mas volta aos monólitos que organizam as cenas. O que não é um problema estético, mas não é a forma mais radical de escultura. Por isso, por vezes lembram altares do rococó e outras formas mais cênicas da tridimensionalidade.

Não é o que passa a acontecer em algumas esculturas feitas a partir de 1943. Os volumes ganham feições menos reconhecíveis. Embora sempre figurativa, sua escultura passa a trabalhar com nova volumetria, nova morfologia. Quando figuras humanas (se é que podem ser assim chamadas), percebemos braços, pernas, mas eles por vezes se esticam demais, escorrem demais. Em outros momentos, ganham a aparência de vegetal, de mineral, de chama. Levam adiante procedimentos e assuntos que apareceram em trabalhos anteriores, mas confirmam seu afastamento progressivo de uma modelagem tradicional.

Algo havia mudado. O nativismo mais ingênuo e os temas tradicionais da escultura passam a dar lugar a motivos complexos. As esculturas não se chamam mais *Yara*, *Jesus Cristo*, *Salomé*. Recebem títulos pomposos, com retórica caprichada: *Je crus avoir longuement rêvé que j'étais libre* (1945). As formas parecem sugerir processos de mutação, metamorfose, fusão de uma coisa com outra. Assumem uma superfície mais áspera. São paredes irregulares de bronze escorrido. São formas que tentam dar conta de uma matéria irascível.

A artista passa a lidar não só com a dimensão anedótica dos mitos: quer encontrar a forma pela qual eles se manifestam na matéria, sua encarnação na natureza. Foi nessa época que a artista se aproximou estética e afetivamente de artistas e intelectuais das vanguardas do Atlântico nos Estados Unidos. Conviveu com André Breton, André Masson, Mary Callery, Rufino Tamayo, Peggy Guggenheim, Fernand Léger, Alfred H. Barr, Piet Mondrian e, sobretudo, Marcel Duchamp. Conviveu com o momento em que as ideias de vanguarda já não eram projetos em germinação, mas substrato para obras consistentes.

Maria já havia escolhido o bronze como material preferencial de sua escultura. Trabalhava com a técnica de cera perdida e produzia uma peça por molde. É atenta à técnica e a aprimora. Tenta atribuir unicidade a cada peça. Talvez por isso insista em um processo que dificulta a serialização.

No entanto, nessa época, ela não deixava de fazer outras peças a partir do mesmo assunto, mais, a partir da mesma forma. Mas, por insistir na irreprodutibilidade dos volumes, escolhe um molde novo a cada vez que a forma é refeita. Assim, vai operando pequenas mudanças em trabalhos muito assemelhados. Isso aparece em parte da produção de 1943 – embora seja, em muitos sentidos, a retomada de aspectos da obra anterior. Os volumes são aparentados, mas nunca idênticos.

A artista parecia avessa à ideia de série, mas não ao desdobrar dos seus temas. Assim, volumes aparentados surgiam com variações na mesma exposição. Partia-se de um planejamento comum, chegava-se a resultados mais ou menos diferentes. Mudava de acordo com o sentido a ser dado a cada peça moldada em gesso. Duas formas parecidas apresentam mudanças discretas. O processo revela o aspecto metamórfico dos próprios trabalhos. Assim, como as peças parecem instáveis por sua própria natureza, pouco se modificam quando comparamos uma com a outra.

Quando a mudança era branda, a escultura ganhava o mesmo nome, como *O implacável I* e *O implacável II*. Mas nem sempre o era. Por vezes, a alteração parecia romper a natureza da peça, aí – conjecturo –, a artista muda o nome do bicho. A diferença é perceptível se compararmos

1 Naumann, Francis M. “A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-1950”. In: Cosac, Charles (org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 51.

2 O processo parece análogo ao esforço que Leo Steinberg atribui a Picasso ao criar uma das figuras de *Les Femmes d'Alger* (1907). A figura seria a mulher agachada, no canto esquerdo da tela, com a máscara africana mais exuberante, sem frente nem verso. Por essa reversibilidade, é comparável a Maria. Aliás, pela pose, se parece com a escultura da artista *L'Huitième voile* (1949). Segundo Steinberg, essa figura seria uma desobediência à tradição em si. Pois quebraria um pacto da nudez de séculos. Racionalmente, “a justificação da arte dependia da profissão do desinteresse erótico, da distinção entre a lascívia engajada e a contemplação da beleza formal por meio da qual o desejo erótico de possuir era tido como admiração”. Steinberg afirma que as mulheres de Picasso saem do pedestal de Vênus, da beleza idealizada. Por isso, utiliza o antigo verbo inglês *to devenustate* (“desvenustar”, na falta de correlato melhor). As esculturas de Maria também



Glèbe-ails, 1944

Glèbe-ails (1944) e *N'oublies pas que je viens des tropiques* (1945), e aqui sigo o raciocínio de Francis M. Naumann¹. O curador as compara, sugerindo narrativas diferentes para explicar o que se passa com a figura que é base da escultura.

Em ambas, um volume agoniza levantando discretamente seu dorso do chão. O corpo é mais ou menos antropomórfico, deitado, com braços levantados e garras na ponta. Possui saliências convexas discretas próximas a uma de suas extremidades. Tal característica nos permite supor que são seios, e daí concluir que é um corpo feminino. De seu ventre avolumam formas como saídas de sua vagina. Um furor violento. São formas amplas, chapadas, que vão para lados diferentes. Sugerem ardor físico, com sensações.

Por isso, não se trata de qualquer corpo. Trata-se de uma forma fe-



N'oublies pas que je viens des tropiques, 1945

minina muito distante da feminilidade da beleza idealizada e venusiana tradicional². Aqui, a forma feminina é mais natural, física, mais fêmea, mais próxima de uma mitologia da fêmea. Essa mudança empresta pulsação física às figuras e interesse sexual a elas. As formas são selvagens, repletas de sensualidade, o tratamento da superfície é tátil e chama à sensação. Em ambas as esculturas, uma presença então reprimida pelos contornos convencionais decide se manifestar. É como se uma interioridade despertasse.

Só que ela desperta de maneiras diferentes em cada trabalho. Na peça de 1944, é como se uma gárgula saísse da vagina da escultura. Uma cabeça e duas asas brotam do interior de uma forma até então contornada e roubam seu desenho, passam a compartilhar sua forma, tornam-se siamesas de sua forma. Esse corpo parasitário quer usar o corpo da mulher, o conflito se instaura, o volume se contorce, a pele se estria, mas nada se

são femininas, mas distantes de Vênus. São feitas de uma interioridade que parece dispensar qualquer formalidade que as encaixe em um arquétipo. Em Steinberg, Leo. “As mulheres argelinas e Picasso em aberto”. In: *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 217.

rompe. Essa é a natureza da escultura, esse volume metamórfico, deformado, mas indissoluto.

Na outra figura, a que nos leva a não esquecer que ela veio dos trópicos, o que salta de sua pélvis não é um ser mítico, mas algo indefinido, que já foi interpretado como chama, como cabeça, como tromba, como garra. Como se trata de uma protuberância pélvica, o sentido fálico também não me parece descartável. A mutação de gênero, ou melhor, sua indefinição, deve ser pensada. Assim, ali, existe um sem-número de personificações de que uma identidade formal não dá conta.

A forma se torna hermafrodita, indefinida. A escultura lida com essas inversões. O interessante é que se trata de ressignificações no volume. Que sempre se voltam para o volume. Sendo assim, o volume escultórico não é algo que parece se diluir, mas se metamorfosear; por isso, a superfície é mais acidentada; por isso, ele é mais cheio de cavidades e de intervalos.

As figuras de Maria Martins parecem não estar a perder a forma, mas a mudar de forma. Por isso, parece-me mais rico pensar a forma de Maria Martins em termos de suas deformações. No modo violento como a escultura mantém a unidade compositiva. Mantém a integridade do monólito.

No fim, a artista nunca apostou na decomposição do volume. Seu interesse e o seu limite talvez tenham sido esse: o volume escultórico como unidade de representação. Assim como na pintura dos primeiros modernistas brasileiros, a artista mostra questões muito desafiadoras em uma estrutura tradicional, em uma amarração tradicional. Parece tensionar essa estrutura ao máximo, mas a recrudesce ao máximo também. Na escultura de Maria Martins, o volume torna-se uma arena para conflitos dos mais complexos, mas também represa embates mais violentos. A artista, embora lide com relações esgarçadas, não deixa isso chegar muito longe na forma. Está para ser estudada a razão de a arte brasileira atenuar a violência de suas formas. Mas isso diz muito sobre a força e os problemas do que é feito aqui.

Mas, de volta a Maria Martins, talvez a insistência no volume tenha retardado o diálogo da artista com a produção mais recente, mas produ-

ziu monstros, monstros que se parecem conosco. Aliás, se parecem com o Brasil. Um país profundamente violento, com conflitos esgarçados que permeiam todas as relações interpessoais. Um lugar que não nomeia os conflitos, e segue a vida como se tudo pudesse ser resolvido na união. Esta, no mais das vezes, produz monstros. Maria Martins nos faz ver uma unidade deformada e violenta.

A EXPOSIÇÃO *MARIA MARTINS: METAMORFOSES* BUSCOU FLAGRAR AS CONTÍNUAS TRANSFORMAÇÕES DA FORMA AO LONGO DO DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO DE MARIA MARTINS, NÃO SÓ NAS ESCULTURAS, MAS TAMBÉM NAS PINTURAS, NOS DESENHOS, NAS GRAVURAS QUE COM AQUELAS DIALOGAM. A IDEIA ERA MOSTRAR COMO A DESFIGURAÇÃO DO HUMANO, NESTA OBRA, É SEMPRE JÁ O INÍCIO DA FIGURAÇÃO DE OUTRA FORMA, QUE SE APROXIMA ORA DO VEGETAL, ORA DO ANIMAL. PARA TAL, DIVIDIU-SE A EXPOSIÇÃO EM CINCO NÚCLEOS – TRÓPICOS, LIANAS, DEUSAS E MONSTROS, CANTOS, ESQUELETOS –, DETERMINADOS A PARTIR DE UMA COMUNICAÇÃO FORMAL ANTES QUE CRO-NOLÓGICA. OS NÚCLEOS NÃO SE PRETENDIAM ESTANQUES, MAS, PELO CONTRÁRIO, FLUIDOS (A METAMORFOSE NÃO TEM FIM). HAVIA OBRAS QUE SE ENCONTRAVAM NAS PAS-SAGENS DE UM A OUTRO, QUE OSCILAVAM ENTRE CÁ E LÁ.

COMPLETANDO A EXIBIÇÃO DAS ESCULTURAS, DAS PINTURAS, DOS DESENHOS E DAS GRAVURAS, APRESEN-TARAM-SE UMA JOIA DESENHADA POR MARIA MARTINS E UMA SÉRIE DE DEZESSETE CERÂMICAS, QUE PERTEN-CIAM A SUA CASA DE PETRÓPOLIS. A ATIVIDADE DA ARTIS-TA COMO ESCRITORA TAMBÉM FOI CONTEMPLADA, COM SEUS TRÊS LIVROS E OS ARTIGOS PUBLICADOS POR ELA NO *CORREIO DA MANHÃ*, ESTES ÚLTIMOS PRATICAMENTE DESCONHECIDOS ATUALMENTE E REPRODUZIDOS AO FI-NAL DESTE CATÁLOGO.

TRÓPICOS

ANTES DA EXPOSIÇÃO DE 1943, MARIA MARTINS JÁ VINHA VOLTANDO SUA ATENÇÃO PARA TEMAS BRASILEIROS, MAS AINDA MOLDAVA SEUS *SAMBA*, *NEGRA*, *YARA* EM FORMAS CONVENCIONAIS. OBRAS COMO *YEMENJÁ* E *IACY* JÁ SINALIZAM O ENTRELAÇAMENTO DO ELEMENTO HUMANO AO VEGETAL, EMBORA AS FIGURAS REPRESENTADAS SEJAM AINDA CLARAMENTE DISCERNÍVEIS. NA PASSAGEM PARA O NÚCLEO SEGUINTE, *N'OUBLIES PAS QUE JE VIENS DES TROPIQUES* E *GLÈBE-AILES*, MUITO PARECIDAS ENTRE SI, SÃO VARIAÇÕES DE UM CORPO EM PLENA TRANSFORMAÇÃO.



Boiuna, 1942



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Amazônia, 1942



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Yemenjá, 1943



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Boto, c. 1942



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Iacy, 1943



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Apuizeiro, 1943



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



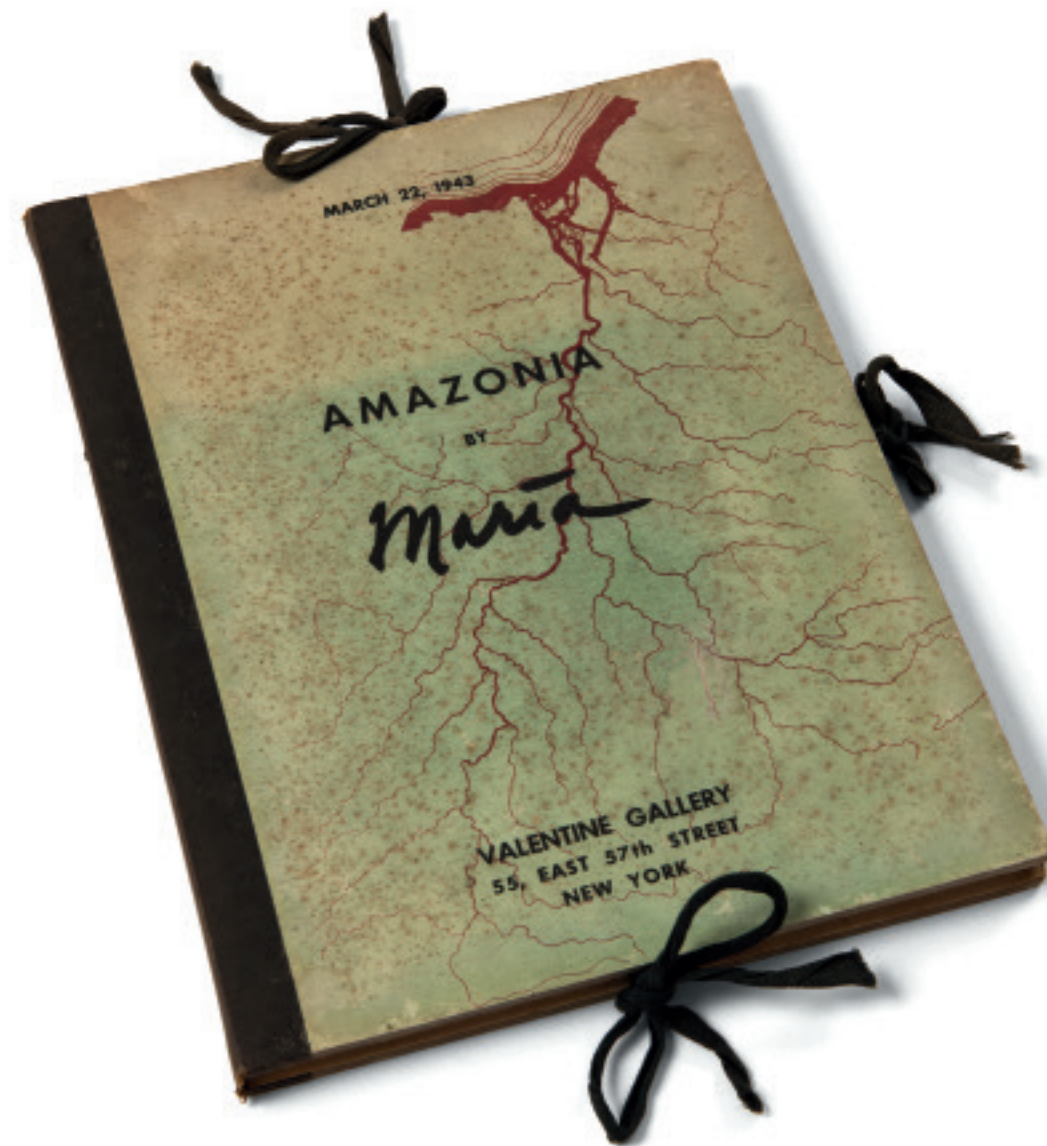
Uirapuru, 1944



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Amazonia, 1943

Publicado por ocasião da exposição realizada na Valentine Gallery, Nova York, entre 22 de março e 10 de abril de 1943. As narrativas dos mitos são de Maria Martins.

Published for the exhibition held at the Valentine Gallery, New York, between March 22 and April 10, 1943. The myth narratives are by Maria Martins.



N'oubliez pas que je viens des tropiques, 1945



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Glèbe-ales, 1944



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL

DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL

LIANAS

NESTE SEGUNDO CONJUNTO DE OBRAS, HÁ CERTA CONCENTRAÇÃO NOS ELEMENTOS QUE ERAM SECUNDÁRIOS NO PRIMEIRO: AS FORMAS ENREDADAS QUE CIRCUNDAVAM AS FIGURAS PRINCIPAIS. NOS DESENHOS *AS TRÊS GRAÇAS* E SEM TÍTULO [*SANS ÉCHO?*], É A PRÓPRIA FIGURA FEMININA QUE TEM SEUS MEMBROS CONVERTIDOS EM ALGO SEMELHANTE A GALHOS FLEXÍVEIS. *ORPHEUS* – QUE FOGE AO TEMA DA FLORESTA, MAS NÃO À FORMA ALI ENSAIADA – SE CONFUNDE COM O ENTORNO EMARANHADO DO QUAL FAZ PARTE. NA PASSAGEM, *HASARD HAGARD* E *SÛR DOUTE* APOSTAM PARA O ESTRANHAMENTO DAS FORMAS DO NÚCLEO SEGUINTE.



Ma chanson, 1946



Le Couple, 1944



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Sem título / Untitled
[*A insônia infinita da terra?*], c. 1949



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Sem título / Untitled
[*Le grande sacre?*], déc. 1940



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Orpheus, 1953



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Prometheus I, 1949



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Sem título / Untitled
[*Sans écho?*], 1945



As três Graças, 1945



Sem título / Untitled, déc. 1940



Sem título / Untitled
[Yara?], déc. 1940



Sem título / Untitled
[Macumba?], déc. 1940



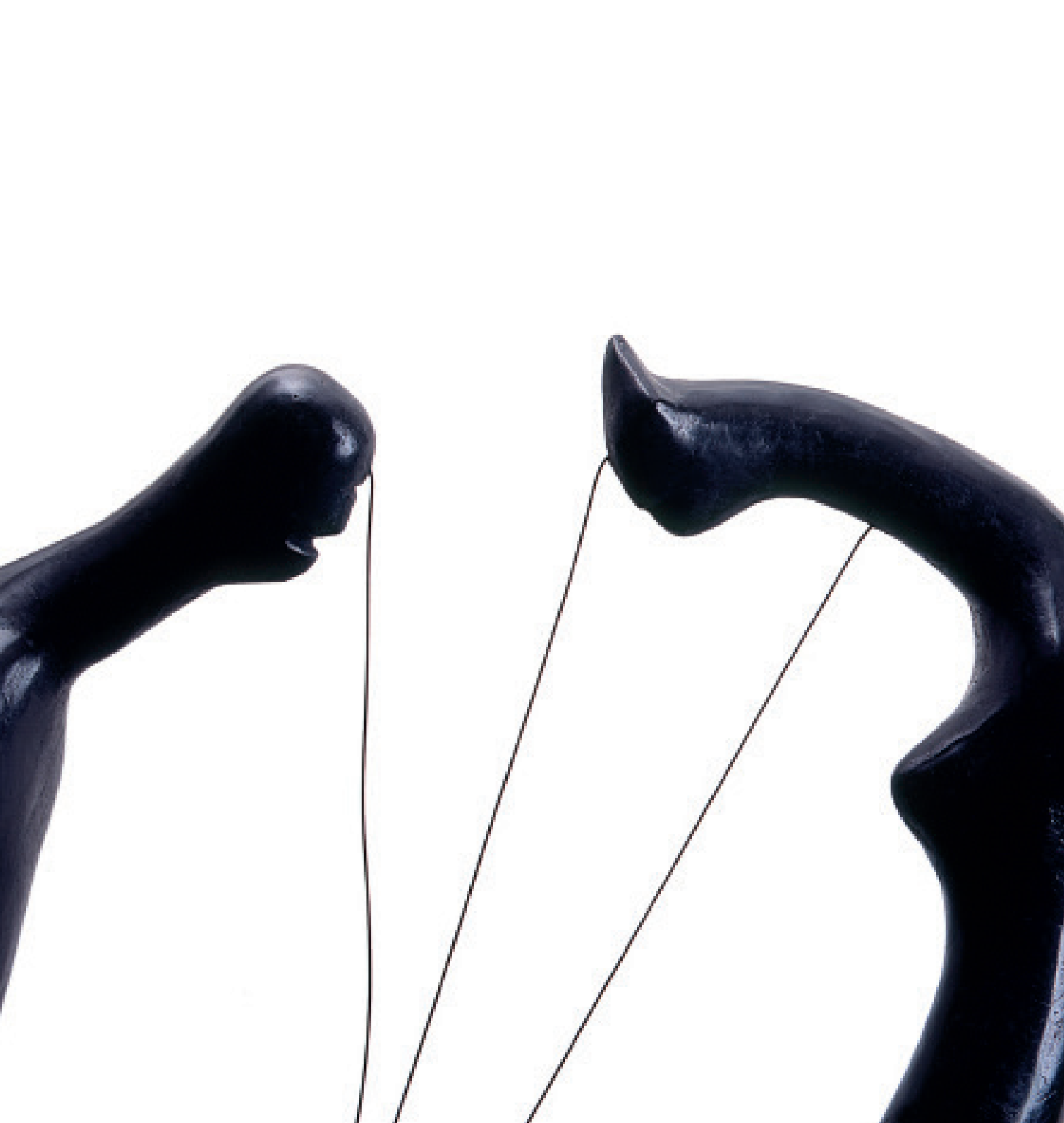
Composição, 1954



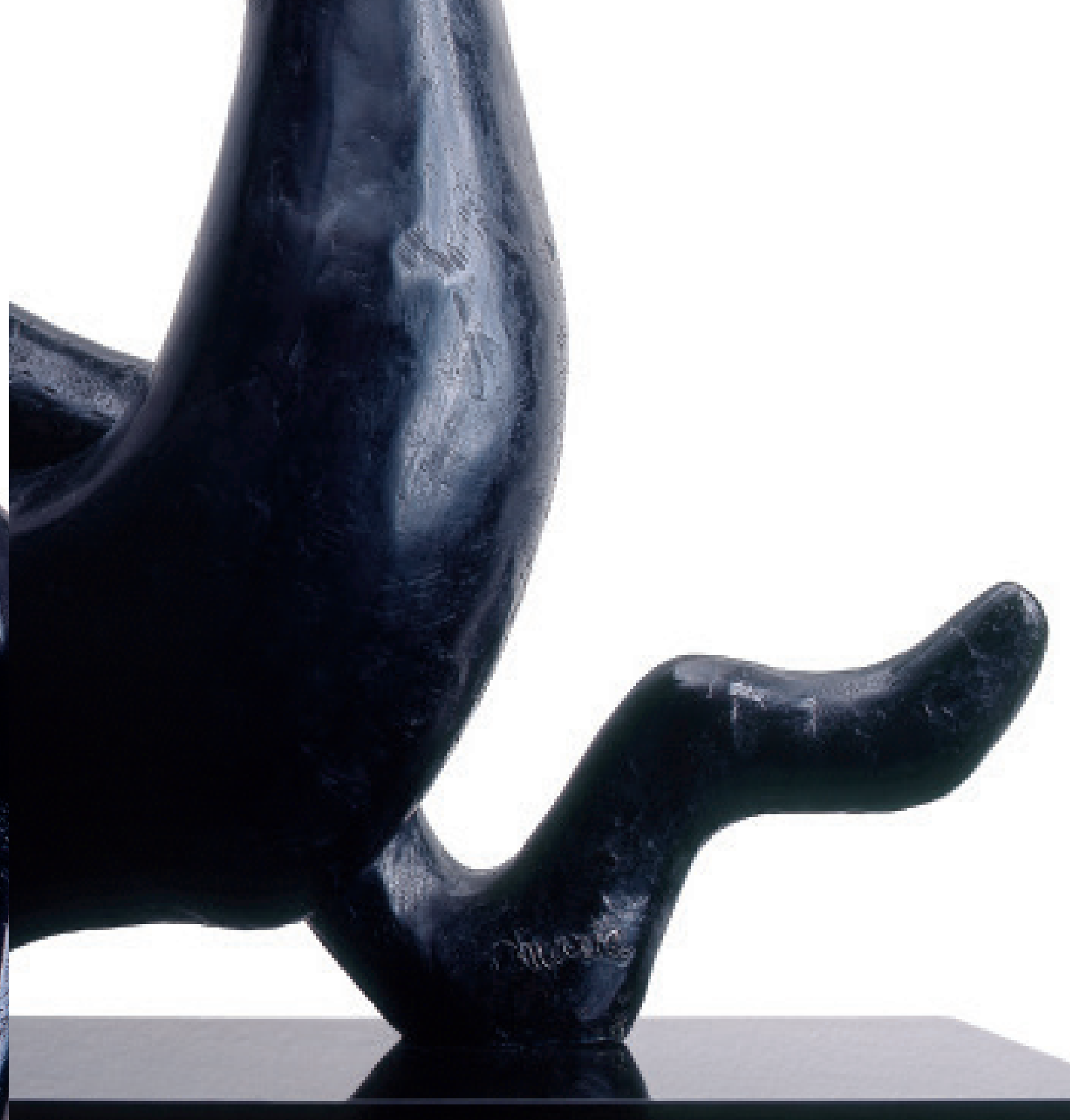
Sem título / Untitled
[*Hasard hagard?*], c. 1947



Hasard hagard, 1947



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Sûr doute, 1947



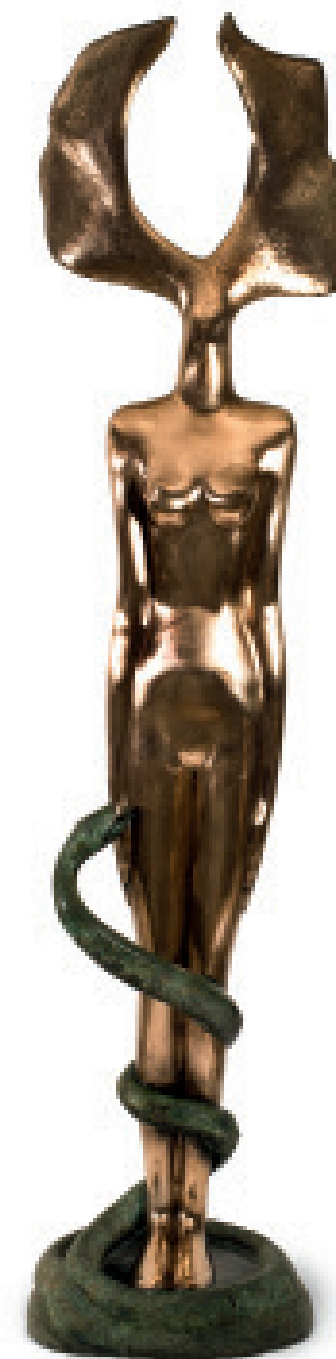
DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL

DEUSAS E MONSTROS

“SEI QUE MINHAS DEUSAS E SEI QUE MEUS MONSTROS / SEMPRE TE PARECERÃO SENSUAIS E BÁRBAROS”, ESCRIVE MARIA MARTINS NO POEMA *EXPLICATION*, QUE INTEGRA A TIRAGEM ESPECIAL DO CATÁLOGO DA MOSTRA DE 1946, AO LONGO DE SUA CARREIRA, MARIA PRODUZIU UMA SÉRIE DE DEUSAS E MONSTROS, NOS QUAIS A FIGURA HUMANA APARECE TRANSFORMADA. EM *IMPOSSIBLE*, A ESCULTURA MAIS CÉLEBRE DESTA NÚCLEO, O CARÁTER ERÓTICO DA METAMORFOSE SE EXPLICITA: DOIS CORPOS, UM FEMININO E UM MASCULINO, SÃO IMPEDIDOS DE SE APROXIMAR TOTALMENTE EM FUNÇÃO DAS ESTRANHAS FORMAS PONTIAGUDAS DE SUAS CABEÇAS, AO MESMO TEMPO EM QUE PARECEM MAGNETICAMENTE – AMOROSAMENTE – LIGADOS PARA SEMPRE. NA PASSAGEM, AS BOCAS ABERTAS DE *A TUE-TÊTE*, *O GALO* E *CHANSON EN SUSPENS* ANTECIPAM OS CANTOS MUDOS DO PRÓXIMO NÚCLEO.



However!!, 1947



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



However, c. 1944



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Fatalité femme, 1948



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



O guerreiro, déc. 1940



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Saudade, c. 1945



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Saudade, 1944



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Sombras/Anunciação, 1952



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Impossible, déc. 1940



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Sem título / Untitled
[*Pour toi seule?*], déc. 1940



Sem título / Untitled
[Cabeça de Medusa?], déc. 1940



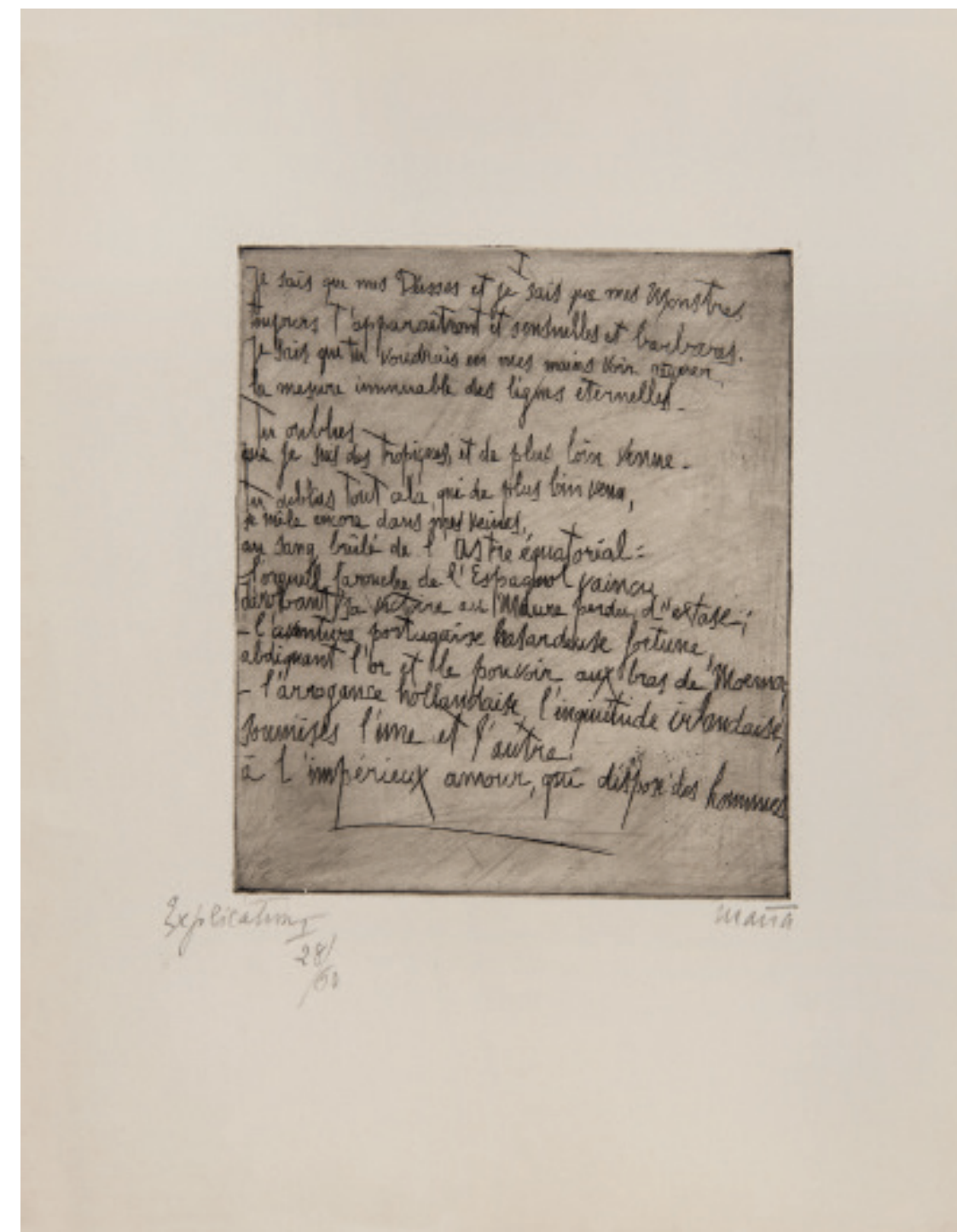
Cabeça de Medusa, 1946



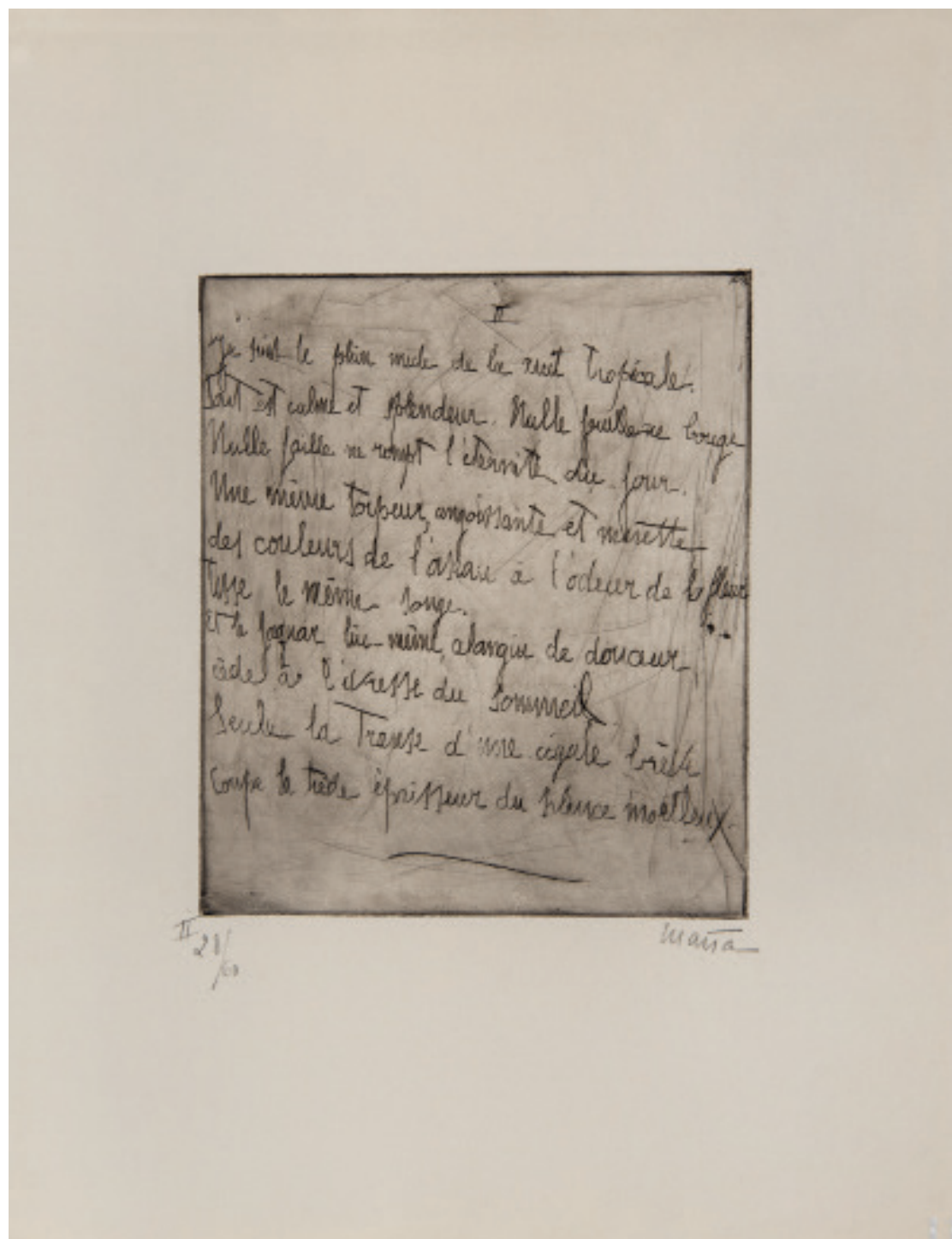
Maria, 1946

Catálogo da exposição realizada na Valentine Gallery, Nova York, entre 23 de abril e 25 de maio de 1946. Tiragem especial numerada e assinada, acompanhada de cinco gravuras em metal e do poema *Explication*, também gravado em metal.

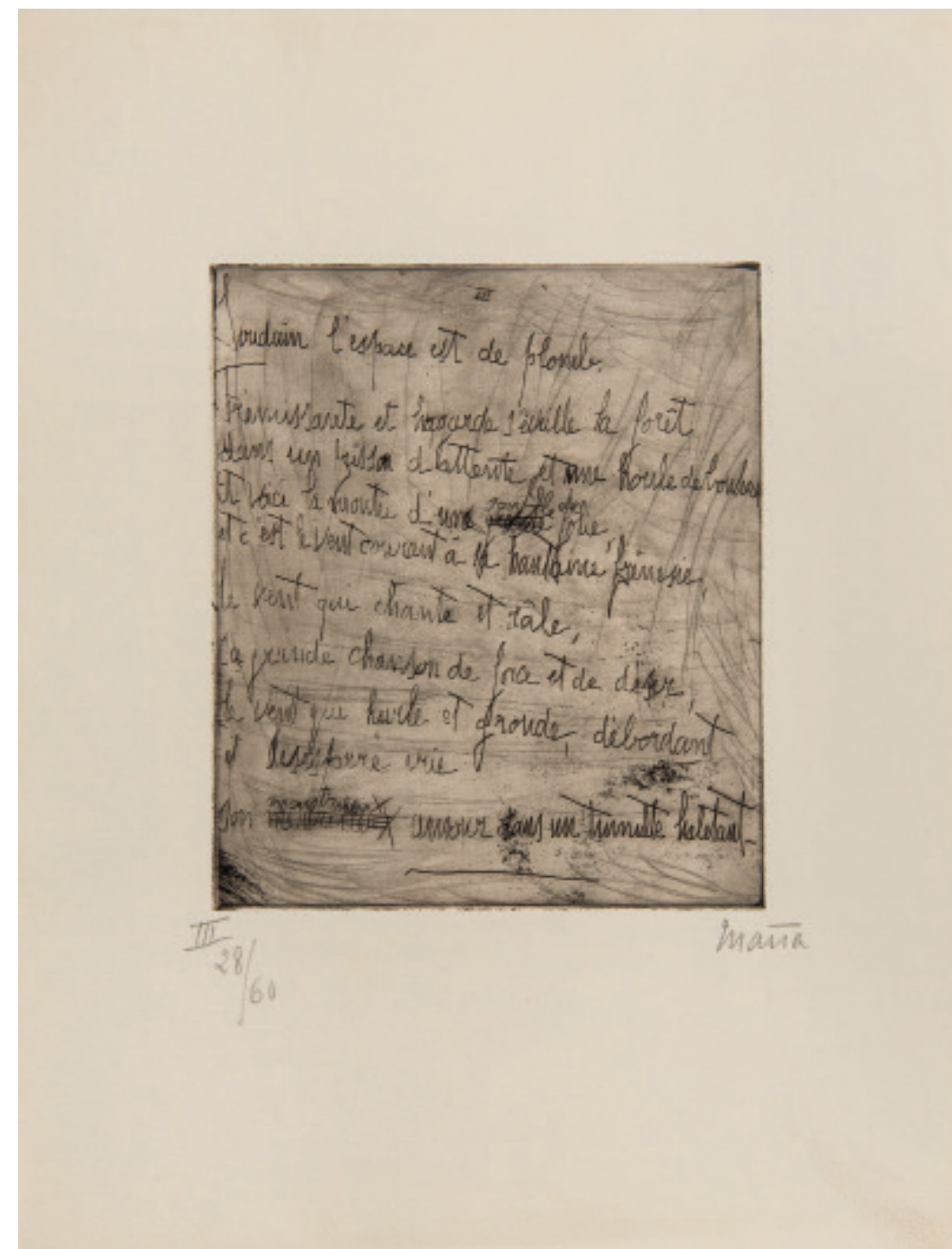
Catalogue for the exhibition held at the Valentine Gallery, New York, between April 23 and May 25, 1946. Special edition, numbered and signed, accompanied by five metal engravings and the poem *Explication*, also engraved on metal.



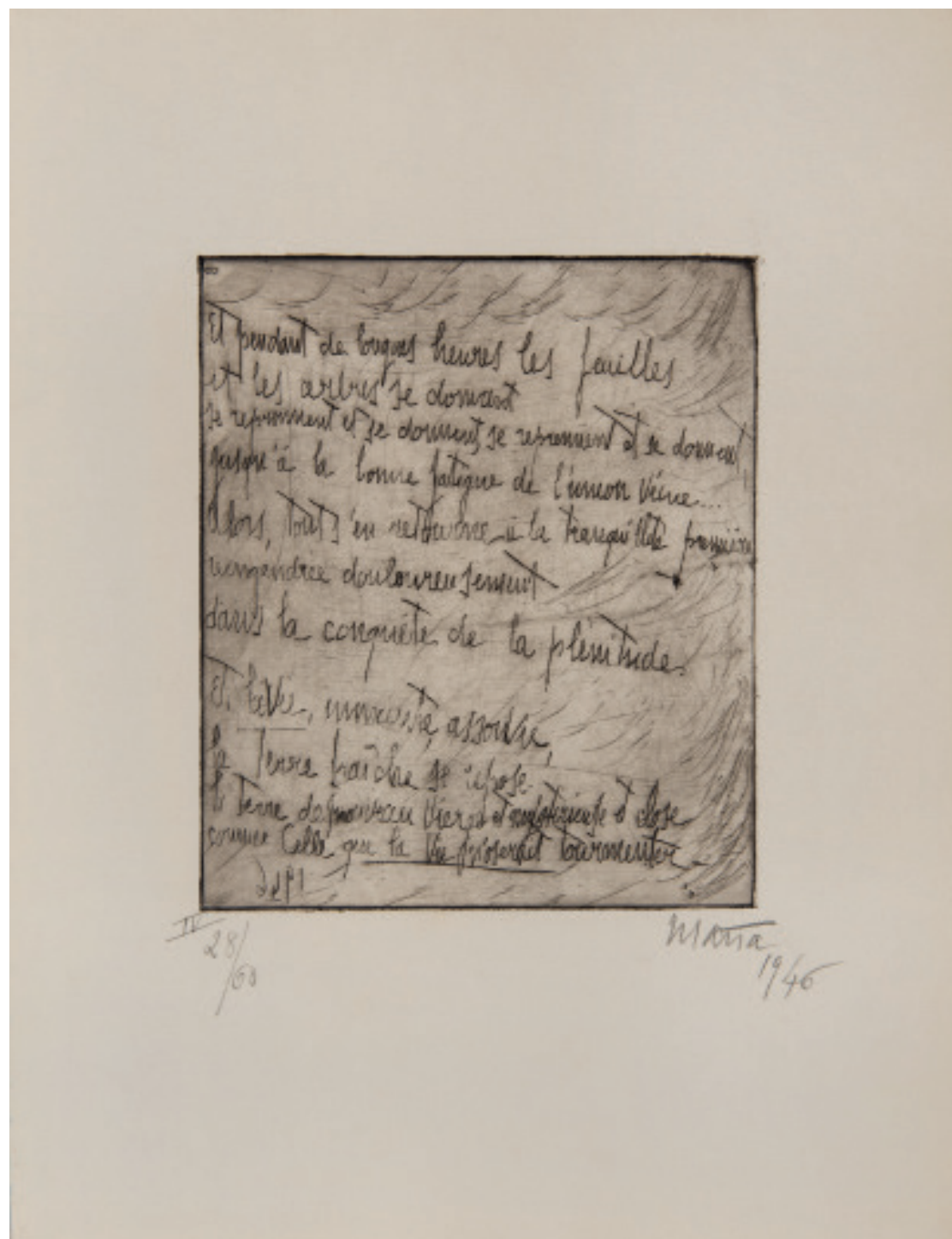
DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



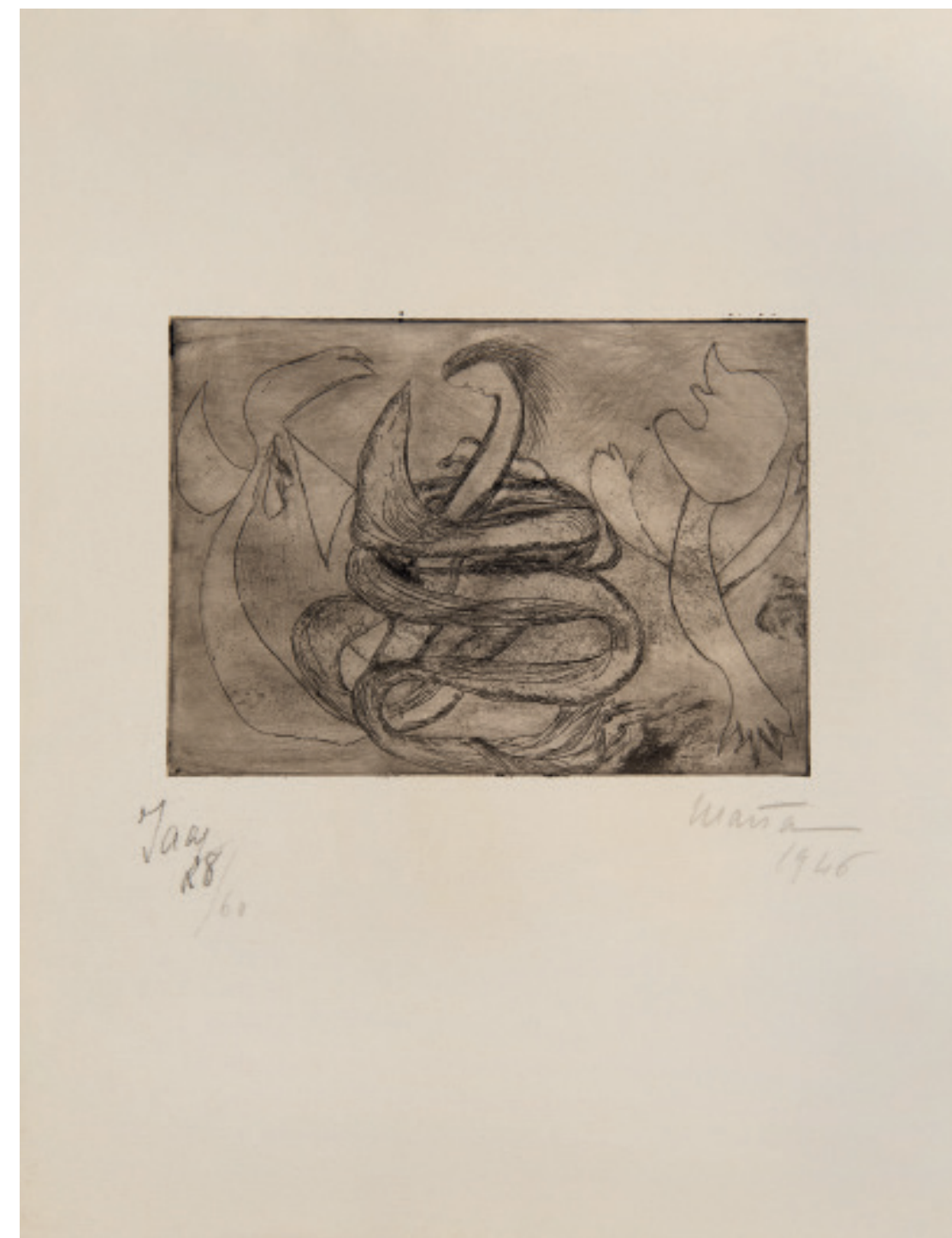
DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



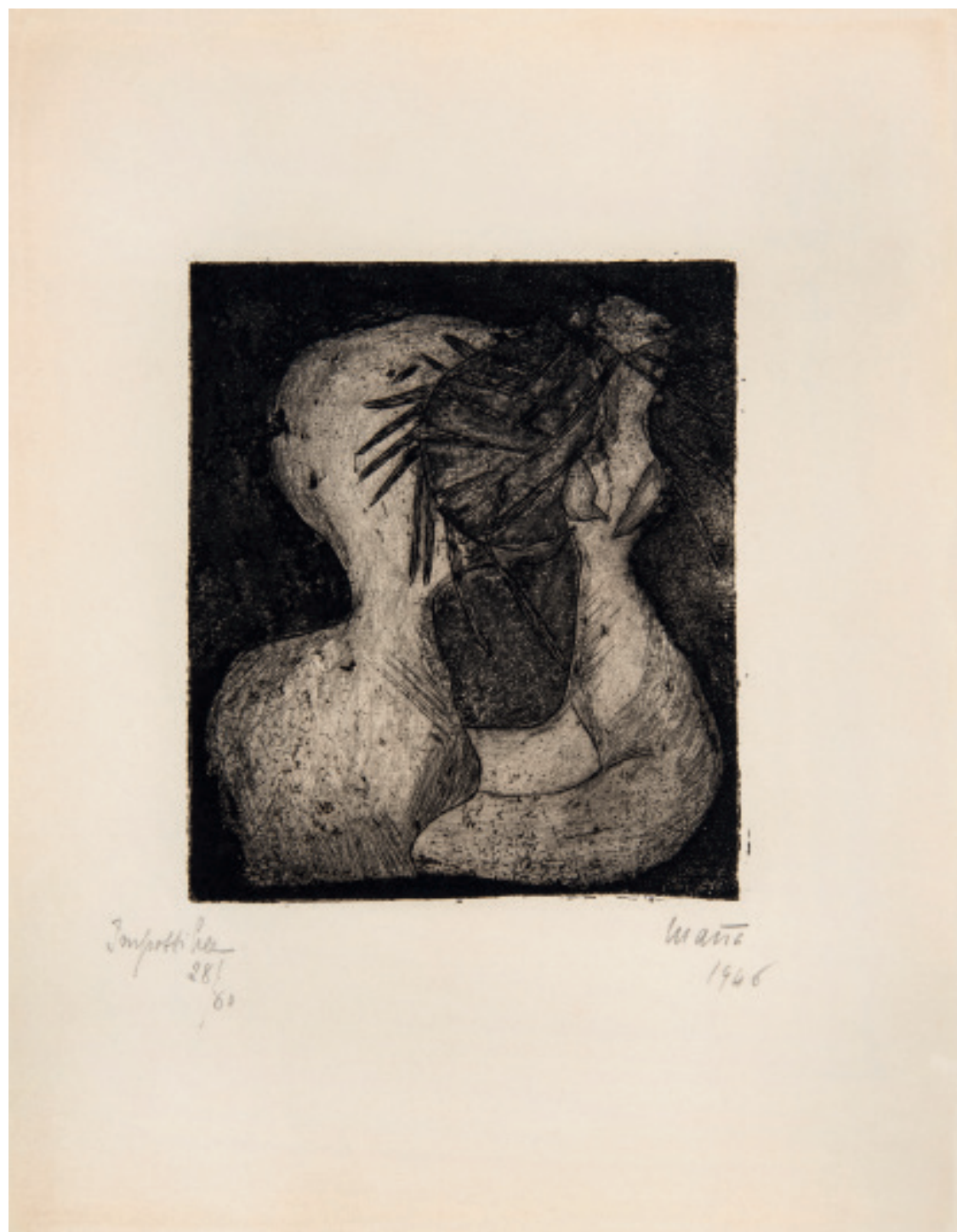
DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



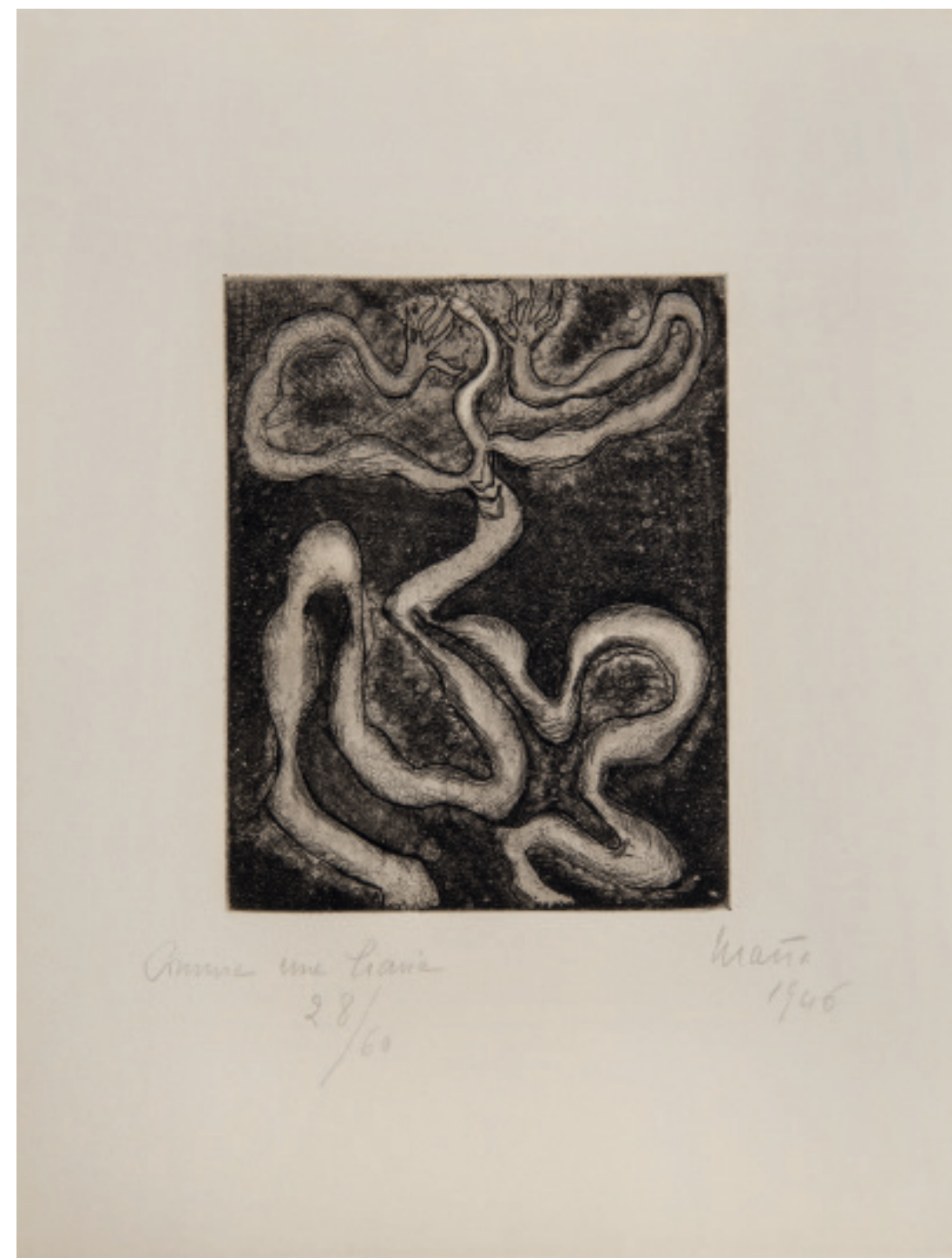
DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



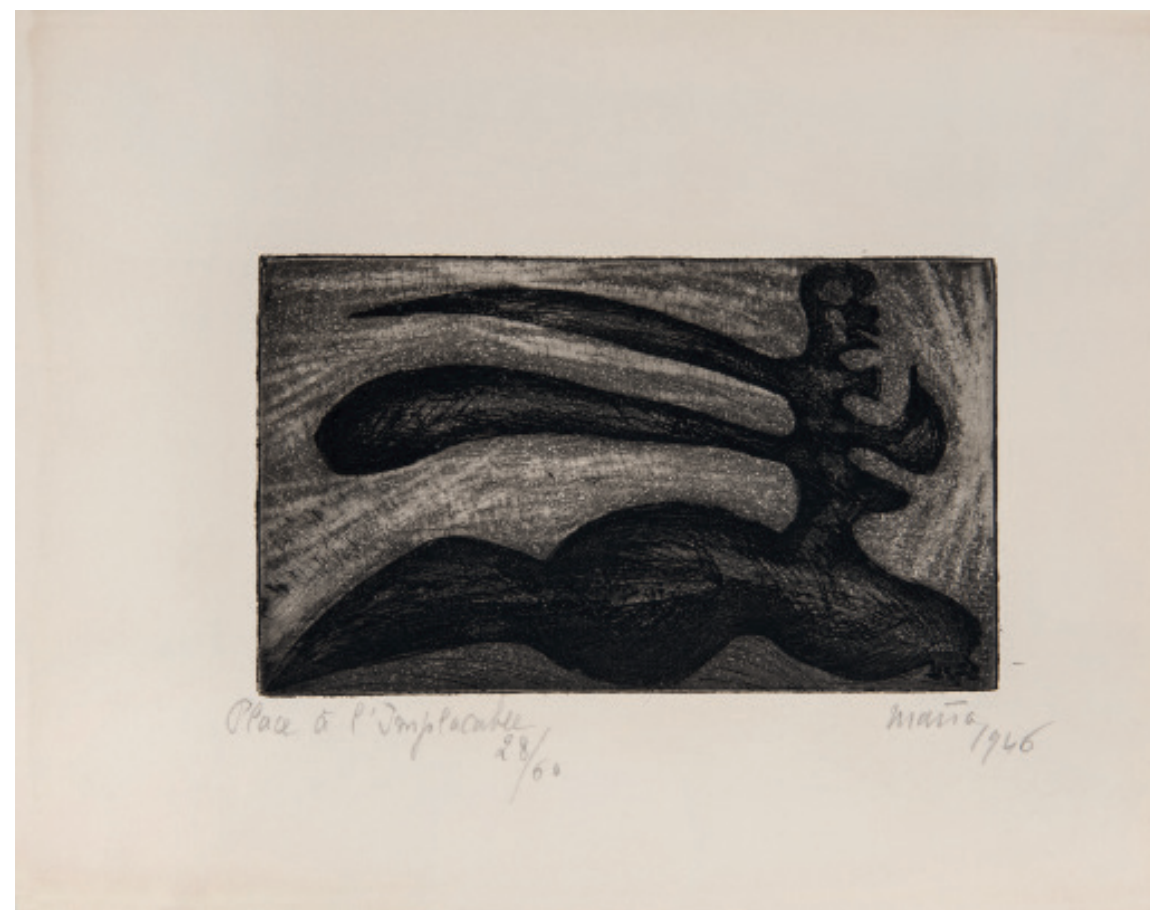
DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



A tue-tête, 1950



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Chanson en suspens, c. 1945



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



O galo, 1955



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Aranha, 1946

CANTOS

EM SEU LIVRO SOBRE NIETZSCHE, MARIA MARTINS DEMONSTRA ESPECIAL ADMIRAÇÃO PELOS CANTOS DE ZARATUSTRA. EM *O CANTO DA NOITE* (TÍTULO QUE ELA TOMA EMPRESTADO PARA UMA DE SUAS ESCULTURAS), NIETZSCHE ESCREVE: “UMA SEDE ESTÁ EM MIM, INSACIADA E INSACIÁVEL, QUE BUSCA ERGUER A VOZ”. EM *O CANTO DO MAR* E NA ESCULTURA SEM TÍTULO, AS FORMAS SE TORNAM MAIS ARREDONDADAS, MAIS INDEFINIDAS, MAIS ABSTRATAS, NUMA POSSÍVEL TENTATIVA DE DAR FORMA AO QUE NÃO É PALPÁVEL, COMO A VOZ. *CALENDÁRIO DA ETERNIDADE* E *TRÊS AVIDE*, POR SUA VEZ, SUGEREM AS ABERTURAS DO CORPO, PONTOS DE DISSOLUÇÃO DA FORMA NOS MISTÉRIOS DA PROFUNDEZA INFORME: TALVEZ BOCAS, TALVEZ VULVAS.



O canto do mar, 1952



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Calendário da eternidade, 1952-53



Très avide, 1949



Sem título / Untitled
[*Canção perdida?*], s.d. / n.d.

ESQUELETOS

DE UMA MANEIRA GERAL, A OBRA DE MARIA MARTINS SE VOLTOU SOBRETUDO PARA AS FORMAS ORGÂNICAS. NO ENTANTO, HÁ UM CONJUNTO DE TRABALHOS QUE TENDEM À FORMA DO ESQUELETO, OU SEJA, QUE SE CONCENTRAM NAQUILO QUE, NO ORGANISMO, BORDEJA O INORGÂNICO. *TAMBA-TAJÁ* E *RITO DOS RITMOS* (PERTENCENTE AO PALÁCIO DA ALVORADA E REPRESENTADA AQUI EM OBJETOS, FOTOGRAFIAS E DESENHOS) PERDEM CORPORALIDADE, SE COMPARADAS COM OUTRAS ESCULTURAS SUAS, E SE REDUZEM A OSSATURAS. *POURQUOI TOUJOURS*, QUE PODE LEMBRAR A FORMA DE UMA PLANTA, É TODA PONTUADA POR PEQUENAS CAVEIRAS. É COMO SE MARIA, BARROCAMENTE (E IRONICAMENTE), NOS RECORDASSE QUE O QUE RESTA DO HUMANO, AO FIM DAS METAMORFOSES, SÃO OS OSSOS. SOMENTE A ELES CORRESPONDE TALVEZ A UTOPIA DE UMA FORMA FINAL.



Pourquoi toujours, 1946



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



Tamba-tajá, 1945



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



DETALHE DA OBRA / ARTWORK DETAIL



O “satori”, déc. 1950



Sem título / Untitled [O Satori?], 1955



Sem título / Untitled
[*Meus sonhos se passam numa cidade imaginária?*], déc.1950



Rito dos ritmos como souvenir da inauguração de Brasília / *Rito dos ritmos* as souvenir of Brasília's inauguration, 1960



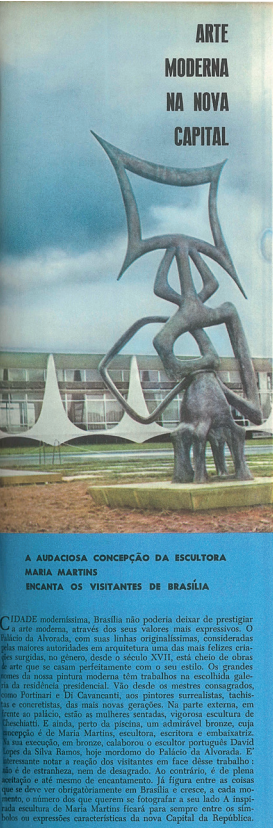
Rito dos ritmos, 1959-1960

- 1. *Manchete*, n. 420, 07 maio 1960
- 2. *Correio da Manhã*, 23 mar. 1961
- 3. *Manchete*, n. 419, 30 abr. 1960
- 4. *Correio da Manhã*, 12 jan. 1960

1



2



3



4





Maria Martins - Rito do ritmo 03
 (da série / from the series *O que queres não saber*), 2009



Maria Martins - Rito do ritmo 02
 (da série / from the series *O que queres não saber*), 2009



Maria Martins - Rito do ritmo 01
(da série / from the series *O que queres não saber*), 2009

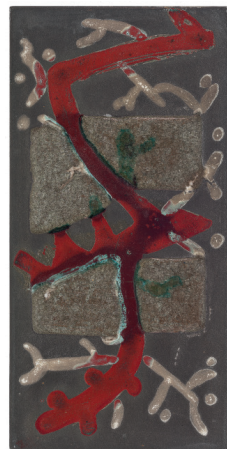
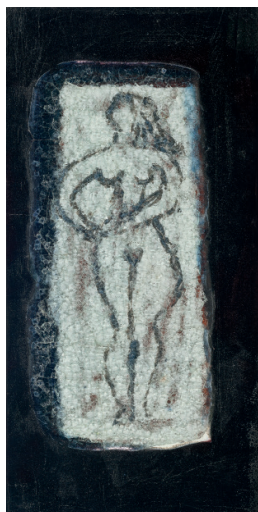
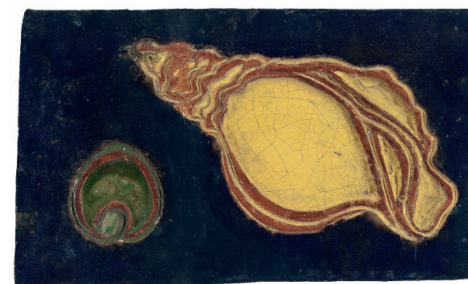


Sem título / Untitled, s.d. / n.d.

CERÂMICAS



Composição, c. 1948



ESCRITOS MARIA MARTINS

DEPOIS DE SEU RETORNO AO BRASIL, MARIA MARTINS REALIZOU APENAS TRÊS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS: DUAS EM 1950, ANO EM QUE CHEGOU, E UMA EM 1956. DESDE ESTA ÚLTIMA ATÉ SUA MORTE, EM 1973, NÃO PROMOVEU MAIS NENHUMA OUTRA MOSTRA INDIVIDUAL, NEM NO BRASIL, NEM NO EXTERIOR. ENQUANTO SUA PRODUÇÃO PLÁSTICA SE REDUZIA SENSIVELMENTE, SUA PRODUÇÃO ESCRITA SE AMPLIAVA. FOI NESTA FASE FINAL DE SUA VIDA QUE PUBLICOU TRÊS LIVROS E PASSOU A COLABORAR COM O JORNAL *CORREIO DA MANHÃ*. NESTE, NOS ANOS DE 1967 E 1968, ASSINOU O QUE CHAMOU DE “PÁGINAS DE UM LIVRO DE MEMÓRIAS”, SOB O TÍTULO DE *POEIRA DA VIDA*.

“A Bienal e o Itamarati”

O mistério e a magia dominaram, a começar dos primórdios da humanidade, tanto a arte quanto a vida. Desde sempre, porém, unicamente o poeta pôde realmente delas entender ou sobre elas dissertar, quando subjugado por emoção profunda derivada de uma sensibilidade irrefreável.

Inicialmente e durante centenas e centenas de anos, a arte se dedicou exclusivamente ao serviço da religião, e ao contrário da guerra era como uma invocação à comunhão dos homens, ao seu melhor entendimento.

O artista, apesar de viver interiormente em esplêndida solidão, necessitava, como necessita, do amor e da compreensão de seus companheiros de jornada; e mesmo que disso não se apercebesse ou se aperceba, sua obra foi e é impreterivelmente solidária à dos que o precederam e à dos que virão depois.

Recordo seguidamente a emoção imensa sentida quando da visita às grutas da Dordonha, na França, e às de Altamira, na Espanha, onde viu a mais velha humanidade conhecida.

Naqueles tempos o homem mal sabia se ex-

pressar pela palavra, mas sentia já sede de beleza, e com um *silex* mal afiado criou a primeira escultura de que se tem notícia. Era uma pedra talhada de todos os lados com a mesma imagem idênticamente repetida para exorcizar, quem sabe, os espíritos maus que julgava persegui-lo. Outros vieram depois e conseguiram executar, nos muros de pedra, baixos relevos e gravuras, e chegaram à grande convenção pictural projetada nas paredes das cavernas sombrias.

Descobriram como fazer as côres, e essas imagens que me deslumbraram, dignas dos melhores pintores de nossa época, conservam até hoje ainda frescas aquelas côres milenares.

Êsses baixos relevos, essas esculturas, essas imagens coloridas foram provavelmente a primeira sigla visível da religião, que seguiria pelos séculos afora, apoiada na arte e servindo-se dos artistas de cada período.

Assim com sua origem perdida na noite dos tempos ficaram, para nosso gáudio, aqueles símbolos comoventes, esculpidos ou pintados – com instrumentos tão primitivos quanto os que dêles usavam – como os primeiros intermediários da magia junto aos deuses por êles mesmos inventados: as estrêlas, os astros, o trovão, o raio, a água, as feras e tudo mais que temiam.

As descobertas dos objetos gravados e talhados nos lagos da Suíça, os Menhir, da Inglaterra, as pinturas e esculturas da Índia, da Grécia, do Egito, a arquitetura e esculturas dos Incas, dos Astecas, dos Maias, testemunhas maravilhosas da civilização daqueles povos, demonstram ser

a arte, sem descontinuação, o veículo de comunicação com os deuses ou a homenagem aos que se iam desta vida para a eternidade, buscando, no entanto, sem cessar, a concepção da imortalidade.

E de tôda história da humanidade, posso afirmar com orgulho, só se conhece o que dela disse-ram os artistas e os poetas.

Os povos, iguais aos homens, quando desaparecem, dêles ficam apenas as imagens talhadas nas pedras dos caminhos, os raros manuscritos conservados por milagre, ou os poemas transmitidos oralmente de geração a geração.

No princípio os artistas trabalhavam em grupo ou em tribos, nas noites das cavernas após as rudes horas de caça, para sobreviver.

Essa arte anônima, sem ambição outra que satisfazer a religião, durou até os fins da Idade Média, mas se tornava sempre mais visível derivando então de objetos ou da vida quotidiana.

Em cada século que passava ia ao mesmo tempo se transformando em parte essencial da cultura humana.

Desde seu início resumiu a arte plástica dois estados em aparência contraditórios: o sonho e a realidade em uma espécie de realismo absoluto e de surrealismo invencível.

Só na Renascença o artista tornou-se individualista. A partir desta época surgiram repentinamente gênios, que como astros fulgurantes iluminavam e dominavam por algum tempo o mundo artístico, criando escolas e seguidores gerados de uma força incontrolável.

A plenitude na arte, obtida por alguns desses

gênios, faz, segundo Malarmé, com que a criação ultrapasse seu conteúdo metafísico. A metafísica, porém, se situa tão dificilmente no formalismo da filosofia que só mesmo através de sua obra pode o artista por vêzes captar o Cosmos em circunstâncias eternas.

O fim do século XIX trouxe a grande transmutação das artes plásticas, que passaram a refletir mais cruamente a vida, o movimento e o sentimento.

No século XX e em nossos dias, sobretudo, essa transformação, com a agitação perene em que vivemos, com as extraordinárias descobertas científicas que se sucedem em ritmo espantoso, com as guerras e as revoluções em tôda parte, a arte tornou-se parte indissolúvel da evolução psicológica e social sempre mais evidente. Daí surgirem escolas, modismos que se seguem sem mesmo a duração necessária para sobreviver.

Verdade é que a juventude tem sempre razão, quando segura do presente projeta-se no futuro. Que usem em seus trabalhos a pintura a óleo, a plástica, o bronze, o mármore ou os materiais industriais, pouco importa, desde que dêles surja a criação senão genial pelo menos honesta. Vivem os jovens um momento difícil e emaranhado entre movimentos e modismos momentâneos: o Pop, vindo dos Estados, o Op já quase no fim, julgando muitos dêles necessário basear seus trabalhos nessas novas tendências ainda que essas os repugnem. Quando, porém, nêles existe a centelha que ilumina passam além e seguem seu caminho triunfal.

Mais delicada é a situação dos artistas já

maduros ou menos jovens que enfrentam, sem forças, uma época outra, diversa da que se haviam habituado a viver. Lògicamente a êles restam ùnicamente dois caminhos: ou persistir em sua obra constante, em seu sentido profundo, embora mudando talvez a maneira de se expressar ou a palinódia, isto é, retratar-se, negar-se a si mesmo. Atitude dolorosa a assumida por uns poucos ventoinhas que de repente adotaram a abstração “por vocação interior invencível”, o tachismo igualmente por “vocação interior invencível” e agora o Op e o Pop pela mesma vocação invencível. Êrro grosseiro o dêsses pseudo-artistas ao buscarem, custe o que custar, pertencer à vanguarda, ou ao modismo do momento, não existe alternativa na arte: ser pioneiro, ser criador ou calar-se. Picasso jamais imitou ou seguiu ninguém, passou de um estilo a outro sempre pesquisando à sua maneira e sempre guardando intata sua personalidade extraordinária. Assim igualmente Marcel Duchamp, Chagall, Léger, Giacometti, Brancusi, Richier, para não citar outros. Os amantes da arte, os conhecedores distinguirão sem hesitar um Da Vinci de um Piero della Francesca, um Boticelli de um Rafael, um Goya de um Greco, um Chagall de um Miró, um Picasso de um Matisse, e assim por diante. É que criadores honestamente sinceros cada um dêles guardou e guardará até o fim seu sentido profundo de ver o mundo que os cerca e sua personalidade inconfundível. Afirmo, como profissão de fé, que a criação é um ato solitário e ainda que por aí proliferem pintores e escultores, a arte

eterna é reservada a poucos capazes dos grandes sacrifícios e dos grandes vôos em altitudes quase inatingíveis entregues sem reserva a seus deuses ou a seus demônios interiores.

Essas modestas considerações me vieram à mente como contribuição e chamar a atenção para a importância da arte e dos artistas dos que podem auxiliar ou arruinar o desenvolvimento da cultura no Brasil e sua projeção no exterior.

Hoje, mais que nunca, se torna difícil escolher e distinguir a criação verdadeira da aventura vulgar.

Ora, li com espanto em alguns jornais haver o Departamento Cultural de Informações do Itamarati decidido entregar a um jovem, e apenas a êle, a escolha dos artistas ou do artista que iria representar o Brasil na Bienal de Veneza. Apesar de admirar êsse jovem que se fêz sòzinho e sem jamais poder estudar buscou assimilar o que via, apesar de suas qualidades inegáveis de inteligência, não posso crer em tal decisão. Seria um desdém, um descaso, quase um insulto a artistas que trabalham sèriamente e alguns com grandes dificuldades, oferecer aquela repartição a uma única pessoa, a um jovem sem ainda bagagem cultural nem maturidade suficientes, ao invés de a uma instituição, o Museu de Arte Moderna do Rio, por exemplo, tal como se faz em outros países, dar a êsses jovem, repito, o poder de decidir, sòzinho, quais os artistas que representarão o Brasil em um certame da importância da Bienal de Veneza.

Será que os responsáveis pelo Departamento Cultural de Informações não viram a sala dos artistas brasileiros à Bienal de São Paulo? Será que

não perceberam a injustiça cometida com obras de real valor sufocadas e perdidas naquele amontoado de bugigangas? Será que não ouviram ou não souberam dos comentários e da zombaria dos críticos estrangeiros e de quantos lá estiveram? Será que desconhecem quem deve responder por aquêles fracasso? Será que não viram as compras realizadas, com verba altíssima fornecida por êsse mesmo departamento? Será que não se deram conta do ridículo e da leviandade inacreditáveis de tais escolhas, com raras e honrosas exceções? Será que nem ao menos visitaram a exposição brasileira e lá não viram obras de arte que figurariam admiravelmente em qualquer coleção? Será que não estranharam aquelas escolhas destinadas a ir ornamentar as embaixadas do Brasil no estrangeiro?!!

Será que não se sentem obrigados a explicar como isto aconteceu e por que delegaram poderes de despender soma tão alta a quem para tanto não estava preparado?

Contra aquêles que usam, que se utilizam da arte sem amá-la, devemos, somos obrigados a

abrir um combate leal para obrigá-los a pelo menos respeitar os que a ela dedicam a vida, o trabalho e o ideal.

Quanto a comissário do Brasil para Veneza, não creio que alguém possa esquecer o nome de Francisco Matarazzo Sobrinho, que devida e devotadamente auxiliado por Iolanda Penteado – sem quem as primeiras Bienais não teriam existido – inventou e realizou as Bienais de São Paulo, e a princípio com sacrifício de sua fortuna pessoal e sempre compareceu a Veneza representando o Brasil, à sua custa e lá é cercado pelo respeito de todos os representantes dos diversos países que ali comparecem.

Cabe-me o direito e o dever de expressar minha opinião, como colaboração e não como oposição, não ùnicamente como artista conhecedora e conhecida no mundo internacional da arte, artista que não ambiciona e já recusou desde muitos anos a participar de qualquer Bienal, mas mais ainda como alguém que durante muito e longo tempo trabalhou no estrangeiro pelo Brasil, pelos artistas brasileiros e pela cultura de nossa terra.

“Poeira da vida”

No catálogo da exposição Brancusi, em Nova York, novembro de 1933, organizada por Brummer – o único *marchand* que era verdadeira e profundamente conhecedor da escultura de todos os tempos – desde os arcaicos até nossos dias – encontram-se as seguintes frases escritas pelo artista: “N’y cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C’est de la joie pure que je vous donne. Regardez les jusqu’à ce que vous les voyez. Les plus près de Dieu les ont vues”¹.

Brancusi em sua obra buscou, ininterruptamente, esquecer o mundo exterior e se isolar dentro de sua vida interior. Seu espírito, porém, sempre dominado pelos mais vastos pensamentos, dedicava tôda a criação às grandes massas, para as quais, não fôssem as condições sociais do tempo em que vivia, teria unicamente trabalhado. Tôdas as suas esculturas são como pequenas maquetas destinadas a ser aumentadas trinta, quarenta, cinquenta vezes, e colocadas em praças públicas. Que extraordinário apareceria o “Pássaro no Espaço”

1 NT: “Não procure aqui fórmulas obscuras ou mistério. É a alegria pura que lhe dou. Olhe-as até o ponto de enxergá-las. Os mais próximos de Deus as terão visto.”

sessenta vezes maior, no centro de uma praça ajardinada! Ou a “Coluna sem Fim” de Bucareste, trinta vezes mais alta!

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

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

Andava um dia, em começos de 1940, pela Rua 57, quando por acaso encontrei Brummer. Foi para mim uma imensa alegria, ainda não conhecia ali quase ninguém do mundo que mais me interessasse. Convidou-me a ir até sua Galeria. Já não se ocupava mais senão da arte das altas épocas: cíclades egípcios, Grécia dos primeiros séculos. No fim de uma longa palestra, pediu-me que lhe mandasse as fotografias de meus últimos trabalhos. Mostrou-as a Dudensing, dono da Valentine Gallery e convenceu-o de, sob sua responsabilidade, fazer uma grande exposição Maria, que se realizou pouco tempo depois – louvado seja Deus – com bastante êxito e boa crítica. Que me perdoem meus leitores por estas lembranças tão pessoais, mas, segundo Balzac, “tout ce que l’on

dit de soi est toujours poésie”². Voltando, entretanto, à minha primeira visita a Brancusi, devo declarar haver ficado imediatamente fascinada pela obra e pelo artista.

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

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

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

2 NT: “tudo o que alguém diz de si é sempre poesia.”

A veemência de seu idealismo levava-o a confiar na beleza do Universo, cujo milagre da existência lhe parecia tão cativante e grandioso que declarava não caber a ninguém o direito de perturbar sua harmonia com pensamentos maus, trágicos ou tristes. Acreditava na identificação do homem com êsse universo, um, como outro, cheios de contradições. Mas, da síntese destas mesmas contradições, nascia um ritual que permitia, ao homem, a procura da perfeição sempre ambicionada e raramente encontrada. Dizia ainda que a solidariedade das formas, expressão do mundo, correspondia à unidade universal do homem.

Jamais negava, nem rejeitava, os velhos clássicos; ao contrário, admirava a grandeza essencial de Phidias, por exemplo, e lhe aprazia dissertar longamente sôbre a relação entre a criação artística e as leis mais secretas da vida.

Em 1951, já então sua velha amiga, convidei Niomar Bittencourt para uma visita a seu *atelier* e para conhecê-lo pessoalmente. Nessa época, com as longas barbas brancas, ainda guardando traços do belo homem que fôra, todo vestido de branco, mais parecia uma imagem surgida de um livro folclórico de seu país.

De saída, Niomar, com seu entusiasmo vibrante, encantou o artista e, por êle, encantou-se. Conversamos muito, Niomar contou-lhe de seu sonho: a realização do Museu de Arte Moderna, no Rio, então apenas em um início difícil. Bebemos o inevitável champanha doce e morno, que gostava de oferecer aos amigos mais caros. Esvaziávamos

os copos, que procurávamos esconder para mais rapidamente nos livrarmos daquele horror, e lá vinha Brancusi a enchê-los de nôvo, suplício terrível só aceito pelo fascínio da companhia. Nesse tempo, Brancusi não suportava a idéia de ver partir qualquer de suas obras e delas se separar.

Niomar sabe querer, sabe convencer, sabe dominar e – com espanto meu, que o havia assistido, poucos dias antes, recusar quase grosseiramente uma escultura a outro amigo meu, Frua de Angel, um dos maiores colecionadores de arte moderna da Itália – vi-o deixar sorrindo que Niomar escolhesse a peça que desejasse para seu nôvo Museu.

Conseguir que lhe desse o preço foi outra batalha. Enfim, depois de muitas horas e de muito champanha quente, saímos para voltar nos dias seguintes, em busca da peça ambicionada. Acontece que Paulo Bittencourt não possuía no momento em Paris a importância combinada e muito menos o Museu – se não me engano, um milhão de francos, verdade que bastante desvalorizados. Para Niomar, a palavra impossível não existe, convenceu Paulo a fazer um empréstimo com um banqueiro suíço, seu amigo. Dois dias depois, Niomar e eu esperávamos no Café de Flore, já que não tivéramos coragem de andar por Paris carregando tão vultosa soma, que alguém nos fôsse ali encontrar. Pouco depois vi chegar o comandante José Garcia de Sousa, empunhando um enorme embrulho feito com jornais amarrotados. Entramos num táxi e seguimos para o Impasse Roussin. Brancusi nos recebeu com alegria e carinho,

Niomar entregou-lhe o famoso pacote e Brancusi, sem mesmo a curiosidade de seu conteúdo, abriu uma grande caixa de madeira, atirou-o ao fundo e deixou cair a tampa. Muito aflito, Garcia exclamava: “Petit vieux (provavelmente tradução de velhinho) comptez l’argent, s’il vous plait”³. O velhinho nem respondeu, seguramente não lhe agradou ser chamado de velho, continuou a conversar, a nos contar trechos de sua vida e... veio o temível champanha doce e quente...

Mas Niomar saiu triunfante, levando o retrato de Mademoiselle Pogany, de 1920, uma das obras mais importantes do artista, porque das primeiras realizadas após a transformação de seu estilo com a simplificação das linhas. Hoje esta peça magnífica encontra-se incorporada ao acervo do Museu de Arte Moderna, graças à pertinácia de Niomar.

De outra feita fui ver Brancusi e prometera igualmente uma visita a Max Ernst que vivia no *atelier* ao lado do Mestre.

Quando saía, ainda na porta, percebi Max, que se aproximava e era por êle detestado – jamais soube por quê. “Bonjour, Maître”, exclamou Max. “Pas bon jour”, respondeu Brancusi, que me pegou pelo braço e me acompanhou até o final do Impasse Roussin e para que tomasse um táxi. Naquela tarde não pude visitar meu outro amigo.

Brancusi gostava de receber umas poucas pessoas, êle mesmo fazia cozinha – frangos ou carne

³ NT: “Velhote, conte o dinheiro, por favor.”

na brasa, à moda de sua terra – e depois cantava canções romenas, acompanhando-se em uma espécie de guitarra. São lembranças que não morrem, guardadas com carinho, as que nos deixou aquele maravilhoso amigo. Brancusi nasceu em Pestiani, cêrca de Turgujiu, na Romênia, em fevereiro de 1876. Meninote ainda, empregou-se como aprendiz de carpinteiro. Pouco mais tarde, entretanto, obteve uma bolsa que lhe permitiu ingressar na Escola de Belas-Artes de Bucareste. Não se demorou ali muito tempo, porque decidiu, em 1902, empreender a pé a longa viagem que o levaria a Paris. Parou algumas semanas, primeiro em Munique, em seguida em Zurique, mais tarde na Basileia, para chegar, em 1904, a Paris, onde se instalou.

Como lhe encantava contar as aventuras dessa viagem difícil e sem vintém! Pelo caminho, fazia qualquer trabalho que encontrasse para conseguir que comer.

Seus primeiros tempos de Paris, sem recursos e sem amigos, foram terríveis. Exerceu um sem número de profissões, desde lavador de pratos em pequenos restaurantes até o de ajudante de sacristão e cantor no côro da igreja romena de Paris. Encontrou para a Escola de Belas-Artes, onde foi aluno do escultor Mercié. Nesta época, ligou-se muito a Modigliani, que nos deixou um belo retrato seu em desenho, a carvão, e a quem ensinou os princípios da escultura.

Em 1906 expôs no Museu de Luxemburgo, com um grupo de artistas. Rodin, impressionado com a força de seus trabalhos, convidou-o a ir

como ajudante para seu *atelier*. Brancusi disse-lhe, ao recusar tão honroso oferecimento: “Nada consegue crescer à sombra das grandes árvores”.

Mais ainda que os trabalhos deixados na Romênia, suas obras desta época testemunham um conhecimento seguro da profissão, um artesanato admirável e uma habilidade manual extraordinária.

Algumas das esculturas dêstes anos deixam a impressão de uma ligeira influência de Rodin, com mais sobriedade, no entanto, e certa tendência ao classicismo.

A *Musa Adormecida*, por exemplo, comovente e palpitante de vida, na qual o mármore parece respirar e estremecer tal a sensibilidade que a domina. Exemplo igual, talvez mais belo, ainda é a *Cabeça de Criança Adormecida*, que, assim, como o *Adão e Eva*, grupo talhado em madeira, mas de um período muito mais avançado, pertencem hoje à coleção de Yolanda Penteado, que certa vez – comigo – visitou o *atelier* do Mestre.

Brancusi poderia haver seguido brilhante e indefinidamente êste caminho, mas bruscamente abandonou-o por uma inapelável exigência de sua inspiração, que o obrigou a procurar uma nova maneira de expressão. As duas cabeças da *Musa Adormecida*, uma de 1906, outra de 1909-1910, atestam a transformação radical realizada em dois anos, não apenas na apresentação das formas, mas, igualmente, em sua apreensão. Começou, assim, em sua obra, uma espécie de despojamento

voluntário, cada vez mais rigoroso. A independência que assumiu em relação aos escultores famosos no momento, Bourdelle, Maillol, Despiau, fez com que, em sua obra, não se encontre vestígio que possa, de longe, lembrar a escultura daqueles artistas, nem mesmo da época em que viveram.

Como criador e pioneiro, as escolas e os movimentos deixam-no indiferente, senão irritado. Mesmo o cubismo, influência determinante na evolução de Laurens, seu contemporâneo, embora mais jovem, não o atingiu.

Abandonou a natureza, antes seu ponto de partida, e só – nele mesmo – em sua ilimitada sensibilidade, encontrou a orientação que buscava.

Fiou-se obstinadamente em seus pensamentos profundos, em sua inteligência luminosa, para atingir a forma perfeita, desligada de todo e qualquer detalhe inútil. Pensava e resolvia cada peça de escultura, sem jamais esquecer, sem desprezar ou esmagar a sensibilidade e, mesmo, a sensualidade. E foi essa a aventura de uma inteligência dominante, unida a uma sensibilidade infinita.

Fugiu sempre do exagêro caótico da exibição de sentimentos íntimos, inimiga do equilíbrio e das linhas perfeitas. A simplicidade levada ao extremo não lhe parecia sistema elaborado e declarava: “A simplicidade não é o fim, o alvo da arte, mas o artista a ela atinge sem mesmo se dar conta, a se aproximar e compreender o sentido real das coisas”.

Dizia igualmente “em toda minha vida, busquei a essência do vôo”, isto é, da elevação e do êxtase. Seus pássaros verticais simbólicos, com a

superfície polida e a limpidez das linhas, deixaram longe e esquecido qualquer pássaro existente no universo, que foi, um dia, seu ponto de partida.

Brancusi deu à arte uma vida nova. As proporções, o material usado, a concentração inerente à sua obra, provam o milagroso poder da natureza e da humanidade com a criação da vida e sua submissão ao infinito. Quando, em 1924, concebeu um símbolo em mármore para a “Criação do Mundo”, esse símbolo tomou o feitio de um ovo. E o ovo aparece como uma obsessão em sua obra. Não unicamente como um modelo geométrico impecável, mas também como portador do germe que anuncia a vida. O *Peixe* que parece fugir deslizando em um rio sem fim, a *Leda*, os diversos retratos de mulher – o de Agnes Mayer e mais marcadamente o de Mademoiselle Pogany – refletem-no em sua beleza e nobreza grandiosas.

A obra de Brancusi elaborada longa e lentamente com uma infinita paciência, pertencia mesmo antes de sua morte, à perenidade da arte universal. Amava infinitamente seu trabalho, sua profissão e a ela se entregou totalmente. Possuía um artesanato hoje quase inexistente, escolhia sempre os mais belos materiais, belos por eles mesmos: o ônix, o mármore, a madeira, o bronze polido e os trabalhava e retrabalhava sem tréguas, em seu isolamento quase divino.

Fazia ele próprio seus instrumentos de trabalho, talhava e polia os pedestais, que destinava a tal ou qual peça. Perseguia durante anos seguidos certas formas, transformando-as de modo preciso

e seguro, sempre em busca da perfeição que julgava inatingível.

Existem diversas versões da *Leda*, do retrato de Mademoiselle Pogany, um sem número de pássaros, o último, porém, o *Pássaro no Espaço*, alcançou o requinte supremo.

A obra deste artista magnífico, feita na solidão, “no exílio”, como a classificou Zervos, ocupa um lugar único na história da arte moderna. A busca da autenticidade absoluta elevou-a permanentemente e guarda em seu conjunto a beleza e a grandiosidade das grandes figuras eternas, tais como as Cíclades.

Constantin Brancusi morreu em um sábado, 16 de março de 1957, em seu *atelier*, que mais parecia uma capela, branca e silenciosa, e onde viveu os últimos anos rodeado de suas melhores

esculturas, que acabou legando à França. No dia 12 daquele mês, lá estive, e o amigo que o acompanhava fiel e dedicadamente pediu-me que o substituísse durante algumas horas. Tinha as mãos terrivelmente inchadas e disformes, aquelas mãos que haviam criado tanta beleza! Sofria dores que não podia ocultar, mas a inteligência permanecia a mesma, clara e luminosa. Falou o tempo todo, recordou lembranças de outros dias, recordou alguns amigos comuns, fez-me ir apanhar uma garrafa de champanha doce morna e tive, como outrora, de com ele beber algumas taças.

Deixei o Impasse Roussin no fim de uma tarde escura e chuvosa, cheia de tristeza e de lágrimas. Parti para o Brasil no dia 14. Brancusi morreu dois dias depois.

Aquela foi a última vez que o vi.

“Poeira da vida”

No man is an island, intire of itself; Every man is a piece of the Continent, a part of the maine; if a Clod be washed away by the sea, Europe is the lesse, as well as if a Mannor of thy friends or of thine own were; any man death diminishes me because I am involved in Mankind; and therefore never send to know for whom the bell toll; it tolls for thee...

JOHN DONNE (1570)

Vivi, como em pesadelo, sem poder acordar, o desenrolar da crise russo-tcheca, a invasão brutal dêsse pequeno país de cultura singular, tantas vezes vítima de agressões iguais. Seu crime foi buscar um pouco de liberdade, guardando os ideais e os princípios de um socialismo puro e avançado, defender e resguardar sua economia, o trabalho de seu povo laborioso.

O pesadelo continua. Ameaças iguais a outras nações desarmadas e que só dispõem de ideal e boa fé para resistir à força concentrada dos exércitos modernos.

Assisti em maio-junho dêste ano, em Paris, à

revolução estudantil traída e esmagada. Vejo passar, como num filme concebido por algum diretor diabólico, a opressão da juventude no mundo inteiro – na China como na Polônia, na Rússia como nos Estados Unidos, na Tcheco-Eslováquia como na Alemanha, na Inglaterra como na Espanha, no México como na Ásia e em tôda a América Latina. O propósito é idêntico em tôda parte, nos países socialistas como nas democracias: transformar a mocidade consciente e ativa de agora em *robots* incapazes de agir e pensar por si mesmos, autômatos de carne e osso. Os responsáveis pelos destinos humanos são incapazes de compreender que a juventude sempre tem razão e que “não se matraca impunemente a imaginação”, nem se esfacela a vontade de viver de uma juventude mais esclarecida do que era a nossa geração, em 1930. Naqueles tempos era mais fácil e agradável viver, na ignorância que tínhamos dos problemas de outros povos – aviação, rádio e televisão ainda incipientes. A França apenas saindo da *belle époque* continuava a potência cultural por excelência. Paris atraía sem resistência a *intelligentsia* universal. A Inglaterra dominava, sem receio, grandes extensões em todos os continentes. Os Estados Unidos, ainda que militarmente não parecesse, mostravam fôrça poderosa. No Oriente, o Japão em plena crise militarista tornava-se mais e mais ameaçador. Concluída a conquista do Mandchukuo, iniciava fâcilmente a da China desmantelada por uma camarilha de generais corruptos e amordaçada pela exploração de tôdas ou quase tôdas as potências

européias. Sun Yet Sun já murmurava e ganhava adeptos no Sul.

Mas a gente chinesa subia, com sufocada revolta, o imenso calvário da escravidão em pleno Século XX. Suas filhas, quando belas e ainda impúberes, vendidas para a prostituição mais escabrosa. Seus meninos, desde os quatro ou cinco anos, entregues ao trabalho escravo, como documenta a “Child Labor Commission” de 1923, com as declarações indignadas, mas inúteis, de Andersen.

Estávamos, meu marido Carlos Martins e eu, em Copenhague, quando Hitler principiava a surgir na Alemanha, para onde íamos seguidamente. Não era tanto pela facilidade tão próxima da viagem, mas pela curiosidade de presenciar o início e rápido desenvolvimento da juventude hitlerista. Vimo-la marchar ainda sem fuzis e baionetas, ainda sem armas, empunhando em seu lugar uma espécie de cabo de vassoura. Marchavam em passo de ganso, cantando canções terríficas e fanfarrônicas, acreditávamos nós. Paravam de vez em quando, para ouvir o jovem *fuehrer* mangagá e alucinado gritar e blasonar contra o Tratado de Versailles – talvez a origem maldita de tudo o que viria depois.

Quantas vezes ouvi meu marido advertir o então ministro da Alemanha na Dinamarca, barão von Richthofen – irmão do grande herói da aviação germânica na guerra de 1914-18, tão extraordinário que, quando morto, em combate, recebeu a homenagem de seus inimigos da RAF e da aviação de guerra francesa. Richtho-

fen, sorrindo, afirmava sempre a impossibilidade e o ridículo de um austríaco histriônico um dia governar o grande Reich. Poucos anos depois, o mesmo Richthofen, brilhante diplomata, saudava o *fuehrer* com o braço estendido e o histriônico “heil Hitler!”

De Copenhague fomos para o Japão, na Embaixada de Tóquio, em 1934. Foram, sem dúvida, os melhores dias que vivi em tôda a carreira diplomática. Tudo era nôvo. Adorava sair à descoberta dos templos budistas e xintoístas, amava assistir à tardinha às multidões virem despertar seus deuses, batendo palmas e chamando-os, comoviam-me as ruas transbordantes de magia e ressoantes de música jamais ouvidas. Eram os plangentes *saminsen* que vinham de dentro de casinhas irreais, exóticas e incompreensíveis para meus ouvidos de bárbara ocidental, em doces canções. Descansava em jardins paradisíacos e misteriosos, onde se respirava uma paz tão insigne que sempre ao voltar às ruas movimentadas me atordoava o reencontro com ocidentais agitados e delirantes...

Das horas de recolhimento no convento budista, perto de Ioroama, me ficou uma aura de serenidade e harmonia em que me recolho cada vez que a vida quer me machucar demais. Ali, com meu amigo, o clarividente filósofo, o doce anarquista Daiset Suzuki, iniciei-me tão pouco – que lástima! – no Ioga e no Zen Budismo.

Entretanto, no Japão, aparecia o exórdio do militarismo que se manifestava já em tôda pujança que levaria à guerra grande e à catástrofe de

Hiroxima. Algumas vezes se me ofereceu a oportunidade de conversar com certos membros do grupo militarista em ascensão. Eles assinavam sua adesão ao partido com o próprio sangue. Atemorizava-me de sentir aquela violência tão demasiadamente sincera em determinações aceitas com entusiasmo. Aquilo fazia meditar e renascer uma sorte de medo ancestral.

Em 1936, voltávamos à Europa, como embaixadores do Brasil em Bruxelas. As recordações do Japão, da doçura, da meiguice, da bondade de seu povo ficaram indeléveis no meu coração. *Sayonara!*

* * *

Em Bruxelas, a vida corria amena e sem nuvens, apesar de o rádio trazer seguidamente, misturados aos berros ululantes e aterradores do *fuehrer*, os urros das multidões em delírio. Na Espanha, a despeito do heroísmo dos republicanos, a luta tocava ao fim. Na Alemanha, as notícias das torturas contra os inimigos do regime “nacional-socialista” (como é fácil ludibriar a opinião). A despeito de tudo isso, vivia-se em ilusão de paz, sonho e alegria, em Bruxelas, como em Paris, em Roma e Londres. Inconscientes, julgávamos que nada pudesse jamais destruir aquele estado de coisas. Em Londres, a coroação do rei George VI, com toda a pompa exigida pelo cerimonial. Bailes dos aquinhoados da sorte sucediam-se por toda a parte, nas embaixadas e nos palácios. Em Bruxelas, nossa Embaixada ofe-

receu um *garden party* à corte e à sociedade, com convidados vindos de Paris e de Londres, e que se comenta até hoje. Predominava o *vieux régime* com aquela elegância que jamais desapareceu. Nos bailes protocolares, onde quase só se dançava a valsa, o cavalheiro, ao convidar a dama eleita para tal ou qual contradança, oferecia-lhe um pequeno ramo de flôres tirado dos açaфates espalhados por todos os salões.

No último baile, em fins de 1938, na Embaixada do Brasil, fizemos ir uma orquestra de ciganos de Budapeste. Como puderam chegar não sei e isso me pareceu um milagre. Mas chegaram. Até de manhãzinha deliciaram nossos amigos. Quando se retiravam os últimos convidados, a princesa de Mèrode e a condessa e o conde de Paris, nossos hóspedes de honra, a terra tremeu. Em mais de 50 anos se mantivera calma e imóvel na Bélgica. A terra tremeu como um mau augúrio.

* * *

Nos meses que se seguiram cresceu mais e mais a saga horrível da perseguição aos judeus na Alemanha. O mundo presenciava incrédulo e quase indiferente. Uma certa manhã – esta recordação me persegue como o pesadelo que volta agora – deparei com uma fila a perder de vista ao chegar à Embaixada, então na Avenue Louise. Eram homens de todas as idades, crianças, mulheres, jovens e velhos, todos decentemente vestidos e todos, sem exceção, com o mesmo olhar pungente

de animais injustamente ameaçados, encurralados, acuados.

Sem compreender o que ocorria, subi as escadas às carreiras até o segundo andar, onde encontrei o embaixador cercado de seus secretários, entre os quais, se não me falha a memória, Hugo Gouthier. Vi-os desalentados. Os judeus tinham escapado da Alemanha, na véspera. Buscava, como única esperança de sobrevivência, um visto para o Brasil, Terra de Promissão. Só poderiam permanecer na Bélgica por três dias. Depois, seriam levados de volta até as fronteiras do Reich. Os mais felizes encontrariam morte violenta e imediata. Os outros iriam apodrecer nas torturas dos campos de concentração. Para nossa vergonha, sem escusas, devo declarar que, apesar dos telegramas sucessivos de todas as embaixadas da Europa, a resposta do Itamarati aparecia unânime: “*Visto só e unicamente para agricultores munidos de certa soma de dinheiro*”.

Os intelectuais, os artistas, os cientistas ficavam automaticamente barrados. Eram chefes das seções de vistos e passaporte e emigração na Secretaria de Estado dois ou três notórios integralistas que as mais das vezes abafavam os pedidos de visto ou até destruíam certos telegramas. Isto é o que seguidamente nos era repetido pelos diplomatas que chegavam do Brasil. De todos aqueles desgraçados consegui salvar apenas duas mães. Uma, cuja família havia sido já totalmente destruída e que levei para casa como professora de alemão. A outra, consegui colocá-la na Embai-

xada do Japão, onde era embaixador nosso bom amigo Krurusú, casado com uma judia americana e que tinha duas filhas mocinhas, verdadeiros tipos de beleza.

Naqueles mesmos dias, vi como igualmente se fechavam as fronteiras a grupos de intelectuais espanhóis fugidos das forças nazi-fascistas, já quase absolutamente triunfantes em seu país. Três dias na França. Depois mais três dias na Bélgica. Deveriam sempre recomeçar a eterna peregrinação. Para um grupo de dez professores e suas famílias pedia visto de permanência em Bruxelas a Paul Henri Spaak, então primeiro-ministro e ministro das Relações Exteriores. Pedi, como disse Carlos Martins, com a “lógica de mulher”. Fiz-lhe ver que talvez um dia ele ou algum dos que nos eram caros poderiam encontrar-se em situação idêntica e que felizes seriam se encontrassem um Spaak de tão luminosa inteligência e grande coração. Por bondade extrema ou por alguma premonição divina, acedeu. Anos após – nem tantos assim – estávamos na Embaixada de Washington, alcancei com outros amigos no Departamento de Estado, Sumner Welles, Cordell Hull, doutor Feis, liberação de vistos para belgas presos na Espanha para onde haviam fugido, visto de permanência nos Estados Unidos e, para outros, até auxílio financeiro. Da Alemanha, conseguimos fazer sair dum campo de concentração com visto para os Estados Unidos um filho de Thomas Mann.

Os jornais destes últimos dias fizeram relembrar todos aqueles ódios e execrações, com

ameaças de novas perseguições a judeus em diversos países. Fui então procurar meus papéis da “Poeira da Vida”. Detalhes e datas daqueles dias execrandos para aquêles que, como nós, viveram o drama de 1930-1944. Venho assim com segura timidez suplicar atenção dos responsáveis pelos nossos destinos para que dêem um grito de alarma, busquem despertar a indiferença e desmascarar os interesses inconfessáveis, para que não estendam um manto de penumbra e egoísmo, senão de covardia sôbre certos acontecimentos de ontem e de hoje.

* * *

Em 1933, Hitler se assenhoreava do poder. Em outubro do mesmo ano abandonava a Sociedade das Nações. Desde sua primeira juventude, o extermínio dos judeus era sua obsessão, agora proclamada no *Mein Kampf*. No govêrno, iniciou sem demora a execução de seus planos imundos e diabólicos. O *slogan* “quem comprar ou realizar qualquer negócio ou entretiver relação com judeus ficará *ipso facto* aliado da sociedade alemã” começou a vigorar. Ao mesmo tempo demitia os judeus de todos os cargos públicos, que, por acaso, ocupassem ainda: médicos de hospitais, professores, diretores de museus etc. Em maio dêsse ano, diante da indiferença ou do desconhecimento do mundo civilizado, instalava os primeiros campos de concentração, entre êles o medonho Dachau de tão horripilante memória.

Em setembro de 1933 decretou a *reichskulturkammer* com podêres de alijar a quem quisesse e que se tornava, portanto, imediatamente morto para a atividade cultural alemã. Os escultores, pintores, escritores, médicos, cientistas, compositores, musicistas ou concertistas e poetas judeus ficavam assim condenados à miséria até que os SS os viessem buscar para os campos da morte lenta e mais dolorosa dos campos de concentração. Só quem visitou um dêsses, mesmo já vazio e ajardinado, aquilata do horror que eram. Por êsses dias Goebbels urrava no rádio, em seus discursos culturais (!?!) que o problema semítico já encontrara solução. Os “lacaio dos judeus – que seriam quem ousasse ajudá-los – deveriam do mesmo modo desaparecer”.

Em 1934, decretos sôbre decretos colocaram-nos definitivamente fora da lei. Perdoado e escusado era quem quer se ofendesse ou brutalizasse um judeu. Mas ai do infeliz que tentasse mesmo justamente se defender!

Em junho e julho dêste mesmo ano principiou sistematicamente a lei do “judeu indesejável”. Nas entradas das cidades, das piscinas públicas, dos restaurantes, dos hotéis colocaram placas com a ordem infamante. Nos jardins públicos poucos bancos se reservaram, sempre nos piores lugares, aos portadores da estrêla de David. Anos mais tarde, quando o *fuehrer* se assenhoreou da França usou dos mesmos métodos e Max Jacob, o doce poeta insigne e pintor maravilhoso, suicidou-se de horror e humilhação.

A 15 de setembro de 1935, Hitler promulgou as famigeradas leis de Nuremberg, que imediatamente entraram a vigorar: “judeu deixava de ser uma religião para se tornar apenas a designação de uma raça maldita”. A quem quer que fôsse de ascendência judaica, a partir do bisavô, se proibia a entrada em estabelecimentos públicos e às crianças se vedava a freqüência nas escolas alemãs. Outras não existiam mais. Em 1935 e 1936 as medidas de repressão se tornaram mais tremendas: proibida como infamante se tornou a união sexual entre um ariano e um semítico... Necessário lembrar quantos casamentos destarte terminaram em suicídio duplo ou em assassinatos pelos bárbaros nazistas. Os grandes jornais alemães como os de Sturmer e de Julius Streicher, entre outros, anunciavam despidoradamente a “solução quase final do problema judaico na Grande Alemanha”.

Os campos de concentração, então já repletos, contavam 85% de judeus, tratados pior que animais selvagens. O *fuehrer* berrava impudentemente que se livraria de qualquer forma de todos os judeus. E não eram apenas os semitas. Igualmente os ciganos despertaram-lhe ódio invencível, como qualquer criatura humana que apresentasse defeito físico visível, por exemplo: queixo por demais curto iria engrossar os montões de desgraçados destinados a se tornarem em gorduras para sabão, retiradas primeiramente por medida econômica qualquer incrustação de ouro dos dentes ou qualquer dentadura...

A um amigo nosso, de longos anos, profes-

sor na escola de Medicina de Paris, ao entrar na prisão, arrancaram-lhe os óculos. Era quase cego de miopia. Dêle, em Washington, recebemos um doloroso poema: *A la madonne des sans lunettes*. Êste conseguimos fazer sair para Portugal. O choque porém fôra tão forte que, delirante, suicidou-se poucos anos após em acesso de loucura.

Em 1937 o Reich prendeu ostensivamente para mais de 10.000 judeus, cujas fortunas e propriedades foram imediata e insidiosamente destruídas ou aumentaram os haveres descomunais de Goebbels e de Goering; êste, pelo menos amava a arte e o belo e um pouco lhe será perdoado por êste motivo.

Aos poucos que podiam emigrar concedia-se-lhes, ainda que possuidores de apreciáveis fortunas, a ridícula soma de dez marcos por pessoa. Mesmo assim, pouquíssimos conseguiram escapar depois de 1937. Ainda que possuidores de passaportes em ordem, conseguidos a preço de que humilhações, mesmo com visto de saída, as mais das vêzes voltaram presos das fronteiras, ou eram lá mesmo baramente assassinados.

Em fins de 1937, Goebbels anunciou ao *fuehrer* que a “vida social alemã encontrava-se, enfim, purificada de todo o problema judaico”. Chegara o momento determinado para o extermínio total da “raça maldita”. Bem sei que tudo isso hoje parece, sobretudo para a geração do pós-guerra, um exagero de imaginação sádica.

Em maio de 1938, a Áustria, principalmente Viena, recebeu o histriônico *fuehrer*, aliás, nasci-

do em Linz, e suas hordas miseráveis cobrindo-os de flôres!

A Áustria, tão deliciosamente civilizada, tornou-se aí uma província do grande Reich.

Imediatamente, Viena viu encarcerada mais de 80% da sua população judaica. Esvaziaram-se as prisões dos criminosos comuns para substituí-los por médicos, intelectuais, poetas e artistas. A Universidade de Viena contava nesse momento cinco prêmios Nobel de Medicina. Não havia ainda cinquenta anos que Freud descobrira e empregara a psicanálise. As orquestras austríacas não tinham rival no mundo inteiro. A sua sociedade depois de tantos séculos de Império, chegava a um refinamento quase decadente – no grande sentido da palavra – tal como a de Bizâncio de tamanha civilização!

Imediatamente maltas selvagens iniciaram sua ação deletéria: Freud, velho, alquebrado, com um câncer na boca, logo nos primeiros dias de ocupação com a estrêla de David cosida na manga do casaco, foi obrigado a varrer as calçadas em frente de sua casa. O escândalo ecoou fora das fronteiras. A Inglaterra comprou sua liberdade e fez um secretário de sua Embaixada acompanhá-lo até a liberdade. Com tais sofrimentos, Freud morreu poucas semanas depois.

Igualmente, justiça se lhes faça, os Estados Unidos movidos pela generosidade de seu povo e inspirados pelo idealismo de Roosevelt, puderam comprar a liberdade de diversos outros cientistas.

Assassinaram-se, porém, centenas de outros médicos, sábios, filósofos e artistas, musicistas e banqueiros. As coleções particulares e preciosas foram enriquecer as de Goebbels e Goering...

E o famigerado doutor Kurt von Schuschnigg, instalado no palácio imperial da Praça Josephs, dormindo no leito da grande Maria Teresa, criou, cêrca de Viena, o campo de concentração de triste memória onde se encontrava a morte em atrozes suplícios, o célebre: “Wellesdorf”.

Na Prince Eugene Strasse, onde se situava o palácio dos Rothschilds, e onde é hoje a residência da Embaixada do Brasil, hospedaram a trágica Gestapo. Em 1938, o Reich não se ocupou de guerra de conquista, mas se dedicou à destruição total dos judeus nos países anexados. Em outubro dêsse mesmo ano, deportou da Áustria para a Polônia 23.000 judeus e na “Noite de Cristal”, 9 de novembro, incendiaram quase tôdas as sinagogas que ainda existiam na Alemanha e mandaram para os campos de concentração, um número incalculável de semitas. Por esta época, a Alemanha publicou uma estatística segundo a qual no Reich só haviam sido mortos 180.000; na Tcheco-Eslováquia 243.000; na Polônia 2.600.000; na Romênia 200.000; na Holanda 164.000 e na Hungria 200.000 judeus...

* * *

Em Janeiro de 1939, fomos removidos para a Embaixada em Washington. Pelo Rádio não havia dia que não ouvíssemos o *fuehrer* proclamar

ululante a destruição total da raça semita. Mas confesso que quase ninguém acreditava e julgava aquilo mais um *bluff* do palhaço trágico.

No entanto, na Europa, principiaram a funcionar, dia após dia e noite após noite, os fornos crematórios. O apocalipse anunciado pelos profetas.

Mas quanto disso se sabia lá fora? Ou o pouco que transpirava nos parecia tão horripilante que ninguém acreditava verdadeiramente.

Em princípios de janeiro de 1939, resolvemos ir até Carlsbad fazer uma última estação de cura, antes de partir para Washington.

Deixamos a Bélgica em nosso carrinho esporte, sem motorista, mas com todos os documentos e o C.D. na placa.

Mas, ó surpresa! Logo ao entrar na Alemanha, dois motociclistas de uniforme SS absolutamente polidos puseram-se de cada lado do nosso carro e nos levavam pelas estradas que queriam, aliás, maravilhosas.

Não estávamos em guerra nem em estado de guerra na Europa. Paramos em Düsseldorf para almoçar e para meu marido telefonar à nossa Embaixada em Berlim, pedindo uma explicação e exigindo a dispensa da escolta. Duas horas depois veio a explicação: o govêrno propusera-se a nos proteger já que as estradas, nas cercanias de Praga, estariam em péssimo estado.

Compreendemos que não nos queriam deixar ver, quicá as tropas em marcha em direção ao sul.

Retornamos à Bélgica e jamais pude voltar a Carlsbad.

A questão judaica mais rapidamente se deteriorava. Roosevelt, com o idealismo e a generosidade que lhe eram peculiares, exigiu a convocação de uma conferência internacional.

Reuniu-se, então, em Evian, a 6 de julho de 1938, no Hotel Royal, a conferência que se tornou conhecida pelo nome de *Intergovernmental Committee*. Fizeram-se representar: Austrália, Argentina, Bélgica, Bolívia, Brasil, Grã-Bretanha, Canadá, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, República de S. Domingos, Equador, Haiti, Honduras, Estados Unidos, França, Guatemala, Irlanda, México, Nicarágua, Noruega, Nova Zelândia, Panamá, Paraguai, Holanda, Peru, Suécia, Suíça, Uruguai, Venezuela, diversos Comitês de sociedades não-arianas, além de um observador do Vaticano, de representantes dos maiores jornais do mundo e de todos os da Alemanha nazista que desde o primeiro dia insultava os judeus e os lacaios dos judeus.

Myron Taylor, delegado dos Estados Unidos, mais tarde um de nossos bons amigos em Washington, presidiu a conferência e com tanta dedicação defendeu acirradamente as negociações, que desde logo pareciam de impossível solução.

O delegado da Argentina, embaixador em Paris, Le Breton, muito nosso amigo, portou-se com decência e dignidade e tudo fez em seu alcance para solucionar a questão da imigração para a América do Sul. O da Colômbia, representante permanente de seu país na Sociedade das Nações, Luiz Cano, teve um papel brilhante, idealista e humano, infelizmente em vão.

Da Bolívia vieram Patiño, nesse momento embaixador em Paris, e Costa du Rels, conselheiro de embaixada, fino escritor e poeta tão bom em espanhol quanto em francês. Talvez venha daí a decepção maior que me causou por sua atitude negativa na triste conferência. Quanto a Patiño nada se podia dèle esperar de melhor. Já nessa época, milionario em dólares pela exploração que fazia dos pobres índios ignorantes de sua terra, declarou para desprêzo e escândalo dos outros delegados que a “Bolívia não receberia um único emigrante semita para não deteriorar o sangue de sua raça”.

O Brasil foi representado pelo ministro Hélio Lôbo, escritor de sensibilidade, e Jorge Olinto, um artista não tanto equilibrado, mas de uma bondade e uma finura sem par que conhecemos muito por haver trabalhado em 1933 na Legação em Copenhague. Ambos nada puderam fazer porque do Itamarati vinham ordens severas para apenas aceitar emigrantes agrícolas munidos de capital...

Ainda uma vez quero repetir que o Brasil nesta conjectura falhou totalmente em seu papel histórico sempre generoso e idealista. De nôvo acentuo: dirigiam a política imigratória na Secretaria de Estado, naqueles anos malditos, dois ou três funcionários integralistas-nazistas.

Desgraçadamente sem mesmo o direito de julgar, não se pode deixar de lamentar o esforço diminuto do Vaticano para salvar ou ao menos diminuir a miséria dos semitas naqueles tempos escuros. Sem direito a uma acusação, mesmo porque isso não me assiste, e nem o desejo, não

posso esquecer, porém, o grande número de anos que Pío XII viveu na Alemanha, onde deixou inúmeros amigos e que no Vaticano vivia cercado de alemães, entre os quais: seu médico de confiança e sua dedicada enfermeira até o final, a irmã Paschoalina.

Se o Papa é infalível em matéria de defesa do Dogma, na vida comum é um homem talvez melhor que os outros, mas igualmente falível e capaz de cometer erros.

Em 15 de junho de 1938 reuniu-se a Conferência pela última vez e recusou a proposta imoral de Hitler: vender-lhes os judeus a 250 dólares por cabeça ou 1.000 por família tal como os escravos.

Roosevelt, por intermédio de seu delegado Myron Taylor, suplicou aos dirigentes mundiais que trabalhassem imediatamente para um desarmamento universal, a fim de evitar o perigo de uma nova Guerra de proporções inimagináveis.

E o Apocalipse mais e mais se aproximava.

Quando se lê hoje as resoluções do Conselho de Segurança e os discursos vibrantes nas Nações Unidas, eu que assisti à fundação ideal dessa nova Sociedade, destinada a salvaguardar a paz universal não posso fugir à idéia de um mero *chienlit*, cuja tradução literal é “desfilar de mascarados em dias de Carnaval...”.

O Japão em 1938 já conquistara 775.000 milhas quadradas do planêta China, deixando um rastro de sangue e de mortes. Os jornais, na Alemanha, clamavam não haver sido a conferência senão uma “propaganda dos lacaios dos judeus”.

Em Barcelona, o govêrno estabelecido por Franco declarava a vitória absoluta sôbre os Republicanos, depois de assassinadas centenas de idealistas de tantos países do mundo, e cujo símbolo ficou sendo o de García Lorca, de quem nos restam os versos luminosos, mas de quem a Espanha naqueles dias sombrios temia até mesmo a sombra. A ninguém foi desvendado até hoje o lugar que guarda seu corpo naquela terra por êle tão amada.

* * *

Em janeiro de 1939 fomos transferidos para Washington. Dos últimos dias vividos na Bélgica ficou-me a recordação das festas e bailes a nós oferecidos nas vésperas da partida.

Mas um dos últimos, e do qual mais me recordo, foi o da embaixada da Itália. O Palácio encontrava-se todo iluminado por imensos candelabros de prata sustentando círios que durariam a noite inteira. Nas grandes escadarias de um lado e outro, lacaios brilhantemente uniformizados seguravam grandes castiçais de prata igualmente sustentando círios destinados a queimarem durante longas horas. Em volta dos salões, amplas cestas exalavam o perfume das flôres, vindas em ramalhetes, da Itália para a ocasião. O aspecto era irreal e bellissimo.

Como decana do corpo diplomático (nas côrtes, o decano era sempre o Núncio Apostóli-

co, naqueles dias monsenhor Micara, mais tarde vigário de Roma no tempo de João XXIII, e nosso velho amigo), segundo o cerimonial, deveria abrir o baile com Sua Magestade Leopoldo II. Sua Magestade com o cavalheirismo que lhe era natural retirou de uma cesta um ramalhete de violetas e me ofereceu e valsamos durante uns vinte minutos, sós naquele imenso salão, segundo ainda o protocolo. Nos bailes oficiais unicamente se bailavam valsas. Confesso que, apesar de meu lindo vestido da Grès, e minha *vendeuse* agora em Paris relembrou o quanto era lindo, feito em veludo de Lyon, vermelho-escuro, quase negro e rodadíssimo como as crinolinas da velha Viena, confesso que me sentia de falecer de encabulamento e timidez naquela longa valsa com a luz bruxuleante dos círios e o salão repleto todo a nos mirar... Existe uma velha superstição desde o Congresso de Viena, que, de cada vez que volta a moda das valsas e os vestidos rodadíssimos como os da Viena antiga, uma nova catástrofe mundial se aproxima.

Mais uma vez as pitonisas não erraram...

(*)Nenhum homem é em si mesmo uma ilha isolada, mas um pedaço do Continente, uma parte do todo; se um torrão de terra desaparece levado pelo mar, a Europa fica diminuída, tanto quanto se fôsse um promontório; ou a mansão de teu amigo ou a tua própria. A morte de cada homem me diminui porque sou parte da humanidade. Assim quando ouvires dobrar os sinos não mandes perguntar por quem dobram: dobram por ti mesmo.

“Poeira da vida”

“Mas basta de contar de nôvo essa história,
“Já uma vez por ela chorei...”

(EURÍPIDES-HELENA)

Estava eu, em fins de 1944, lá pelas oito horas da manhã, trabalhando no meu atelier, que ficava no último andar da Embaixada, na Massachusetts Avenue, em Washington, absolutamente absorvida e tão envolvida no meu problema que não vi entrar o embaixador. Já estava a meu lado, e contava o quanto lhe aborrecera uma C.T. recebida naquele momento da Secretaria de Estado, e exigindo resposta imediata. Ele não sabia como decidir o assunto. Interrompi-o perguntando-lhe o que era C.T.

– Para quê?

Ficou indignado, com o que classificou de minha indiferença, o meu desprezo (ó, injustiça!), meu descaso pela “cozinha diária” da chancelaria. Em verdade ignorava as mais das vezes os assuntos de menor importância, mas seria minha mera e única culpa? Aos funcionários unicamente cabia o conhecimento daquele trabalho. Isso sempre ouvira dizer e havia motivo para tanto. Não lhes

agradava que estranhos penetrassem no santum sanctorum e especialmente a família do chefe, para não abrir precedentes.

Disse-me que apenas me cativava o contato com a alta intelectualidade, que unicamente a arte me absorvia, e condescendia, com enfado, à vida social diplomática.

Tivesse quiçá razão em muitos pontos, aprendi, porém, com um filósofo muito meu amigo, que ao sofrer a gente uma injustiça, a maior, a melhor resposta seria sempre não responder.

Deixei-o partir sem murmurar nem uma palavra.

Renan conta, não sei se em *Ma Soeur Henriette* ou em *La vie de Jésus*, a lenda da pequena Cidade de Ys, aliás a mais bela definição da saudade a meu ver – “*La petite ville d’Ys dort à jamais engoutie par les flots, au fond de l’Océan*”, mas quem passar nas noites de calmaria, enluaradas pelas praias do Mar do Norte pode ouvir o soar dos sinos de suas catedrais e ver iluminada e deserta a cidadezinha de Ys.

Ai! Como tangem hoje os sinos de minha pequenina cidade submersa no fundo de meu coração.

Enfim o embaixador desceu as escadas aborrecido comigo que não conhecia o significado daquelas letras mágicas e malditas, e mais ainda com a situação. É que o secretário de Estado, no momento Edward Riley Stettinius Junior se encontrava ausente do país, o subsecretário, enfêrmo, e o chefe do Brazilian Desk em fase de suces-

são. Ora o embaixador não poderia se dirigir ao chefe do Estado, segundo as regras do Cerimonial rigidamente estabelecidas, senão por intermédio do Departamento de Estado e dos canais competentes.

Partido o embaixador, de repente um tremendo sentimento de culpa me arrasou por não haver correspondido a seu estado de espírito, e, em um impulso incontrolável, tomei de meu telefone particular, no *atelier*. Pago por mim, meu telefone, já que Carlos Martins não admitia que ninguém da família usasse indevidamente os parques recursos da maior e mais importante embaixada do Brasil, nem mesmo para um selo, se por acaso se desse uma carta para o *boy* da chancelaria mandar para o correio, no dia seguinte lá vinha a indefectível Miss Mills com a notinha da despesa...

Disquei então o National 1414, naquele tempo número correspondente ao gabinete presidencial. Respondeu-me, não sei por que, Harry Hopkins, nosso bom e tão injustiçado amigo.

Não quero deixar de falar um pouco ao menos de Harry Hopkins. Habitava há meses na Casa Branca e dormia no quarto que servira de gabinete de trabalho a Lincoln. Não possuía título oficial outro, a não ser de “Representante pessoal do Presidente” quando em missão no estrangeiro.

Nada de essencial, porém, se passava sem seu conhecimento e seus conselhos. Era mais que uma

Éminence Grise, não raro em nome do presidente redigia, assinava e mandava telegramas a outros chefes de Estado, a embaixadores no exterior e mesmo a altos chefes militares. “Este homem extraordinário”, escreveu dele Churchill, “representa um papel decisivo na marcha dos acontecimentos, os mais transcendentais e os mais imprescindíveis para os destinos de seu país”.

Este homem excepcional foi, durante os últimos tempos de sua passagem pela terra, nada mais que um moribundo, uma sorte de São Sebastião traspassado de dores, desenganado por todos os médicos que o examinaram e que não lhe davam senão poucas semanas de vida.

Fabricaram-lhe, de prata, um estômago artificial, creio que em 1939.

Muita gente o viu carregado em padiola chegar ao Kremlin ou ao 10 Downing Street para terminar qualquer negociação iniciada nas vésperas. Capacitava-o, seguramente, uma monstruosa vontade de viver ou uma dominadora paixão pelo poder que o exaltava e o fazia respirar ainda que torturado pelos mais atrozes sofrimentos do câncer que o corroía. Morreria se renunciasse a seu trabalho. A política mundial fascinava-o e o ódio mortal que votou a Hitler permitiu-lhe viver até vê-lo destruído. Hopkins foi insigne, não unicamente pela resistência diabólica quase sobrenatural, inumana a todo sofrimento físico ou moral. Era um personagem vivo e agitado; parecia, com seus gestos bruscos, um boneco desarticulado. Alto, magro, lembrava um D. Quixote, torturado

como um Hamleto. Com imensas orelhas abanando a acentuar a magreza cadavérica, mesmo assim, apesar dessa aparência assustadora, a natureza dotara-o de raro e estranho encanto.

Nasceu em Sioux City no Estado de Iowa. Os pais eram pobres, êle fabricava arreios de cavalos para os *cowboys* e a mãe deu-lhe uma educação severa e estrita. Obrigava-o a meditar longamente, à noite, sôbre a Bíblia antes de adormecer.

Mesmo quando, em companhia de Roosevelt, tornaram-se altos dignitários, ambos da Franco Maçonaria; guardou aquêle costume da adolescência. Aliás, fato curioso, na América, o presbiterianismo, não raro, se alia aos maçônicos por uma espécie de messianismo aliado a um trabalho social de íntimo fervor.

Surpreendentemente, até 1928, Hopkins passou de uma ocupação a outra, sem jamais despertar nem mesmo sentimento de curiosidade entre os companheiros.

Logo após o encontro com Roosevelt, ganhou sua confiança e ocupou postos cada vez mais importantes e de todos saiu-se com galhardia extrema. Principiou como diretor de socorros mútuos; depois diretor da Luta contra a Tuberculose, ainda no Estado de Nova York.

Quando Roosevelt, já presidente da República, foi diretor do Fundo dos “sem trabalho”, administrador das gigantescas somas destinadas ao “Prê-Bail” em favor das nações aliadas durante a guerra de 1939-1945; presidente do Federal Emergency Act e ministro do Comércio. Foi, por isto

tudo, o americano que mais despendeu em somas de milhões de dólares e o mais atacado pela imprensa anti-Rooseveltiana. De tôda a equipe que rodeou o presidente, foi o mais odiado dos New Dealers. Dotado de uma inteligência incontestavelmente ofuscante e de um sortilégio todo latino foi, disse um editorialista, jornalista de grande talento êle mesmo, o maior dilapidador de tôda a história americana, perto de quem o grande Rei Salomão fazia papel de um pobre miserável...

A êle íam as críticas ferozes que mais justamente deveriam dirigir-se ao presidente.

Em contraste não poupava ninguém. Vivia na White House como em uma “chasse gardée”. Não economizava as flechas de sua ironia ferina contra ninguém que a êle se opusesse; mesmo assim, foi o homem, naquele tempo, em Washington, que maiores amizades e dedicações suscitou entre os espíritos superiores: Walter Lippmann, Marquis Childs, Justice Frankfort, entre outros, assim como entre os mais perigosos comentadores de rádio: Raymond Gram Swing, Walter Winchell, também meu grande amigo. Foi, naqueles anos trágicos, o americano, excetuando Roosevelt, que maior interêsse despertou no mundo. Churchill, De Gaulle e Stalin dedicavam-lhe grande afeição. Foi o americano que em menor número de anos exerceu o maior número de comissões importantes, para determinação dos destinos de seu país. Foi a única criatura humana que nos diversos e demorados estágios feitos em Moscou encontrava Stalin quando desejava, sem mesmo lhe pedir

audiência; o único homem que sem prerrogativas para tal se viu recebido pelo Papa Pio XII com honras de chefe de Estado.

Quando os Estados Unidos ainda não estavam em guerra, organizou os auxílios para a Grã-Bretanha em perigo e para a Rússia, quando atacada. Foi o grande organizador das conferências de Teerã e de Yalta. Encorajou e convenceu Roosevelt a exigir da Alemanha a “rendição sem condições”. Combateu o general MacArthur, o almirante Nimitz e Spruance para obter prioridade total da derrota de Hitler antes de empregarem maiores fôrças contra o Japão.

Tôda a vida madura de Hopkins se concentrou em seu ódio a Adolfo Hitler e, em Quebec, trabalhou com tôda a fôrça de sua convicção para persuadir Roosevelt a adotar o plano Morgenthau. Aliás, era êsse um dos meus melhores amigos em Washington e me permitiu mesmo tirar cópias de minhas chapas de gravura na Casa da Moeda (The Treasury), aventura essa que contarei um dia...

O Plano Morgenthau consistia em transformar a Alemanha em uma nação agrícola, pastoreil, bucólica e inofensiva, e graças à extraordinária propaganda feita nos últimos meses de vida do presidente, propaganda essa ordenada por Morgenthau e Hopkins, a América inteira pendia para a tal solução.

Seria a paz de Cartago: “Germania delenda est”.

Poucos dias antes da partida de Roosevelt

para Yalta, Stimson tentou convencê-lo dos perigos que êsse plano perigoso traria para o equilíbrio europeu e, mesmo, universal. Tudo em vão.

Assim era nosso amigo Harry Hopkins, o homem mais odiado e o mais querido de seu tempo. Era casado com Louise Cushing, uma das três irmãs mais belas dos Estados Unidos, sendo que Louise aliava à beleza dotes de inteligência e charme incomparáveis. Após a morte de Hopkins, casou-se com William Paley, presidente da Columbia Broadcasting Company, e até hoje, segundo me disse ontem lady Russell, igualmente uma de suas amigas, guarda tôda a opulência de sua beleza.

Foi aquêle dia a última vez que conversei mais demoradamente com Hopkins. Morreu logo depois de voltar de Yalta, quando Hitler já desaparecia...

Quando disquei National 1414, respondeu-me Hopkins. Ao dizer-lhe meu nome, inquiriu por que telefonava tão cedo e para aquêle número. Narrei-lhe que certa vez o presidente mostrara desejo de que eu lhe fizesse um retrato. Ponderou-me que Roosevelt se encontrava excessivamente fatigado, se não poderia eu tentar outro dia. Expliquei-lhe que aquêle era “meu pequeno esforço de guerra”. “– Não lhe prometo nada, Maria, sei que o presidente tem para mais de vinte audiências e nem as iniciou ainda... Mas vou ver o que se pode fazer”.

Fiquei feliz; havia descarregado minha consciência e preferia ficar nisso.

Evidentemente “lógica de mulher”, como dizia Carlos Martins.

Uns dez minutos depois, meu telefone tocava: era Hopkins. “– Você deve estar aqui dentro de vinte minutos. Mas não poderá se demorar mais de dez, para seu *sketch*”, disse-me com certa ironia. “– Depende do presidente me deixar falar cinco minutos, e nós ambos o conhecemos quando em verve.” “– All right, come quickly.”

Nevava lá fora e fazia um frio de morrer. Despejei-me às carreiras escadas abaixo e troquei meu *slacks* por uma saia, um lenço na cabeça para preservar-me do frio, uma capa de pele e tomei meu automóvelzinho ridículo, uma Crosley e lá me fui para a White House. Felizmente, ao chegar, os guardas já haviam recebido ordem de me deixar passar, senão jamais entraria ali com um carro tão ridículo...

Ao chegar, levaram-me para a ante-sala do gabinete presidencial. Só aí comecei a me dar conta de minha responsabilidade. E se o presidente não me quisesse ouvir? Levava, “por si acaso”, um rôlo de papel e lápis.

E veio Hopkins que, sorrindo, me levou ao gabinete presidencial. Roosevelt jamais se levantava para saudar um visitante, entretanto, sua acolhida era tão espontânea, tão cordial que a gente se sentia logo à vontade.

Contou-me imediatamente, sob sigilo, que partiria dentro de poucos dias para uma impor-

tante viagem. Talvez tenha lido em meus olhos o espanto e a pena que me fazia vê-lo assim tão emagrecido e desfigurado. De vivo só tinha mesmo os olhos e aquela inteligência brilhante e sem par, que compreendia tudo a meias palavras e até mesmo pela expressão do olhar. Disse-me que a viagem lhe faria bem, que o descansaria e sorriu mais uma vez. Respondia quase ao pensamento da gente.

Quando Roosevelt sorria, seu rosto rejuvenescia e se iluminava. Falou-me então da guerra, do final que se aproximava, fumando sem parar e me oferecendo cigarros bem-vindos, falou-me da liberdade, a duras penas adquirida de nôvo pela humanidade sofredora! Não me contive. “E o ‘freedom of fear’, senhor presidente, e a Estônia, a Finlândia, todos os países bálticos que tão galhardamente combateram Hitler no início da guerra?” E êle: “Poderá seu país me ajudar contra Hitler, o Japão e a Rússia ao mesmo tempo? Poderá me oferecer tropas, aviões, navios?”

De quando em vez Hopkins abria a porta com cara de poucos amigos, e o presidente não me dava ensejo de entrar no meu pequeno assunto.

Aí a porta se abriu de nôvo e eu pedi licença para dizer-lhe a que viera. Contei-lhe a minha triste história da C.T., o que lhe fêz rir a valer. Contei-lhe que para me perdoar a mim mesmo tomara aquela grave decisão de vir até êle. Disse-lhe que o embaixador até aquêle momento ignorava meu ato de audácia, mas com a ausência do secretário de Estado, com a moléstia do subsecretário e a vacância do Brazilian Desk, o embaixa-

dor, que era cumpridor “das regras do jôgo”, não se atribuía o direito de se endereçar diretamente ao chefe da Nação, fato proibido pelo cerimonial, enquanto que eu, que era artista a quem êle generosamente permitira pedir-lhe para marcar hora para fazer-lhe o retrato, abusara de seu cavalheirismo e ali estava.

Narrei-lhe o que o Brasil necessitava tão urgentemente, apesar de estarmos nos fins da guerra. Pegou então duas fôlhas de papel e escreveu e assinou dois telegramas ao chefe de Estado brasileiro e entregou-me para que as desse a Carlos Martins.

Despedi-me, desejando-lhe tôdas as venturas e todos os sucessos em sua viagem.

Foi a última vez que o vi mais longamente. Sessenta dias depois de voltar de Yalta morreu em Hot Springs, na Virgínia.

Disparando no meu Crosleysinho cheguei à chancelaria da Embaixada triunfante mas apa-

vorada... Subi ao escritório do embaixador e disse-lhe haver cometido uma loucura. “O que fizeste?” “Acabo de ver o Roosevelt!” Como? “Telefonei para a Casa Branca, Hopkins atendeu por acaso e... Voilà!”

Entreguei-lhe os dois telegramas que o presidente lhe mandara e o recado: “Em caso parecido que êle fôsse a White House ou me mandasse como correio diplomático. Creio que meu querido embaixador Gibson, que naquele tempo era segundo secretário da Embaixada, deve-se lembrar do fato. O embaixador nada me disse no momento e eu, feliz, corri para o atelier. Mais tarde lá me apareceu, passou-me um pito, mas agradeceu com a condição de eu jamais recomeçar tal aventura. Prometi prazenteira desde que êle igualmente jamais falasse de nôvo em CC1 TT1.

E a vida continuou como dantes, linda às vezes, triste outras, porém sempre apaixonante de ser vivida...

“Poeira da vida”

“Deus ampare êste País onde os delatores prosperam!
“Onde a calúnia floresce e as mentiras conseguem
[matar
“Por cochichos! Onde os homens enganam e traem
[para viver!
“Deus ampare êste País por acusadores nutrido,
“Onde o terror corrompe, onde as suspeitas
[se espalham
“Pelo olhar e pelos gestos e chegam até aos mortos...”

(Archibald MacLeish – em memória de Lawrence Duggan, alto funcionário do Departamento de Estado, economista notável, espírito liberal que, perseguido assim como Dean Acheson, MacLeish, Oppenheimer e tantos outros pelo Macartismo maldito na “caça aos feiticeiros”, não resistiu e suicidou-se em Nova York, atirando-se de uma janela do vigésimo andar de um edifício.)

Quem vive alheio aos negócios públicos, quem menospreza aquêles que os praticam, adotarão sem hesitar esta sentença de Paul Valéry: “Não se pode em sã consciência praticar os jogos da política, sem julgar certos problemas, os quais nenhuma criatura humana sensatamente ousará asseverar conhecer, sem se afirmar *ipso facto* in-

finitamente ignorante senão louco e desvairado. Atribuir-se a faculdade de emitir qualquer opinião sincera sôbre tais questões é, portanto, sandice e demência.

A vida não é, porém, um mero espetáculo feito para divertir um deus egoísta ou para nos entreter a nós mesmos, nos comover ou nos torturar. Jamais tal como Sirius poderemos desprezar as teses vitais que se nos oferecem ao longo de nossa viagem sôbre a terra. Se não passamos de cegos conduzidos por cegos, deveríamos ao menos reclamar do destino a “bengala branca” que impediria a fatalidade de nos esmagar tão facilmente e sem nenhuma piedade.

E para onde iremos assim? Sobretudo agora que o mundo parece mais obliterado, só nos é dado responder como Cristo a São Pedro, no caminho de Roma: *Quo vadis Domine?* e Êle “A Roma para me fazer de nôvo crucificar”. Os deuses, porém, por uma graça imponderável e inexplicável, terminam sempre por salvar a humanidade após levá-la de calvário a calvário, até o fim de cada um.

E isto quanto tempo durará?

Sócrates afirmava que a jactância de um tolo pretensioso não bastava para pôr um povo a perder. Afirmava, ainda, que, apesar da competência dos que mais tarde se chamariam técnicos-arquitetos, engenheiros, financistas etc. e dos profissionais da política não seria nenhum capaz de bem governar a República e como Platão supunha que unicamente os filósofos exerceriam com proficiência para o povo uma direção serena de

quietude e sabedoria. Verdade que, desde o tempo do Diálogo de Alcibiades, os governos tanto quanto os povos tornaram-se mais complicados e mais complexos.

Emile Faguet no fim da vida denunciou com extremo pessimismo e com vaidade extrema a fraqueza amarga da humanidade leviana; e Berthelot nas vésperas da morte clamou com prepotência e bazófia: “Sou o último cérebro humano que pode conter tôda a ciência de seu tempo”.

Estas palavras cheias de vaidade e desespero ecoaram além das fronteiras do tempo até nossos dias.

E com êle a gente de quando em vêz tem ímpetos de gritar. *Quo vadis humanitas?*

Tôdas essas reflexões me vieram a propósito de um grande amigo, de quem me lembrei hoje no meio e por causa da loucura que nos rodeia e nos sufoca e talvez por isto mesmo. Oppenheimer foi uma das vítimas da “caça aos feiticeiros” do medíocre e malvado macartismo. Duas frases em seu indigno processo voltaram-me à memória e fui buscá-las nos meus papéis: “Não se pode desmontar um ser humano como um engenho explosivo: tais e tais opiniões tal e tal segurança. Isso são loucuras de natureza mecânica e se, em Los Álamos houvéssemos procedido desta maneira, não teríamos escolhido os mais capazes.” A outra frase parece-me muito atual nessa nossa nova ‘caça aos feiticeiros’: “Existe gente disposta a defender a liberdade até que dela não sobre mais nada”.

Conheci Oppenheimer, êsse homem extra-

ordinário que me pareceu um nôvo S. Francisco de Assis, transbordante de amor humano, em um curto estágio que fiz na Academia de Altos Estudos, em Princeton, onde estávamos todos em um longo fim-de-semana lá pelos meados de 1944 em casa de doutor Herbert Feis, técnico em economia e finanças, éramos Feis e a mulher, Einstein, Oppenheimer.

A última vez que vi Oppenheimer foi aqui em nossa casa no Rio, achei-o muito abatido e com os signos que não enganam e dêle ouvi que o fim não estava longe, um câncer na garganta matava-o aos poucos.

Convidamos naquele dia os filhos de Oswaldo Aranha para encontrá-lo. Êle fôra amigo de Oswaldo a quem muito admirara pela sua inteligência e coragem em todos os atos de sua vida pública.

Veio Oppenheimer visitar-nos duas vezes no Brasil, a primeira logo após o infame processo que o obrigou a deixar Los Álamos, a segunda em 1964. Era um de meus mais queridos amigos e um dos homens a quem mais admirei na vida.

Em Washington seguidamente nos encontrávamos, quando êle lá ia juntamente com MacLeish, poeta insígne e diretor da Biblioteca do Congresso com Dean Acheson, um dos luminares do Departamento do Estado e com o Justice Frankfurter, membro da Suprema Côrte e muito poucos outros. Como o vi sofrer quando descobriu o horror de sua criação, a Bomba Atômica, e como foi perseguido por se recusar a prosseguir as experiências que levariam à construção da Bomba de Hidrogênio.

Nenhum sábio exceto talvez Einstein poderia suplantá-lo. Ocupava lugar singular nas preocupações, nas orientações e nas reações científicas da jovem ciência nuclear. Era a própria humanidade a quem se dirigia e para quem trabalhava. Guardava no fundo do coração, no íntimo de sua alma, uma fonte de inquietação, de solidão, de temor e de esperança. Conheceu, às vezes simultaneamente as alegrias cerebrais das descobertas da física teórica e sua adaptação ao novo formalismo da mecânica ondulatória e ao sistema complicado das moléculas, a esperança da realização do projeto ambicioso da bomba que evitaria, para os Estados Unidos, qualquer perigo maior e qualquer possibilidade de vitória nazista.

Tôdas estas hipóteses se formaram em sua mente mesmo antes do plano Manhattan.

Aos trinta e cinco anos conheceu a exaltação de uma responsabilidade esmagadora, havendo-lhe sido entregue a escolha e a orientação dos físicos que inventariam, estudariam e realizaram a Bomba Atômica. Logo em seguida a êste êxtase sem par se substituiu uma tremenda inquietação oriunda do mal que produziriam as nuvens mortíferas e os milhares de sóis que cegariam centenas e centenas de criaturas inocentes, assim como a perseguição do fantasma das implicações novas para as dimensões de nosso Planeta. Tornou-se um criador desgraçado sem poderes para destruir sua criatura.

Eu mesmo o vi, assim como outros cientistas que vieram a Washington suplicar ao governo para que parasse os estudos e a fabricação da

bomba H, com os olhos marejados de lágrimas e alguns jovens com as lágrimas a correr sem poder dominá-las.

Ninguém do governo os compreendeu.

Oppenheimer era um homem frágil, magérrimo, dotado de um espírito sutil de esteta refinado, da mais viva sensibilidade e compreensão, assemelhava-se de certo modo a outro gigante humano: Marcel Duchamp. Oppenheimer nada tinha, fisicamente, de um grande construtor, nele existia uma desproporção entre sua fragilidade aparente e as grandes correntes que por vezes o sacudiram e que lhe davam uma autoridade que desarmava seus mais acirrados inimigos.

Encarnou as preocupações de quase toda a humanidade quando, como presidente da Comissão de Energia Atômica, recusou-se a se engajar mais profundamente na carreira termonuclear.

E seu drama se originou da sua negação de se tornar um simples *robot* nas mãos dos poderosos do momento.

Sua influência cresceu mais ainda quando decidiu contra todos, fossem quem fossem, ficar o homem livre que era.

Grande foi o número de jovens físicos que o seguiram na recusa à nefanda corrida à bomba H.

Desgraçadamente outros, como Teller e Wheeler, não só depuseram contra Oppenheimer no imundo processo, mas prosseguiram no caminho maldito que levou à construção da bomba H.

Aí começaram para Oppenheimer as perseguições e as humilhações.

Apelidaram-no de *Security Risk* e foi sombrio e sórdido o processo a que o submeteram. Arrastaram-no na lama, trouxeram à baila seus mais profundos sentimentos, excogitaram e publicaram sua vida pessoal a mais íntima e mais privada.

Foi em um desses interrogatórios que Oppenheimer, como defesa, murmurou duas velhas estrofes, creio que tiradas da Apocalipse:

“Se a luz de milhares de sóis
irrompesse de súbito no céu
e de toda uma vez
ela seria igual ao
brilho do Senhor...”

E continuou: “Sou a morte que tudo rouba
E todos os mundos abala!”

Um dos inquisidores disse, então: “Não havendo outras perguntas, desejo agradecer ao doutor Oppenheimer pela sua paciência etc...”

A sentença, se não fôsse ridícula, seria apenas dolorosa para um homem da integridade moral de Oppenheimer. Terminava: “Resumindo nossas considerações, somos de opinião que o doutor Oppenheimer não faz mais jus à confiança incondicional do governo e da Junta de Energia Atômica que se expressa na concessão da garantia de segurança, porque contra ele podem ser argüídas fundamentais falhas de caráter, etc.”

Mas, nada impediu as perseguições que se seguiram: não pôde mais ir a Los Álamos. Tal como Dean Acheson e MacLeish, deixou suas pesquisas e esperou com desdém que a verdade aparecesse enfim.

Oppenheimer soube resistir às injustiças e às calúnias, mas jamais voltou a ser aquele espírito jovial e cheio de esperança que conhecêramos, nem mesmo quando reabilitado e, em 1963, recebeu o prêmio que lhe foi entregue pelo presidente Johnson. O maior prêmio que se concede nos Estados Unidos a um cientista: “A J. Robert Oppenheimer o prêmio Enrico Fermi, pelos seus méritos no programa de Energia Atômica durante os anos críticos”. Mas, o macartismo havia já feito seu trabalho diabólico.

Aliás, lembro-me que, quando o conheci, a primeira vez que devia ir de Princeton a Nova York, ofereceu-me um lugar em seu automóvel que ele mesmo dirigia, avisando-me, porém, que daquele instante em diante eu estaria sempre sob a mira do FBI. Achei graça, e considerei aquilo até como uma sorte de proteção.

Durante toda sua vida exaltante e dramática, nunca deixou de se consagrar aos grandes problemas humanos e jamais abandonou o Instituto de Altos Estudos de Princeton.

Êste judeu admirável que, nos estudos, nas grandes pesquisas e no sortilégio do jogo das altas inteligências especulativas que o rodeavam conseguiu acalmar sua inquietude foi como a encarnação de um novo profeta a transbordar de amor e de bondade incontroláveis.

Pensando e lembrando Oppenheimer perseguido pela “caça aos feiticeiros” por haver querido evitar a destruição do Universo, do amor e da vida a gente de novo se pergunta:

“*Quo Vadis Humanitas?*”

“Poeira da Vida”

“Your hearts and minds to mutiny and rage
“I should do Brutus wrong and Cassius wrong,
“Who, you all know, are honourable men...”
(Julius Caesar – act III – Sc II – Shakespeare)

Escrevendo a semana passada sobre Oppenheimer, recordei os anos trágicos da guerra e os amigos que conosco formavam uma sorte de “clube intelectual” e eram entre outros, o Justice Frankfurter, uma das mais lúcidas inteligências dos Estados Unidos; Dean Acheson, que foi um dos mais brilhantes secretários de Estado da República Americana; Herbert Feis, filósofo e economista, Finletter, ex-secretário da Guerra e até hoje um dos mais cotados advogados de Nova York; MacLeish do *Brain Trust* de Roosevelt e dos melhores poetas contemporâneos da língua inglesa e Oppenheimer, o grande físico e intelectual de escol.

Este clube não tinha outra finalidade senão o culto à inteligência e guardava como uma de suas características o horror a tudo que para nós personificava a figura esmaecente, gaguejante e macia de Adolph Berle. Washington quase unânime detestava os Berle. Soube aquele casal semear antipatias e criar inimizades com o mesmo carinho

do jardineiro devotado que planta e cuida de suas flores dando-lhes água, calor e sombra.

Os Berle

Lembro-me de ouvir Nelson Rockefeller repetir não saber por que apenas ele e nós olhávamos o casal com benevolência e piedade. Sumner Welles mais de uma vez quis provar-nos o perigo de relações com gente tão hipócrita e tão pretensiosa.

No dia seguinte a um jantar na Embaixada onde Feis encontrara os Berle mandou-me três números do *New Yorker*, onde se traçara o perfil do casal. Nunca vi se dizer de alguém coisas tão cruéis e com tais detalhes. Se o ridículo não se sobrepusesse a tudo, e a finura do estilo não dominasse a matéria, chegaria a rele pornografia.

Apesar de tão bem avisados, mantivemos com o casal boas relações. É que havíamos adotado a norma de jamais tomar partido contra alguém em país onde representássemos o Governo brasileiro, e sempre buscamos criar amizades e simpatias em todas as rodas.

Em Washington, Adolph Berle exercia o cargo de chefe da Seção de Informações (Intelligence Service) no Departamento de Estado. Seu prestígio vinha unicamente da amizade que o ligava a La Guardia. Berle foi um “menino prodígio” e como sói acontecer viveu sempre à sombra do menino que fôra.

Iniciou sua vida pública trabalhando no escritório de advocacia de Frankfurter, onde igualmente estava Dean Acheson, que logo aprendeu a

conhecê-lo. Sua fama de deslealdade daí se espalhou como mancha de azeite.

Brain Trust

Quis se fazer passar como parte do *Brain Trust* do presidente Roosevelt. Mentia. O presidente não o suportava, nem escondia a pouca confiança que lhe inspirava aquele personagem saído de algum romance de Dostoiévski. Não exagero em afirmar que pouquíssimas vezes teve ocasião de com ele se avistar e assim mesmo por parques instantes.

O famoso *Brain Trust* era constituído por um grupo pequeno, homens todos de valor e capacidade indiscutível e em quem Roosevelt depositava a mais absoluta confiança, e eram: o general Watson, Harry Hopkins, Sherwood Hassart, Stephen Early, Sam Rosenman e Archibald MacLeish.

Nunca jamais fôra Berle consultado para qualquer resolução do presidente, que riu, com aquela risada inesquecível, quando lhe mencionaram a mentira pretensiosa de Adolph.

Em meados de 1944, reunia-se em Chicago a Conferência da Aviação Civil. Estávamos no fim vitorioso da guerra na Europa. Donovan era o grande chefe e organizador do *Intelligence Service* e igualmente não apreciava Berle.

O Departamento de Estado, para se livrar da criatura, despachou-o para chefiar a delegação americana em Chicago, e como chefe da delegação americana naturalmente deveria ser eleito presidente da Conferência.

Poucos dias depois, Roosevelt fez comunicar pelo telefone que aceitara o pedido de demissão do

chefe da Seção de Informações do Departamento de Estado, que o pobre não pedira. *Tableau!* Demitido do Departamento de Estado, Berle já nada mais representava e sua situação se tornara insustentável na Conferência.

Estávamos como quase todas as tardes conversando, na embaixada, com Nelson Rockefeller, que nessa época era o chefe da Inter-American Relations, justamente sobre o caso, quando nos anunciaram a visita da senhora Berle.

Até hoje vejo-a entrar com lágrimas a correr e um lindo chapéuzinho todo coberto de cerejas, que dançavam ao sabor de sua emoção, de tal sorte que meus olhos fascinados passavam estarecidos das mãos trêmulas de Beatrix às cerejinhas do chapéu. A senhora Berle vinha solicitar do embaixador do Brasil que juntamente com Nelson Rockefeller salvassem Adolph.

Socorro

O representante do Brasil, atendendo igualmente a pedido de Nelson telefonou a Jesse Jones para que conseguisse de Cordell Hull, que muito o ouvia, a designação de Berle para embaixador no Brasil em substituição a Gaffery, transferido para Paris. Mais consolada, da própria embaixada Beatrix pediu licença para telefonar ao marido em Chicago e confortá-lo um pouco e consolá-lo da demissão da presidência da Conferência e do Departamento de Estado sem uma palavra de aviso. Passou-me então o fone para que eu ouvisse os protestos de eterna gratidão de Berle.

No dia seguinte, apesar de haver sido pedido

agreement para outro embaixador no Brasil, Hull falava a Roosevelt que, de acôrdo com a nomeação de Berle, dissera temer ver arrependidos todos aquêles que se haviam interessado por tal designação “porque o espírito de traição daquele homem nunca falhara até então”.

Roosevelt não viveu bastante para assistir confirmada sua profecia. Escrevemos a alguns amigos recomendando os novos embaixadores no Brasil. Pedimos que não reparassem as maneiras um pouco estranhas da embaixatriz que gostava de passar sempre por uma grande intelectual. A ninguém, êrro nosso, contamos a pouca simpatia de que gozavam em Washington. O brasileiro em geral é crédulo, ingênuo e de boa-fé, e ia acreditando em tudo aquilo que lhes contavam os Berle.

Poucos meses depois vim encontrar Adolph, aqui, transformado da humildade fracassada de Washington em grande diplomata, estadista de importância, parte do *brain trust* do presidente, gênio reconhecido, economista internacional, literato de escol e nem sei mais o quê...

Peripécias

Começavam êle e ela a criticar o Brasil, seus costumes, seu Governo, sua política e a ameaçar com uma intervenção americana democrática e “intelectual”(?!)

De volta a Washington, contei a alguns amigos o que presenciara e a transformação dos nossos Berles. Quase todos riram de se tomar a sério aquêles personagens da *Comédia Italiana*.

E houve o famoso discurso ameaçador do pobre Adolph.

Não sei, nem mesmo posso crer, que o malfadado discurso houvesse decidido os acontecimentos que se seguiram.

Triste seria que ao povo brasileiro fôsse negada a fibra do italiano que nesses mesmos dias, empobrecido por uma guerra cruel, derrotado, sofrendo as conseqüências de todos os anos de miséria, soube reagir e anular um candidato da estatura de De Gasperi apenas porque o embaixador Clare Luce, contando com seu *charme* invencível, acreditou poder impunemente cometer a leviandade de declarar que os Estados Unidos mudariam sua política se as eleições não correspondessem a seus desejos: a vitória de De Gasperi. Quem vive no estrangeiro, sobretudo em missão diplomática, guarda uma sensibilidade, um sentimento de nacionalismo muito mais forte e qualquer menosprêzo a seu país é-lhe como uma ferida dolorosa. Assim a atitude de Berle no Rio, para nós, além da indignação pelo desrespeito à soberania nacional, redundou em abuso de confiança e insulto pessoal. Quando chegou a Washington a notícia do discurso infeliz e da queda do presidente Vargas, a embaixada encheu-se de amigos, políticos e jornalistas que, unânimes, manifestaram-se indignados com a insólita atitude de Adolph Berle. Um deputado republicano, da tribuna da Câmara, verberou contra o abuso cometido pelo embaixador americano e jornais de pêsso como o *Washington Post*

e o *Herald*, de Washington e o *New York* e o *Herald Tribune*, de Nova York, entre outros, protestaram contra as “leviandades e indiscrições do embaixador Berle”.

O fim

Nos primeiros dias de novembro, ainda insatisfeito com a façanha e como suprema ofensa, Berle sugeriu ao Itamarati que mandasse por intermédio de seu embaixador em Washington reforçar o pedido por êle já formulado de vir parte da Esquadra americana visitar portos brasileiros e assistir, ancorada na Guanabara, às eleições que se iam processar. Evidentemente o embaixador do Brasil declarou ao Departamento de Estado ser aquela visita, em tais circunstâncias, altamente in-

conveniente, se não perigosa para as boas relações entre os dois países.

Ouviu então do secretário de Estado Stettinius que jamais o govêrno americano pensara em dar acolhida a alvitre tão disparatado.

Dois dias mais tarde, o presidente Truman convidou o embaixador do Brasil à Casa Branca e, mostrando-lhe uma cópia do “discurso”, perguntou-lhe se de fato tal oração fôra pronunciada. Ao ter conhecimento de que era verdade aquilo que lhe parecera loucura, disse: “Vou mandar chamá-lo; deve estar enfêrmo e necessita refrescar as idéias. Voltará segundo a praxe por poucas semanas e será o fim de sua carreira”.

E assim foi: nunca mais Adolph Berle participou em nenhum pôsto do govêrno americano.



Ásia maior: o planeta China, 1958
Editora / Publisher Civilização Brasileira,
Rio de Janeiro



Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru, 1961
Editora / Publisher Civilização Brasileira,
Rio de Janeiro



Deuses Malditos I - Nietzsche, 1965
Editora / Publisher Civilização Brasileira,
Rio de Janeiro

CRONOLOGIA

- 1894** Maria de Lourdes Faria Alves nasce em 7 de agosto, em Campanha (MG), filha de João Luís Alves e Fernandina de Faria Alves.
- 1903** A família Alves se muda para o Rio de Janeiro.
- 1915** Maria se casa com o historiador Octávio Tarquínio de Sousa.
- 1916** Nasce a primeira filha de Maria, Lúcia.
- 1922** Nasce a segunda filha de Maria, Maise, que morrerá aos três anos.
- 1924** Maria se separa de Octávio Tarquínio e parte para Paris com as filhas.
- 1926** Maria se casa com o diplomata Carlos Martins em Paris. A primeira filha do casal, Teresa, morre no parto, durante a viagem para Quito, para onde se transferiam.
- 1928** Nasce a segunda filha do casal, Nora, em Paris, para onde Maria e Carlos tinham retornado no ano anterior.
- 1930** Nasce a terceira filha de Maria e Carlos, Anna Maria. No ano seguinte, Carlos Martins assume posto diplomático na Dinamarca e se muda com a família.
- 1934** Carlos Martins é transferido para Tóquio com o cargo de embaixador. No ano seguinte, é nomeado embaixador na Bélgica e se muda com a família. Em Bruxelas, Maria estuda escultura com Oscar Jespers.

- 1939** Carlos Martins torna-se embaixador brasileiro nos Estados Unidos, e Maria Martins monta ateliê no prédio da Embaixada.
- 1941** Maria Martins realiza sua primeira exposição individual, na Corcoran Gallery, em Washington. Começa a estudar escultura com Jacques Lipchitz, em Nova York. Passa então a trabalhar prioritariamente com bronze.
- 1942** Realiza exposição individual na Valentine Gallery, em Nova York. Em 1943, 1944 e 1946, abre três outras mostras naquela galeria. Por essa época, conhece, entre outros, André Breton e Marcel Duchamp, com quem mantém um relacionamento amoroso. Suas esculturas são muito bem recebidas nos Estados Unidos.
- 1944** A revista *Vogue* publica reportagem sobre as joias criadas por Maria.
- 1947** Realiza exposição individual na Julien Levy Gallery, em Nova York. André Breton assina o texto de apresentação do catálogo. Participa da exposição *Le Surréalisme en 1947*, na Galerie Maeght, em Paris.
- 1948** Carlos Martins é transferido para a Embaixada do Brasil na França e muda-se com a família para Paris, onde permanecerá até o ano seguinte. Lá, Maria realiza exposição individual na Galerie René Drouin.
- 1950** Os Martins voltam ao Brasil e vão morar no Rio de Janeiro. Maria realiza suas primeiras exposições individuais no país: no MAM de São Paulo e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro. Sua exposição é recebida com críticas hostis.
- 1951** Participa da I Bienal de São Paulo, que ajudou a concretizar. Também tomará parte nas segunda e terceira edições. Nesta última, leva o Prêmio de Escultura Nacional com *A soma de nossos dias*.
- 1956** Realiza sua última exposição individual em vida, no MAM do Rio de Janeiro. Viaja à Índia e à China.
- 1958** Publica *Ásia maior: o planeta China*.
- 1961** Publica *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*.
- 1965** Publica *Deuses malditos I: Nietzsche*.
- 1973** Morre em 27 de março, aos 78 anos, no Rio de Janeiro.

ENGLISH VERSION

MARIA MARTINS: METAMORPHOSES

INTRODUCTION

The Museu de Arte Moderna de São Paulo has as its mission to disseminate the work of representative artists, making it accessible to all audiences.

MAM's rooms have already housed exhibitions by Marcel Duchamp, Andy Warhol, Alfredo Volpi, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Cildo Meireles, Adriana Varejão, and Candido Portinari, among other great names in modern and contemporary art.

It is with pride that MAM presents *Maria Martins: Metamorphoses*, the first large-scale exhibition dedicated to this great name in Brazilian and world sculpture.

Milú Villela

President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

MARIA MARTINS: METAMORPHOSES
Veronica Stigger

On March 22, 1943, Maria Martins opened her third solo exhibition, at the Valentine Gallery in New York. *Maria: New Sculptures* shared the gallery space with *Mondrian: New Paintings*. To Mondrian's clear vertical and horizontal lines, then colorful and fragmented, Maria counterposed her dark, intertwined forms. It was the Amazon that she sought to represent in this show, not only in images but also in words: to accompany the exhibition of the pieces she prepared a catalogue in English, in which she briefly told the myths surrounding the eight characters presented: Amazônia, Cobra Grande, Boiuna, Yara, Yemenjá, Aiokâ, Iacy, and Boto. This set of sculptures marks a decisive change in the formal conception of Maria Martins' work. If, in two previous exhibitions, in 1941 and 1942, her pieces tended towards a more traditional representation of the human figure, with defined curves, even when she was already exploring such Brazilian themes as *Samba*, *Macumba*, and *Yara*,¹ her characters, though still recognizable, are now fused in an intricacy of leaves and branches that represent a tropical forest. *Iacy* stands high on a pedestal made from entwined branches, some of which rise as far as her arms and intertwine with them; *Cobra Grande* is surrounded by vegetation, and *Yemenjá's* hair, transformed into "algae from all the oceans,"² covers her as if it were a cloak.

It was exactly an approximation of man to nature—so dear to surrealism³—that André Breton

1 Maria Martins' first solo exhibition was held at the Corcoran Gallery, Washington, in 1941; the second was at the Valentine Gallery, New York. The greater part of the figures exhibited in both exhibitions came from the Christian imagery, for example, *Christ*, *St. Francis*, *Eve*, and *Salomé*.

2 Maria Martins, "Yemenjá," in *Amazonia* (New York, Valentine Gallery, 1943), n.p.

3 In the article *Criaturas híbridas*, Dawn Ades draws attention exactly to how the narrow relation between man and

found in these eight sculptures when he saw them on display in 1943. In the text he produced on the artist for the exhibition at the Julien Lévy Gallery, in New York, four years later, he noted: "It can be easily seen that what distinguishes her from all the others is the contact that, in all the pieces, she reestablishes between man and the land (in our day, at least in all the great human agglomerations, this contact has been lost), it is the perpetual resource that she imposes on the vital sources (of the spirit as well as the body) that reside in nature, it is the constant care in seeking to fuse the psychological with the cosmological, against the opposite tendency that commonly dominates and engages humanity on a path of increasingly dangerous sophisms."⁴

In 1950, in a text for Maria's first exhibition in Brazil, Benjamin Péret would echo Breton: "Nothing evokes the messages of nature as much as Maria's work; it is not that a direct affiliation can be imposed between one and another, but, more than anything, because she acts on the material somewhat like nature itself."⁵ He would also add: "Maria ... tends to provoke nature, by stimulating new metamorphoses in it, crossing the liana with the legendary monster from which it stems, the stone with the bird fossil that escapes from it."⁶

§

It is significant that the series which marks a turnaround in Maria Martins' formal conception takes as its theme the Amazon jungle, which she

nature, seen in certain works by Maria Martins, sparked the interest of the representatives of surrealism, like André Breton and Aimé Césaire, in *Maria*, org. Charles Cosac (São Paulo: Cosac Naify, 2010), 107–111.

4 André Breton, *Le surréalisme et la peinture* (Paris: Gallimard, 2002), 409.

5 Benjamin Péret, in a text for the catalogue for a Maria Martins exhibition at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950, reproduced in *Maria Martins* (São Paulo: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 1997), 31.

6 Ibid.

never visited. Since the time of the first explorers, Amazonia had been seen as a land at the wrong time, not yet totally finished, in a primitive state,⁷ a vision that is preserved in modern times and which, in some way, can be extended to nature in general (since, for such a conception, Amazonia is a species of primordial and prototypical nature): what is alive remains in a forming state and, therefore, is unfinished. Euclides da Cunha, Maria's godfather, and one of the witnesses who signed her birth certificate, describes the Amazon jungle as "the young land, the infant land, the land yet to be, the land that is still growing." What characterizes it above all is its continuous movement of formation. That is why the land "flails, vibrates, pants, disturbs, hallucinates," in search of a balance that has not yet been reached (and perhaps never will be): "Its telluric energies obey the universal tendency towards balance, recklessly. Its physiognomy is altered before the unmoving spectator."⁸ It is impossible to fix it in a definite form: "Every six months, each flood that passes, it is a soaked sponge on a badly done drawing: it erases, modifies, or transforms the firmest and most salient lines, as if the restless brush of an implacable super-human artist were moving over the painting of its unmeasured plains...."⁹ It is also with an "implacable artist" that Da Cunha compares the inconstancy of the river, which reveals itself "always disordered, and agitated, and hesitant, destroying and constructing, reconstructing and devastating, wiping out in an hour what it erected in decades—with the anxiety, the torture, the exasperation of the monstrous artist, implacably

7 I examine this question more deeply in the essay "Amazônia: dos primeiros viajantes aos modernistas" (to be published).

8 Euclides da Cunha, "Preface to *Inferno verde*," in *Um paraíso perdido* (Petrópolis: Vozes; Instituto Nacional do Livro, 1976), 290.

9 Ibid.

retouching, redoing, and perpetually recommencing an undefined painting.”¹⁰

Like Da Cunha, Raul Bopp perceives the jungle in its constant movement towards formation: “The Amazonia forests do not rest. They are in constant development, inside their gigantic framework.”¹¹ But, unlike the writer-engineer, he sees, in the process of the forest’s self-constitution, the magical elaboration: “The whole of nature feels dominated by a plot of hidden forces. The roots work in the process of growth, with their ciphered formulae. They feed cells with a magic content. A silent battle of organic chemistry is perceived with transcendent senses. In their mysterious laboratory, they develop new elements to enrich the school of forms.”¹² It is in this “mysterious laboratory” of the Amazon that the forest will create its own forms—those forms that generate other forms, as if the jungle metamorphosed itself tirelessly, producing its secrets, its mysteries, its monsters, and its myths itself: “Enigmas are to be found everywhere: From a *tajá* plant (a “chirping” *tajá*) an (invisible) cougar is born. Liana turns into a snake. A river dolphin becomes Dom João. There are trees that impregnate girls.”¹³ When Bopp transposes this perception of the jungle into his great poem *Cobra Norato*, he insists on an undefined nature, still unfinished, which is made explicit in the “unruly sea,”¹⁴ in the fusion of the jungle with

the river, in which “Small forests disappear / The moved water embraces the brush” and, mainly in the movement of the forest, which is always in constant flow, as when “Dawn comes stirring behind the brush”¹⁵ or when “The forest comes walking.”¹⁶ The jungle is like a breathing animal. There is no place for man in it. Cobra Norato tells the trees: “You have to drown man in the shade / The forest is man’s enemy.”¹⁷ Da Cunha had already noted that man was “an impertinent intruder” there, arriving in Amazonia “when nature was still arranging its hugest and most luxurious hall.”¹⁸ There, man succumbs to nature. “Land in formation devours men,” writes Mário de Andrade in his poem “Louvação da tarde” [In praise of the afternoon].¹⁹ There is something of this devouring of man by nature in the sculptures *Yemenjá* and *Iacy*. Like the *apuizeiro* fig, also portrayed by Maria, “a vegetal octopus” that wraps itself around the “sacrificed individual,” in Alberto Rangel’s violent image,²⁰ nature suffocates man, subjecting him to its whims.

It is no accident that in the novel *Macunaíma*, which Mário de Andrade wrote with Amazonian myths as his inspiration, the image of something unfinished, of a non-formation is transferred from the forest to man. It is not the land that is in permanent development, but man himself. Macunaíma, the title character, is presented as a volatile being, in constant mutation, even changing color. Many of

10 Ibid., 106.

11 Raul Bopp, *Samburá (Notas de viagens & saldos literários)* (Brasília; Rio de Janeiro: Brasília, n.d. [1973]), 22. Raul Antelo had already observed the fact that “the decisive experience of the avant-garde poet Raul Bopp, exploring the damned Brazilian side, its inexhaustible expenditure, is an indispensable antecedent for Maria Martins’ Amazonian imagery and, consequently, for her surpassing of the modernist canon” (*Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos* [Buenos Aires: Siglo XXI, 2006], 184).

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Raul Bopp, *Cobra Norato*, 17th ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 1994), 27.

15 Ibid., 19.

16 Ibid., 24.

17 Ibid., 10.

18 Euclides da Cunha, in a letter to José Veríssimo, dated January 13, 1905, returns to the theme: “It is a land that is being prepared for man—for man who invaded it at the wrong time, impertinently, when it was in the middle of arranging a wonderful scenario” (*Um paraíso perdido*, 313).

19 Mário de Andrade, “Louvação da tarde,” in *Poesias completas*, crit. ed. Diléa Zanotto Manfio (Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987), 239.

20 Alberto Rangel, *Inferno verde (scenas e cenários do Amazonas)* (Tours: Typographia Arrault, 1927), 164.

his metamorphoses have a specific purpose: seduction. Like Zeus, who turns himself into a swan or a bull for the conquest of women, or like the *Boto* by Maria Martins, which appears to each woman “exactly as she had dreamed the lord of her life would be,”²¹ Macunaíma becomes a plant, and then an animal, in order to seduce his brother’s wife:

The next day, the brothers went fishing and hunting, the old woman went to the plantation and Macunaíma stayed alone with Jiguê’s wife. So, he turned into a leaf-cutter ant and nibbled at Iriqui, just to amuse her. But the girl threw the ant as far as she could. So, Macunaíma turned into an annatto bush. The lovely Iriqui laughed, gathered the seeds and made herself up, painting her face and body. She looked very beautiful. So, to show off, Macunaíma became human again and lived with Jiguê’s wife.²²

Maria Martins can be placed in this tradition of understanding the Amazon jungle as a land in perpetual formation and transformation, as a metamorphic place par excellence. In his obituary of the artist, Geraldo Ferraz already observed: “For those who did not want to see—and I was one of them—the sculpture of Maria Martins must be considered the last illustration of a movement that Tarsila timidly placed in her anthropophagic painting.”²³ And he added: “Maria Martins was, therefore, a surrealist, but she was also a late product of this limbo in which Cobra Norato and Anthropophagy emerged, in magic and frenzied vital liberation, and our...”

Contact with the universe of the Amazon and, by extension, with an image of originary nature

21 Maria Martins, “Boto,” in *Amazonia*, n.p.

22 Mário de Andrade, *Macunaíma*, crit. ed. Telê Porto Ancona Lopez (Madrid, Paris, Mexico, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996), 19.

23 Geraldo Ferraz, “Maria Martins, apenas uma escultora.” *A Tribuna* (Santos), April 8, 1973, 4.

seems to determine not only a set of themes associated with metamorphosis,²⁴ but also—and perhaps fundamentally—the transformation of the artistic form itself and of the material used, as if, on being portrayed, Amazonia demanded a new way of expressing itself. Bopp was convinced that classic metrics would not be able to tackle the popular fables of the Amazon jungle: “Amazonian stories, fabulous, poetic in character, with the brush full of sounds, mixed with the pulsations of the sleepless forests, could not fit into a perimeter of measured compositions. Divided metric molds served to lend expression to things from the classic universe. But they distorted or were not enough to reflect with sensitivity a mysterious, obscure world of prelogical experiences.”²⁵ In *Macunaíma*, the volatility of the character is unfolded in the volatility of the narrative itself, in which, as Gilda de Mello e Souza well observes, the “principal line of the plot” is seen “frequently obscured by the systematic widening of the lateral lines,” “dismantling the European melodic line.”²⁶

With Maria Martins, the formal change coincides with a change in the material and the technique employed. In her first two exhibitions, the recurring materials used for the sculptures on display were terracotta and Brazilian woods, such as jacaranda, *imbuia* (*Ocotea porosa*), and mahogany. There were few pieces in bronze, a material with which she would begin to work after 1941, when she began her classes with Jacques Lipchitz in the United States. The eight sculptures from the *Amazônia* series were cast in lost

24 Antônio Candido notes that “Amazonas has an important role in Mário de Andrade’s poetry,... corresponding to what is dubious in the mind, as if the mystery of personality were expressed by the ambiguity of the place where land is confused with water, the thick growth hides everything, and creation seems unfinished” (“Poeta Itinerante,” in *O discurso e a cidade* [São Paulo: Duas Cidades, 1998], 274).

25 Raul Bopp, *Samburá*, 21.

26 Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (São Paulo: Duas Cidades, 1979), 37–38 and 80.

wax. In this process, Maria mixed beeswax with a little fat and thus developed her objects. After casting, she recovered the wax with silicon and plaster, and put it in the oven, so that the wax inside would melt and leave a negative. This negative was filled with bronze. “And here,” pointed out Maria Martins in an interview with Clarice Lispector, “you see the most beautiful thing in the world: liquid bronze like a flame, taking on the form that the wax left.” The process of lost-wax casting lent her greater malleability, in the words of the artist herself: “you go to infinity because there are no limits.”²⁷ Raul Antelo reminds us that, in a letter to Maria Martins, Marcel Duchamp wrote that he had stopped using lost-wax casting, recommended by the sculptress, exactly because it was not rigid, unlike paraffin wax.²⁸ What pleased Maria was precisely the material’s lack of rigidity, the innumerable possibilities of molding that wax offered. It was as if she were working with clay and were so able, borrowing an image from Péret already mentioned here, “[to] act on the material somewhat like nature itself.”²⁹ Because of this, Antelo notes, “the wax is the suspension of the imperative of form, the *epokhé* of the normative and, thus, *imago*, that is, the dissolution of the image itself.”³⁰

§

From the *Amazônia* series on, the human figure begins to be integrated into nature, becoming confused with it and, ultimately, metamorphosing into it. It is to this process that Jayme Maurício draws attention, when he writes about the artist on the occasion of her death, in 1973: “The vegetal and the human were

siblings for her: an arm, a branch, an embrace. Maria Martins sculpted the very fusion of the vegetal sap with animal blood, the vein-current from the exacerbated universal digestion.” That is why, according to him, “for the surrealists, she always constituted the telluric current, the earth force, the circulation of the vital means through the most diverse structures.”³¹ Perhaps no other sculpture is as emblematic of this fusion of human and vegetal as *N’oublies pas que je viens des tropiques*, dated 1945. Incidentally, it is difficult to decide if we are faced with the act of metamorphosis of human into vegetal or vegetal into human. The sculpture reveals a strange anatomy. From one side, one sees two formations that resemble arms with hands in the form of claws, rising from what could be a torso or a tree trunk. If it is human, we could think that it is a person lying face up. On the other side, however, two protuberances look like breasts, leading us to suppose that, on the contrary, it’s a woman lying face down. Five extensions rise from the body, with forms similar to the vegetation found on the bases of the sculptures *Boiuna* and *Yara*,³² the widest of which, if seen from a certain angle, suggests the contours of a face. In *Glèbe-ailes*, from the previous year, which, with its impossible anatomy, is very similar to *N’oublies pas que je viens des tropiques*, the face is clearly delineated, and just two projections extend from the body—here as if they were wings, though they also maintain a vegetal aspect—lending the figure a sphinx-like aspect.

In *Comme une liane*, the female figure, recognizable both from the breasts and the genitalia on display, has an elongated and slightly twisted neck and limbs, as though they had turned into branches or

into the lianas to which the title refers, in contrast to the head, which is shrunken, as in *Abaporu* by Tarsila do Amaral.³³ The hands are also like claws, and the female genitalia, naked and hairless, with huge swollen labia, can be said to be phallic.³⁴ *Très avide*, produced years later, seems to concentrate precisely on whatever may be considered phallic in female genitalia. The sculpture resembles a vulva, small, concave, from whose extremities four protuberances project in the direction of the black cavity (huge labia? clitoris? or, as Dawn Ades suggests, shoots?³⁵). Its form recalls the woman’s head in *L’Huitième voile*, a re-interpretation of *Salomé*, from 1941: in place of the face, there is a huge black hole, as though the mouth had stretched and displayed genitals which, in this piece, are covered by hair. The relation between the vegetal and the erotic in Maria Martins anticipates, in a certain way, the famous series of photographs of flowers that Robert Mapplethorpe would take decades later. If examined and compared with the well-known, controversial male and female nudes of the American photographer (the Corcoran Gallery, which housed Maria’s first solo show, would cancel the *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* exhibition in 1989, because of its homoerotic and sadomasochistic character), her flowers now acquire a clear sexual connotation. Some of them look like a phallus,

33 Cf. Gonzalo Aguilar, “*Abaporu* de Tarsila do Amaral: saberes del pie” in *Por una ciencia del vestigio errático (ensaios sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)* (Buenos Aires: Grumo, 2010), 35–46.

34 Jean Clair describes a similar phallic constitution in the genitalia of the woman in *Étant donnés*, by Marcel Duchamp: “it projects itself outwards like a man’s penis, like a phallic ‘thing,’ unexpected, a little grotesque, if not disturbing, at least, disturbed and more comforting to the observer than a dark cavity. The vision of this ‘thing’ is only finally made possible because the female being that exhibits itself to us does not have a visible face: her genital *anasyrma* pays for her decapitation: *aut vultus, aut vulva*” (*Méduse* [Paris: Gallimard, 2006], 17).

35 Dawn Ades, “Criaturas híbridas,” 121.

others, open vaginas, not to mention the strange creatures that they might suggest.

It is interesting to note that, in Maria Martins’ sculptures, metamorphosis does not take place only in the image—the half-human, half-vegetal being of *N’oublies pas que je viens des tropiques* or *Comme une liane*—but also in the migration, from one sculpture to another, of a determined form which, in the transformation, undergoes small but significant alterations. The rooster that features, along with other characters, both in the print and the sculpture entitled *Macumba*, reappears in *Chanson en suspens*; this time alone. Its mouth is open, like the several mouths in *Boiuna*, which are about to let out a scream—“When, in the dark tropical night of Amazonas, the silence is cut by a howl that makes your hair stand on end and gives you goose-bumps, it is the return of the Boiuna, the monster-snake, the genie of evil.”³⁶ Whereas the rooster’s mouth suggests an interrupted crow. Its arms are elongated and are arranged in such a way that they seem to surround it completely. One of its hands holds a guitar, whose body is a cavity in its belly, with a form that also resembles a vulva. The *Boto* also holds a guitar in a position very similar to that of the rooster, but its arms are not so extended and, at that moment, the guitar was still constituted in a more conventional way. The image of the open mouth, perhaps equally in a suspended chant, is seen in other sculptures by Maria Martins, as in the three versions of *Saudade*, a kind of dolphin, whose arms also extend, with legs and feet transformed into a mixture of fishtail and tree branch; and it is synthesized in *A tue-tête*, composed of just a woman’s head, slightly looking up, to where her song is directed, or—who knows?—her scream. Would this woman, reduced to a head, like a medusa, but without the threatening eyes, also be a dolphin? All her powers of conquest lie in the song: “No matter how far away love is, Yara sings her song of seduction. No matter how madly in love with a mortal her beloved is, he

36 Maria Martins, “Boiuna,” in *Amazonia*, 1943.

27 Maria Martins in an interview with Clarice Lispector, in *De corpo e alma* (São Paulo: Siciliano, 1992), 83.

28 Raul Antelo, *Maria con Marcel*, 150.

29 Benjamin Péret, in a text for the Maria Martins exhibition catalogue at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in *Maria Martins*, 31.

30 Raul Antelo, *Maria con Marcel*, 149–150.

31 Jayme Maurício, “Maria: arte + vida = um galho, um braço, um abraço.” *Correio da Manhã*, April 1, 1973.

32 Francis Naumann proposes that the “five flaming forms that emerge from the region he identifies as the pelvis can be understood as the five children Maria gave birth to, two of whom died when they were very small. (“A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-1950,” in *Maria*, 52).

hears the song and listens to Yara. Pity him if he hears her twice! Then he is impelled to go after her.”³⁷ The *Boto*, that “Don Juan of the Amazon country,” also appears in his raft, “singing his song of love.”³⁸

In 1952, it is the song itself that Maria Martins tries to portray in *O canto do mar*. Here, the forms become more rounded, more undefined, more abstract, in a possible attempt to lend form to that which is not palpable, like the voice. An avid reader of Nietzsche, in the book she wrote on the philosopher, Maria demonstrates special admiration for “Thus Spake Zarathustra,” which she considers to be “his most beautiful poem.”³⁹ In “Night Song” (a name she borrowed for her last sculpture and which belongs to the Palácio Itamaraty collection), Nietzsche talks of desire, which seeks to express itself through song (“A craving for love is within me, which speaks the language of love”⁴⁰). The poem begins and ends with the same image, as if it were an Ouroboros:

’Tis night: now do all gushing fountains speak louder.

And my soul also is a gushing fountain.

’Tis night: now do all songs of loving ones awake. And my soul also is the song of a loving one...

’Tis night: now doth my longing break forth in me as a fountain, for speech do I long.

’Tis night: now do all gushing fountains speak louder.

And my soul also is a gushing fountain.

’Tis night: now do all songs of loving ones awake. And my soul also is the song of a loving one.⁴¹

§

This metamorphic process by which a form migrates from one sculpture to another in Maria Martins reminds us of Goethe’s observations on the replication of forms in plants—Goethe was, incidentally, another author dear to the artist, as she made clear in the dedication of her second book, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*: “To João Luiz Alves, my Father, who taught me, when I could barely read, to love Goethe and Dante, who have stayed with me until today in the depths of memory, with the sound of his voice, and left me, as inheritance, this untamable passion for works of the spirit: *Arte, Poesia, Filosofia*.”⁴² In the *Metamorphosis of Plants*, which it is not risky to suppose that Maria knew, Goethe accompanies, step by step, the growth of plants, and notes that they are modified from one single organ, producing each part through another: “external parts undergo change and take on the shape of adjacent parts, sometimes fully, sometimes more, sometimes less”⁴³; this is the law of metamorphosis. Using this study as a base, Goethe would go on years later to propose a *Morphology*, that is, a study of form, which he understood as “something in movement, something that results, something that is in transition.”⁴⁴ Form is never fixed, volatility is inherent to it: “if we consider all forms, in particular, organic forms, we discover that there is nothing that is permanent, nothing

37 Maria Martins, “Yara,” in *Amazonia*.

38 Maria Martins, “Boto,” in *Amazonia*.

39 Maria Martins, *Deuses malditos I – Nietzsche* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965), 57.

40 Friedrich Nietzsche, “Night Song,” quoted in Maria Martins, *Deuses malditos I*, 60. It is interesting to note that, when Maria appropriates this extract for the book’s epigraph, she transforms it: “Dissatisfied, implacable, there is a desire in me that seeks to express itself, there is a craving for love in me that also speaks the language of love.”

41 Ibid., 60–61.

42 Maria Martins, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961).

43 Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, translated by Douglas Miller (MIT Press, 1991), 38.

44 Johann Wolfgang von Goethe, quoted in Maria Filomena Molder, “Introdução,” in *A metamorfose das plantas*, trans., introd., and notes by Maria Filomena Molder (Lisbon: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993), 27.

still, nothing finished, since everything oscillates in an incessant movement,”⁴⁵ a movement that is never extinguished. The doctrine of form cannot be other than the doctrine of transformation: “The doctrine of metamorphosis is the key to all the signs in nature.”⁴⁶ And Goethe had arrived at the point of taking the formative process of living nature as a model for any artistic form.⁴⁷

In 1928, another German, Karl Blossfeldt, published a book with 120 enlarged illustrations of plants, suggesting, by the title, *Urformen der Kunst*—a probable reference to Goethe—that plants are “the originary forms of art.” In his review of the book, written that same year, Walter Benjamin, who recognized that Goethe’s botanical research had influenced his notion of *Ursprung*,⁴⁸ understood the “originary forms of art” as being but “forms of nature,” which “were never a mere model for art but which were, from the beginning, at work as originary forms in all that was created.”⁴⁹ Decades later,

45 Johann Wolfgang von Goethe, “O autor apresenta seu próprio propósito,” in *A metamorfose das plantas*, 68–69.

46 Johann Wolfgang von Goethe quoted in Maria Filomena Molder, “Introdução,” in *A metamorfose das plantas*, 27.

47 Cf. Maria Filomena Molder, *A metamorfose*, 26.

48 “On studying, in Simmel, the presentation of Goethe’s concept of truth, it was very clear to me that my concept of origin [*Ursprung*] in the book on baroque drama is a rigorous and convincing transposition of this fundamental Goethean concept of the domain of nature over that of history” (Walter Benjamin, *Passagens*, transl. Irene Aron [Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006], 504).

49 Walter Benjamin, “News about Flowers,” in *Selected Writings: 1927–1930*, vol. 2, part 1, ed. Michel W. Jennings, Howard Eiland, Gray Smith (Harvard: Harvard University Press, 2005), 156. In the article “Connaissance par le kaleidoscope,” Georges Didi-Huberman elaborates a little more on the relation between Benjamin, Blossfeldt, and Goethe, pointing out that it is exactly a certain metaphorical character found in Blossfeldt’s book that attracts Benjamin’s attention, as this character has a relation with his theory of image (*Études photographiques*, no. 7 [May 2000]. Available at: [here in Brazil, Flávio de Aquino, in issue number 7 of *Módulo* magazine, would analyze seven trees photographed by Marcel Gautherot \(and not the photographs themselves\), as if he were standing before works of art. For him, on creating strange, twisted forms in their struggle for survival, the trees ended up acquiring “artistic expression”: “This is how these photographs taken by Marcel Gautherot remind one of sculptures by Germaine Richier, Giacometti, Minguisi, Maria Martins.”⁵⁰ There is one tree in particular that, in his view, could have been carved by Maria:](http://etudes-</p></div><div data-bbox=)

This trunk, gnarled by the water currents, has been turned into an expressive abstract sculpture in which the “filled-in parts” and the “voids” are spatial elements and as emotional elements, creators of dramatic tension. From the center emerges a series of tentacles which balance the whole, lending everything an artistic sense like that which sculptress Maria Martins sometimes seeks to achieve in her work.⁵¹

§

Therefore, if on the one hand we see that Maria Martins was in tune with all Brazilian modern thought (not just modernist) as regards form as incessant formation, on the other hand—we should not fail to take into consideration that she did her artistic apprenticeship and built her career abroad—we can bring it all close to a wider interest at the time in metamorphosis, expressed both in the thought and works of foreign artists and writers, mainly European. Jean Clair, seeking to list works that, in the decade between 1920 and 1930, represent the human body deformed, “elasticized,” finally mentions some

photographiques.revues.org/index204.html, in French. Accessed on June 3, 2013).

50 Flávio de Aquino, “A natureza faz escultura.” *Módulo*, no. 7, year 3 (Feb. 1957), 11.

51 Ibid., 14.

works that refer to metamorphosis in their very title, for example *Métamorphose I* (1928), by Picasso, *Personnages en présence d'une métamorphose* (1936), by Miró, and *Métamorphose des amants* (1926), by André Masson.⁵² Away from the field of the visual arts, we can also remember Kafka's *Metamorphosis* (1915) and, in Brazil, *As metamorfoses* (1944), by Murilo Mendes (who, not by chance, was probably the Brazilian writer with the most numerous and long-lasting contacts with European artists, above all with the surrealists,⁵³ in addition to being the author of one of the best texts on Maria Martins⁵⁴).

Dawn Ades observes regarding Maria:

Maria's work belongs to that branch of 20th-century sculpture that focuses on hybrid and imaginary creatures belonging to myth or arising from individual fantasies. In the 19th century, both in the works of Rodin and in that of more academic sculptors, such hybrid figures were a popular and slightly perverse echo of classical themes: the centaur (a mixture of man and horse), the sphinx, and the chimera; in the following century, other monsters and hybrids began to take center stage, such as Picasso's minotaur, whose abode in the dark labyrinth came to symbolize the unknown domain of the unconscious. Maria's ambiguous animal/human/vegetal forms, as in *Impossible III*, are among the most notable examples of this tendency.⁵⁵

Even when Maria Martins, just like Picasso, re-

couples figures from classical mythology, she does it her way, interweaving them with their environment. *Orpheus* is confused with the entangled surroundings he is part of, and it is hardly possible to discern the human figure, stylized here, trapped in the center, anchored in the ground like a tree trunk. The interlacing of this sculpture resembles the so-called untitled work, which I suppose is, in fact, entitled *A insônia infinita da terra*⁵⁶—we must not forget that Orpheus descended to Hades, in the depths of the earth, to find his beloved Eurydice—in which one sees a curling of the roots or branches, like the image that Maria recalls from her visit to the Botanical Gardens in Calcutta: “One tree joins another, which will generate yet another, which in turn thrusts a branch into the soil, only to appear further ahead in the form of arcs, towers, limitless galleries, and always indissolubly connected.”⁵⁷ *Prometheus* raises his arms up, with giant hands and fingers transformed into flames resembling branches, which reminds us of the nymph Daphne's hands, in *Apollo and Daphne* by Bernini, at the very beginning of her metamorphosis into a tree. In *Prometheus II*, the fingers in the form of flames are even longer, as if the fire stolen from the gods were propagating, and the flames, which here also assume the appearance of vegetation, were taking over the surrounding space, encircling Prometheus who pins the eagle to the ground with his foot.

Can we assume the influence of sculptor and

56 I'm convinced that there are no “untitled” works for Maria Martins. If we observe the exhibition catalogues that she did while she was alive, we can see that there is not one single piece that is untitled. Maria even gave names to the jewelry she made, which further proves the literary character of her work. The “untitled” works began to appear in the catalogues issued after the artist's death, when, probably, the record of the name had been lost. In the present catalogue, whenever possible, using such evidence as the comparison between photographs taken in previous exhibitions and the list of works exhibited, we try to reconstitute, even as a hypothesis, some of the titles lost.

57 Maria Martins, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*, 267.

professor Jacques Lipchitz in the choice of classical mythological characters? Maybe, especially in the case of *Prometheus*. In the 1940s, Maria Martins had interceded with the Ministry of Education with a view to their acquiring a Lipchitz *Prometheus*.⁵⁸ But let us not lose sight of the fact that the common foundation of these artists and writers interested in form in transformation can be found in Ovid's *Metamorphoses*—by no accident the first book to be published, in the early 1930s, by Albert Skira, with thirty prints by Picasso.⁵⁹ Michel Leiris, on the second entry of the word “metamorphosis” in issue number six of the magazine *Documents*,⁶⁰ pays homage to the Latin poet and to Apuleius: “Ovid's *Metamorphoses*, and the novel by Apuleius, *The Golden Ass*, or *Metamorphoses*, will always be among those works the human spirit has conceived in the most poetic way, because of their own foundations, that is, metamorphosis.” After this homage to the old masters, he adds:

I feel sorry for men who haven't dreamed, at least once in their lifetime, of being transformed into any of the diverse objects that surround them: table, chair, animal, tree trunk, sheet of paper... They have no desire whatsoever of leaving their skins, and this pacific contentment, clouded by a complete lack of curiosity, is a tangible sign of this unbearable

sufficiency that is the clearest attribute of most men. To remain happily in his skin, like wine in its wineskin, is an attitude opposed to all passion and consequently to everything valid that exists.⁶¹

Leiris could have recalled another ancient poet, Empedocles of Agrigentum, when he said, alluding to the doctrine of metempsychosis:

For I have been in by-gone times a youth, a maiden, and a flowering shrub, a bird, yea, and a fish that swims in silence the deep sea.⁶²

And Maria Martins years later, in an interview to *O Jornal*, would echo such formulations when asked about what she would do if she had the opportunity to live her life gain:

Allow me to confess just the following to you: it is very hard to believe that one doesn't come back after death. It would be tragically inhuman not to come back. But I would want to come in another form: stone, animal, or flower. And who said that it won't be like this?⁶³

In many cases—such as Zeus, Macunaíma, the Boto—metamorphosis is at the service of desire, functioning as a subterfuge for amorous conquest. However, it represents, before anything else, an opening for freedom, a rejection of established standards. To leave one's own skin is the very beginning of this freedom, which is “passion,” as we saw from Leiris. And art, for Maria Martins, “only exists when it's lived passionately, when it's made from one's own blood and soul.”⁶⁴ It “can only flourish in an atmos-

58 Cf. Raul Antelo, *Maria con Marcel*, 139.

59 Ovide. *Les métamorphoses* (Lausanne: Albert Skira, 1931).

60 There are three definitions for the word metamorphosis given by Michel Leiris and Georges Bataille. The last one of these, written by Bataille, and recalled by Raul Antelo in his text for this catalogue, defines “the obsession with metamorphosis” as a “violent necessity” to be confused with the animals, to act with them, in a word, to allow the animal that each man has inside him to blossom. The first definition, by Leiris, refers to an Abyssinian game that consists of scaring people by imitating the howls of hyenas and their way of walking, in other words, becoming a hyena (“Métamorphose.” *Documents*, no. 6 [Nov. 1929], 332–334).

61 Michel Leiris, “Métamorphose,” 333.

62 Symonds John Addington, *Studies of the Greek Poets* (London: Smith, Elder & Co., 1873).

63 Maria Martins, in an interview to *O Jornal*, Nov. 9, 1956.

64 Maria Martins, in an interview to *Módulo* magazine, no. 4,

phere of freedom with no obstacles.”⁶⁵ It is this that Maria emphasizes in the romantic personality of Nietzsche, who “composed and wrote, in periods of great exaltation”: “He never allowed any imposition for his creation, any injunction, nor did he obey any established rules. He never sought to flatter any possible audience, he used clear, sharp sentences, and took the perfection of the German language to the extreme, as done before only by Luther and Goethe.”⁶⁶ A personality with whom Maria identifies: “Art exists only when it is an individual expression, in one’s own language, and with a message coming from a force and enthusiasm prepared to awaken the sensibility that accepts and applauds it, or to revolt against the mediocrity that repels it with horror.”⁶⁷ Freedom, for her, came before everything else. Given the opportunity to retrace her trajectory, Maria would be in no doubt: “I would be an artist, as I am, free and freed.”⁶⁸

MARIA MARTINS: THE IMPOSSIBLE

Raul Antelo

Maria Martins worked on *Impossible* between 1944 and 1949. It bears thinking that for the artist this sculpture functions as a question about finitude, or if we prefer, as a way of conceiving experience after finitude, which is a central feature of what is modern. The impossible is neither a hypothesized matter nor a reified subject, but rather points towards a heterogeneous dimension, of both an irrefutable thought and an unrepresentable being, which define together the primordial reciprocity between *logos* and *physis*. The impossible is the absolute contingency of that which is, nevertheless, necessary.

1. As we know, there are three versions of this sculpture: two made of bronze, and one, plaster, but all of them apparently dated 1944–46. One, *Impossible III*, is currently part of the MoMA collection; the second can be found in Rio de Janeiro’s Museum of Modern Art collection, and the third, the plaster version, is housed in MALBA (the Buenos Aires Museum of Latin American Art). A postmortem serial casting of the plaster sculpture, also in MALBA, was made in the late 1990s and examples can be found in some private Brazilian collections. And there is, finally, the etching *Impossível* (1946), done at the same time as and correlated to another print, *Comme une liane*. The critic Francis Naumann observes that in the different versions both heads have a vacant expression, though a concentric series of tentacles projects from them, subtly different from piece to piece. However, certain elements are constant: the male head, the one on the left, resembles a giant jellyfish, like a huge Medusa—an image of flowing History, whereas the female looks more like a Venus flytrap, a carnivorous tropical plant that closes its leaves instantaneously so as to better trap inattentive prey. Beyond any doubt,

the critic states, these two figures are facing an inevitable intellectual or even sexual incompatibility.¹ Naumann also observes that, in the photograph taken in the New York studio on Park Avenue and 58th Street, when Maria was still working on the sculpture, the arms extend from the woman’s body, forming a large circle, whereas the tentacles around the male head show an undulating movement; in the bronze figure housed in MAM-RJ collection, the arms curve inwards, towards the woman’s body; on the other hand, in the bronze version at MoMA, the arms are reduced to simple appendages, projecting outwards, a characteristic preserved in the large plaster version, probably made in 1947. It must be emphasized that all these versions of *Impossible* are unique, or rather, they are not copies made from the same mold, since Maria only used lost-wax casting, in which both the original plaster and wax coating were lost in the process of creating the final bronze.²

Analyzing Max Beckmann’s paintings and Maria’s sculptures in his *New York Times* column, the critic Edward Alden Jewell pointed out that *Impossible* would come to mark the abandonment of the sculptor’s local, familiar legends in favor of a more cosmopolitan option, oriented by contorted forms, clearly far more plastic. Fully and intricately impregnated with mystery (arcana), these tense forms alluded to serious meanings related to the dilemma of the postwar world, a lacerating, primordial dilemma, albeit charged with an urgent and abject (ominous), or rather, restless immediatism, *Unheimlich*.³ The impossible rules, therefore, the creative contingency of the archifossil.

To conceive them, the artist had used as a point

of departure, in a certain way, the notion that love, whether carnal, sentimental, or ascetic, always reveals a longing for continuity, for the lost community, i.e., she repeatedly reveals a search for something impossible. Early on in her career, in 1940, Maria Martins sculpted a *Salomé* in bronze, on whose pedestal can be seen an excerpt from the play by Oscar Wilde, spoken by the protagonist after kissing Iokanaan on the mouth, “l’amour a une âcre...” with the word *saveur* illegible but understood. The significant *âcre* returns in *Les deux sacres* (1942), most likely the sculpture described by Erico Verissimo as “an ecstasy of love and death.”⁴ Even *Cobra Grande* (1942) also reunites this antithesis between desire and decomposition. Aware of this search, Duchamp suggested AMOUR POUR COMBIEN D’AUTANT MIEUX to her as the name for her *Totem do amor* (1950), not because the phrase has any meaning, but because the accumulation of adverbs leads to the sought-after meaning: the impossible is connected to the way of doing things.⁵ But Maria’s proposal, far from being restricted to the anecdote about her affair with Duchamp, cannot be dissociated from a wide debate that ran through the European intelligentsia during the war and immediately afterwards, and perhaps we should look here for these arcana that Edward Alden Jewel spoke of.

In order to do so, let us recall that, at the end of 1943, a little before Maria began work on *Apuizeiro*, Roger Caillois published an essay in the third issue of *Hemispheres*, a Franco-American poetry magazine edited in New York by Yvan Goll, on the trees in Lapa, which is included in a dossier entitled “Between the Tropics.”⁶ Caillois, already notable for his

year 2 (Mar. 1956), 48.

65 Maria Martins, *Ásia maior: o planeta China* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958), 164.

66 Maria Martins, *Deuses malditos I – Nietzsche*, 3.

67 Maria Martins, in an interview to *Módulo* magazine, 48.

68 Maria Martins, in an interview with Clarice Lispector, *De corpo e alma*, 84.

1 Francis M. Naumann, “A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-50,” in *Maria*, ed. Charles Cosac (São Paulo: Cosac Naify, 2010), 63.

2 Ibid., 65.

3 Edward Alden Jewell, “Art: Hitler and Yon.” *The New York Times*, April 28, 1946. Verissimo, Erico. *Gato preto em campo de neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 11th ed., p. 96.

4 Erico Verissimo, *Gato preto em campo de neve*, 11th ed. (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), 96.

5 Marcel Duchamp, letter to Maria Martins, May 6, 1949, in Michael Taylor, *Marcel Duchamp Étant donnés* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art – Yale University Press, 2009), 410.

6 In the sixth issue of *Hemispheres/Hemisphères. Revue franco-américaine de poésie*, the Greek surrealist Nicolas Calas

essays on Sadean heroines, who took the praying mantis as their totem, and also interested in the writing of stones, that is, afunctional writing, with no individual will, discussed in this essay, later part of a volume on the impostures of poetry, that the stones lacked precisely the possibility of believing and dying. Thus, they were less capable of emotionally moving a subject, even a mortal one, above all when compared to these other fragile, perceivable wonders that are found in nature. It is, on the contrary, in these whimsical forms of natural life that man recognizes himself and at times identifies with the animal that suffers, at times envies the happy animal, says Caillois, who had certainly attended Kojève's courses on Hegel in Paris and who knew in detail the dialectic of the master and the slave. Let us not forget, incidentally, that the magazine *Minotaure* played a very important role in this debate: in issue #3, in late 1933, involuntary sculptures were defended and Salvador Dalí illustrated terrorizing, comestible beauty with art nouveau architecture; in issue #5 (1934) Max Ernst reproduced "The Mysteries of the Forest"; in #9 (Oct. 1936), Caillois analyzed the specters resulting from the southern complex and, in the following issue, Benjamin Péret inserted his text "Nature devours progress and outstrips it," which opens precisely with an explicit reference to Caillois: "Le soleil de midi écorche vif les spectres qui n'ont pas su se cacher à temps"⁷.

published an essay on acephalous mysticism and we also read an article by Jean-Georges Rueff, "Je viens de Rio." Another essay by Caillois, to be included in his volume about the impostures of poetry (Argentine edition: 1944; Gallimard edition: 1945), is "L'Héritage de la Pythie," first printed in *Lettres françaises*, in Buenos Aires, in October 1943. In this same magazine, in April 1944, Caillois would put together a small anthology of "Poètes d'Amérique," for which he chose the poem "Arbres" by Jules Supervielle. Maria Martins certainly had access to that material.

⁷ "The midday sun skins alive the specters that were unable to hide in time." Cf. Benjamin Péret, "La nature dévore le progrès et le dépasse," *Minotaure* 10 (Winter 193): 20. In particular, see

This lacerating fraternity between opposites, like the two formless figures of *Impossible*, consequently disturbs equidistant, autonomous contemplation. Admiring, then, the prodigious vegetation of the trees in Lapa (a scenario, incidentally, familiar to Maria, whose mother lived on Rua Eduardo Guinle, while she herself came to reside on Avenida Rui Barbosa, in the Flamengo neighborhood, with a studio on Rua Conde de Irajá, in Botafogo), Caillois observed that each one of these trees had developed according to a personal, immutable law, already contained in the seed, in such a way that it was only necessary to wait for the time needed for each species to acquire power and majesty, as the effect of both hieratic potency and pondered elegance. The simple wait was enough for these structures, trusting in themselves, both in strength and grace, to confound life and art, turning themselves into masterpieces. In them, everything was ease, everything was patience, everything was languor [*aisance, patience, paresse*]. However, the autonomous artist distanced himself more and more from this movement, and his work began to weaken, indifferent, insensitive, and even strange to his very condition of a hard-working, unhappy animal, without noticing that the flora around him provides him with models far closer to his nature and proposes to him the image of his own inner chaos as a test bank. There is nothing in it, however, that recalls the ostentatious composition of the great vegetal geometries, the interlacing of roots, like a skirt of reptiles that interweave a cage of immobilized snakes. These branches trace curious drawings in the void, while confining the pure form of a tree in metamorphosis, whose branches separate and mix, establishing with one another varied correspondences. There is nothing more absent, according to Caillois, than these couplings of elementary bodies, than these fixed furors in their

Dawn Ades, "Criaturas híbridias," in *Maria*, 103–123.

morbid spasms. Art, however, even when feeding off this energy, should be able to adjust to this agitation, yet, control it, in order to take a sovereign order from it, out of a series of avid monsters, whose elementary anger already insinuates itself, however, under an impassive mask.⁸

This essay by Caillois revealed, in its way, the hypothesis of a generalized aesthetic and of an unconscious mimetism, and also positioned itself against engaged, constructive mimesis, ideas he anticipated in Paris in the debates at the College of Sociology (1937–39). Much later, however, in January 1947, his colleague at these sessions Georges Bataille would review, in the eighth issue of his own magazine, *Critique*, Sartre's study on Baudelaire, *Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie*, which, interwoven with that of Caillois, can be read as one of the prototexts for *Impossible*. It's worthwhile spending a little time on this.

Bataille uses as a point of departure an edition of Baudelaire's "Intimate Journals" (Paris: Point du Jour, 1946), with a preface by the author of *Nausea*, which anticipates Sartre's own volume dedicated to Baudelaire (1946). This review, with modifications,

⁸ "Plus de trace de la fastueuse et tranquille composition des grandes géométries végétales; des entrelacs de racines font à une souche absente comme une jupe de reptiles. Elles tressent une vaine cage de vipères immobilisées. Elles dessinent dans le vide et y enferment étrangement la pure forme d'un arbre transfuge, comme passé de l'autre côté de ses contours et devenu pour lui-même disparu une geôle ajourée. Ailleurs les branches se divisent et se nouent tour à tour, se confondent, puis se séparent, établissent des ponts vivants entre un arbre et un autre, appartiennent à plusieurs et joignent, par la circulation même du principe qui leur apporte la vie, des existences faites pour grandir dans l'indépendance. Quoi de plus affreux que ces accouplements de corps élémentaires qu'enchaîne une étreinte définitive, que ces mouvements, que ces fureurs fixés dans leurs sursauts mêmes et dans leur spasme?" Roger Caillois, "Les arbres de Lapa," in *Les impostures de la poésie* (Buenos Aires: Lettres Françaises / Sur, 1944), 14–15.

would later open *Literature and Evil* (1957). The essay in question makes it clear for us that Bataille's own work, as a whole, is a meditation on the impossible, which becomes, at the same time, an impossible meditation.

In this work, the author of *Erotism: Death and Sensuality* refutes head on Sartre's introductory study, with no concessions.⁹ The divergence lies basically in the fact that Bataille conceived the poetic as something analogous to the mystic in Cassirer, to the primitive in Lévy-Bruhl, or the puerile in Piaget; in other words, he defines it as a relation of participation of the subject with the object. As far as he is concerned, this participation is rigorously set in the now: in order to determine it, it is not necessary to count on either the future or even the past. It is merely an object of memory, a survival of the archaic, says Bataille, as bereft of utility as poetry itself, harboring the pure datum of the past. In poetic operation, the meaning of the objects of memory is determined by its contemporary invasion into the subject, and this in relation to an archiphiological dimension, according to which poetry is creation. The renowned sociologist thinks, therefore, not only in terms of autonomous, disinterested Esthetics (Kant), but also as a fully contingent dimension, in which both the esthetic and esthetic (Valéry, alongside Benjamin or even Duchamp)¹⁰ act in fusion.

⁹ A stranger to the sensitive world, Sartre acts more like a judge than a critic, and concludes hastily that Baudelaire, the modern artist, is condemnable. "Sartre est résolument étranger à la passion du monde sensible: peu d'esprits se ferment à l'envahissement de la poésie avec autant de nécessité que le sien. L'introduction qu'il a écrite pour *Fusées* et *Mon cœur mis à nu* a la longueur d'un livre, mais ce qu'il veut pas tant nous ouvrir un peu plus le monde de Baudelaire: il nous parle du poète avec l'intention de le supprimer. Le long travail qu'il publie est moins d'un critique, que d'un juge moral, auquel il importe de savoir et d'affirmer que Baudelaire est condamnable." Georges Bataille, "Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie." *Critique* (Paris) 8–9 (Jan.–Feb. 1947): 3.

¹⁰ At the Congress of Aesthetics, in August 1937, in Paris,

In this sense, no image corresponds solely to a given historical and empirical value, but to another one, completely absent, which, however, exists only in the present. There is no evolutionary dimension in the image, since it is an affirmative instance focused on the instant-now. And, spatially, as only the now exists, only the next exists as well, the haptic-optic. The image is not line and construction; it is also stain and expansion. The fusion of object and subject demands, as a consequence, that each part surpasses all the others, from which it differs, but, with which, nonetheless, it maintains contact. The only obstacle to our detecting the primacy of the present and the now is, however, the chance of pure repetitions, the simulacrum of the Same, and, as a result, poetry cannot be understood as nostalgia for the past, but as a synthesis of the immutable, of the perishable, as an inherent fusion of the being and existence, as a heterological superimposition of object and subject, with which poetry would ultimately search for a way out, even at the cost of becoming the realm of the impossible, that is, the insatiable. Poetry, says Bataille, in wanting the identity of reflected things and of the very conscience that reflected them, wants the impossible. But, the writer also asks, isn't the only way of not being reduced to the reflection of things, in effect, to want the impossible?

Bataille understands that the Sartrean read-

Paul Valéry presented the theory that the esthetic (*Esthétique*) presupposes the study of the sensations with no uniform or well-defined physiological role ("qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini"), a realm on which all the luxury of art lies, a realm Valéry, incidentally, classified in a second area and called "*Poétique*, ou plutôt *Poïétique*", which foresaw the study of invention and composition, the role of chance, of reflection, imitation, as well as the functions of analysis and research. Cf. Paul Valéry, "Discours sur l'Esthétique," in *Oeuvres*, ed. Jean Hytier (Paris: Gallimard, 1957), 1311. At this same Congress, Flávio de Carvalho also presented his thesis on "The psychological and morbid aspect of modern art," published beforehand in *Diário de S. Paulo* (June 22, 1937).

ing subordinates that which is poetic to horror, in the political action of impotent freedom, which means, in effect, a renunciation of poetry itself. In this sense, the poet takes on the responsibility for an order about to come and claims the direction of the activity as a greater attitude, even when he cannot hide the impossibility of a sovereign attitude, placed as he is in a mere gratuitous game, in an authentically minor position. Freedom would then be, strictly speaking, a simple infantile power: it is, for this adult engaged in the obligatory ordination of action, nothing more than a dream or a desire, without greater practical consequences. It is something expletive and ornamental. However, Bataille, on the contrary, urges us to rescue the destructive character of poetry, an idea that denounces his Dada-surrealist origin, possibly through the mediation of his friends Carl Einstein and Walter Benjamin. Poetry, in fact, destroys the objects that it captures and delivers them, by virtue of this very destruction, to the unattainable fluidity of the poet's existence. The desire to reencounter the identity of the world and of man is up to him. But, at the same time as it operates a desistence, poetry also tries to capture this desistence. But all it can do, however, is replace desistence with the things captured from life and, thus, poetry always responds to the desire to recover, to condense, in a sensitive way, the unique, basically formless, existence, which would only be sensitive inside an individual or a group. So one might say of the poet that there is a deceptive disposition in seeing him as a part that is taken as the whole, or the individual who behaves as a community, when, in fact, the states of dissatisfaction, the objects that disappoint or that reveal an absence, are the only forms in which he can actually reencounter his illusory uniqueness and thus aspire to an absolute negativity.

Baudelaire confesses that he felt, as a child, two opposite feelings, ecstasy and horror of life. But it is not fitting to say of Baudelaire, as Sartre intends, that he wanted the impossible statue, something that he,

basically, could not be, unless it were further added that Baudelaire wanted not so much the statue as the impossible. He wanted the impossible to the very end. ["Baudelaire a voulu Impossible jusqu'au bout"¹¹], since, for the author of *The Flowers of Evil*, the poetry that survives, the simple *Nachleben* of the archaic, is always the opposite of poetry or, in other words, considering the perishable as the end, it transforms primordial into eternal.¹² Even so, the ambivalent feelings that poetry feeds off do not configure dialectic disjunction, but a bipolar structure, a labyrinth that leaves the possibilities in all senses wide open. This would configure the impossible. Baudelaire, like Caillois later, aspired to the immutability of the stone and the onanism of funereal poetry; however, in this fixation on the past, in this lassitude preannouncing indolence, an early ageing insinuates itself, a depletion, an impotence, says Bataille scathingly, who, from the poet of modernity, manages to extract a postmodern Baudelaire.¹³

But, at this point, the central question, in my view, is posed, not only from the point of view of Bataille's theory of expenditure, but also of Maria and Marcel's anesthetics, seen as a whole. In fact, Baudelaire thinks of the poetic less in terms of *dispositio* than *dispensatio* and asks himself, given his current resources, "should I spend them or increase them?" in other words, to quote the original, "Étant donnés mes ressources actuelles, dois-je les dépenser ou les accroître?"¹⁴ The Baudelairean question, located at the crossroads of the labyrinth of modernity itself, takes the form of a hypothesis, of an ethical theorem, the same as Duchamp's last work,

Étant donnés, which, as we know dialogues with Maria Martins' *Impossible*. Baudelaire's response, which Bataille used to refute the phenomenological position, is, however, worthy of mention.

For Baudelaire, as we know after Benjamin, Bataille's friend and confidant, the situation of the modern artist was that of someone who goes to market like a *flâneur*, supposedly to look around, but actually to find a buyer for his work. On account of that, the poet acted like a prostitute, in the sense that he received money for his confession. It was then not just the *mariée* who was *mise à nu* in the operation, but also the prostitute who was divested of any face. And, in this excursion by the individual, the very city also became a place of the erotic, the favored space for a fortuitous, anonymous encounter, amidst the crowd, where the object of desire is caught among an infinity of other possible objects.

Patrick Waldberg, an expert in Max Ernst, Magritte, and Jacques Hérold, was the first to point out the subtle syntony between Baudelairean aphorisms and the adieu to Duchamp's painting.¹⁵ Like that of the anartist, the Baudelairean gesture was also ambivalent. On the one hand, Baudelaire's aphorisms point to the will of the work, a decided resolution for

15 "We have pointed out elsewhere the intriguing similarity between the title of *The Bride Stripped Bare* (*La Mariée mise à nu*) and Baudelaire's *Mon coeur mis à nu*. Whether this was due to unconscious memory or mere coincidence, the point is, we believe, worth making, despite the differences of temperament between the two men. True, Baudelaire's 'rockets' pierce the darkness like cries of anguish, whereas Duchamp has always kept his purely personal feelings discreetly in the background. Nonetheless, they join forces on what might (not so incongruously as it might seem) be termed the hieratic plane, that of the so-called *dandyism* for which our great French poet had so marked a penchant." Patrick Waldberg, *Surrealism* (Paris: Skira, 1962), 39. Echoing Bataille's gesture, Waldberg removed Breton from the spotlight of the surrealist scene and put Marcel Duchamp in his place. He saw, in the anartist, not only the holder of a mysterious equanimity, but also an extremely fragmentary author, whose "work" was reminiscent of Parmenides' thought, expressed in fragments.

11 Georges Bataille, "Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie," 17.

12 "La poésie *qui subsiste* est toujours un contraire de la poésie, puisque, ayant le périssable pour fin, elle le change en éternel." Georges Bataille, "Baudelaire mis à nu," 16.

13 See Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable* (Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2003).

14 Georges Bataille, "Baudelaire mis à nu," 20.

work, but, at the same time, his fragmentary writing reveals a long refusal of productive activity, since a useful work was, for the poet, merely synonymous with something heinous, a *paysage fautif*. But Baudelaire could not really decide whether the opposition spend/preserve, efficiency/inefficiency was his own, internal, due to pleasure and work, or simply external and alien, dependent on an act of God or the devil. We can only say that the modern poet he embodies is increasingly inclined to reject all transcendent form: as a matter of fact, what prevails in him is the refusal to work, and thus, to be satisfied; and this indirectly accentuates the value of his refusal to experience, with more intensity, if possible, the anguished enchantment of a dissatisfied life.

Bataille does not condemn this Baudelairean option; on the contrary, he recognizes in it a peculiar connection of the artist to history, because the set of relations of production and consumption is in history, in the same way that Baudelaire's experience is in history. Both positively have the precise meaning that history lends them. It is a fact that, like every activity, poetry can be considered from the economic angle, and at the same time, another portion has to do with ethics. Since at least 1929, Einstein, Bataille, Leiris, Duthuit had repeatedly associated this "absence-of-work" with death, i.e., with death as a significant absolute, a theme taken up later by Blanchot; but Baudelaire, in effect, also placed the crucial question in these realms before all of them. It is the issue that Sartre's analyses touch on and avoid, at the same time, on presenting poetry as the result of a choice. Upon admitting that the individual made a choice, the meaning of that which the artist created is produced, socially, by the needs to which he responded. The full meaning of a poem by Baudelaire, like that of a sculpture by Maria Martins or a Duchamp installation, would not be given by its "errors," but by the historically determined expectation to which these "errors" would react. Apparently, choices analogous to that of Baudelaire, according to Sartre, would be possible

in other eras. But they did not yield, at those times, as consequence, poems like "The Flowers of Evil." Now, by neglecting this truth, Sartre's explanatory criticism introduces burning questions to which, however, it cannot give a definite answer. But for Bataille, not to mention the element of chance and contingency, the "undeniable tension" of Baudelaire's *démarche* does not absolutely express an individual need, because it is the effect of a historically given tension.

In effect, when we surpass the individual instance, the society in which the poet wrote *The Flowers of Evil* had itself to respond to two simultaneous postulations, which do not cease to demand a decision: to choose between preoccupation with the future (preserve) and the preoccupation with the present moment (spend). Western society, Bataille reasons, is based on the weakness of individuals, for which their coercive strength compensates; it is that which the individual is not, linked as it is, more than anything else, to the primacy of the future. But society cannot deny the present and leaves up to it the decision in respect to itself, which is translated into feasts and sacrifices. Well, sacrifice concentrates attention on the consumption, in the interest of the instant-now, of resources that tomorrow's good sense would recommend preserving. But the society of *The Flowers of Evil* does not correspond to a world that, deeply maintaining the urgency of the future, would preserve the condition of the sacred, camouflaged as future value, as an eternal object. It is the capitalist society that, moving fully towards movement, allots the greater possible part of the product of work to an increase in the means of production. This community offered the sanction of terror to the condemnation of luxury, distancing itself from a caste that had become rich in the ambiguity of old society. Such a society could not, as a result, forgive the modern poet for having collected, for the purpose of personal splendor, a part of his work resources,

a portion that could very well have been used in the increase of his own means of production, in the expansion of technique.

In a certain way, the transformation pointed out by Bataille, in the case of Baudelaire, runs parallel to the change in Brazil under President Vargas. The operation responded to a sudden metamorphosis, extremely vertiginous in the Western world, based on the primacy of tomorrow, i.e., capitalist accumulation. Here as well as there, from the workers' point of view, however, this operation should be denied, even when, restricted to the perspectives of the personal advantage of investors, it would rouse, nonetheless, the emergence of the workers' movement. Incidentally, from the artists' perspective, just as it terminated the splendors of the nobility and replaced glorious works with utilitarian goods, it also caused the romantic protest. The two revolutions, social and esthetic, albeit different in nature, might as well agree on one point, according to Bataille, in that the workers' movement, whose fundamental principle was not opposed to accumulation, pointed towards the future, to free men from the slavery of work. Romanticism, for its part, would lend concrete expression to the one who denies, to the one who suppresses the reduction of man to utilitarian values: anarchism, inoperative and non-utilitarian values. Sometimes, however, the romantic attitude was limited to the sheer exaltation of the past, as ingenuously opposed to the present, and it also took refuge in an originary longing for the archaic world. The theme of nature only offered, concretely, a possibility of provisional evasion, while resistance focused on the individual was a much more consequent position, because the individual is opposed to social coercion, from the point of view of dreamful, passionate existence, of the rebellious contempt for discipline. The demands of the sensitive individual, on the other hand, are not very consistent: he does not have the tough coherence of religious morality or the inflexible code of honor of a caste, so that,

paradoxically, and as if foreseeing the avatars of neo-liberalism, in the late 20th century, Bataille proposes the hypothesis that the individual is the very end of bourgeois society.

At the same time, poetic, Promethean form of individualism is an excessive response to utilitarian calculus,¹⁶ but it is, nevertheless, a response: a shattering, denial of the self, and nostalgia for origins showed, therefore, the peculiar malaise of the bourgeoisie, which thus expressed the opposite of what it was, but it managed to avoid suffering the consequences of such condition, or even to take from it the greatest possible advantage. This paradox of remitting the essence of a rite (the sacred) to the sphere of poetry (the profane), which is verified for example in Blake, reveals, through impotence, that poetry cannot be in itself free and sovereign at the same time. Not even, simultaneously, poetry and religion. Poetry designates the absence of the religion it should be. It is religion, like the memory of a loved one, which awakens the impossible that is absence. Just as in the sculpture of Maria Martins, it is sovereign, without a doubt, however, to the manner of the desire, which is always the desire of a desire; it never retains possession of an object. Poetry is right in affirming the extent of its empire, but we are not allowed to contemplate this power without verifying forcefully that it is an imposture, as Caillois would say, unattainable, impossible. Baudelaire's poetry, Bataille concludes, headed on a path of decomposition, in which it is conceived, increasingly more negatively, as silence of will.¹⁷

Bataille's ideas do not seem to have moved Marcel Duchamp. His copy of *La Haine de la poésie*

16 In addition to mediating, during the war, the commission of *Prometheus Strangling the Vulture*, by Jacques Lipchitz, for the MEC building, Maria did two *Prometheus* sculptures in bronze, between 1948 and 1949. The ambivalent, circular aspect of the figure is clear in the hands, which are stretched into countless tentacles.

17 Georges Bataille, "Baudelaire mis à nu," 25.

(1947), whose 1962 edition would be called *Impossible*, was never even opened.¹⁸ But they are not so far from Maria's own ideas, if we consider that the impossible is also formless, that which Bataille himself had defined in *Documents* in 1929, not exactly as a quality or as a certain stabilized sense, but as a term that serves to disorganize and decompose norms.¹⁹ In the same way, another of the concepts that make up the critical dictionary of *Documents*, metamorphosis, is a fundamental concept for us to evaluate *Impossible*, because the sculpture is a piece of abandoned life, of the naked life of these illegal beings, who are, by nature, free, before which there emerges, according to Bataille, and, incidentally, as if before authentic outlaws, an extremely restless envy, which a stupid feeling of practical superiority cannot totally control. In metamorphosis, Bataille also argues, innocent cruelty is lost, this opaque monstrosity of the gaze, similar to the small bubbles that form on the surface of mud, not just a topic of Kafka, but also of Benjamin, for it was in the primordial life of the swamps that proto-history united with post-history, and all this proves a certain circularity of the experience of the modern, in which horror is linked to life, like a tree to light. One can define the obsession of metamorphosis, Bataille concludes, as a violent necessity, which is confused, incidentally, with each one of our animal urgencies, and which encourages the individual to distance himself suddenly from the gestures and attitudes demanded by his very human nature, to hurl himself violently into abjection. There is, thus, in each man, an animal caged in a prison, like a convict, and there is also a door; but if it is ajar, the animal will escape to the street, like a convict in search of an alternative; however, the man sud-

denly falls thunderstruck, and the beast behaves like a beast, not worried about causing the poetic admiration of the dead.²⁰ It is in this Kafkaesque sense that Bataille refutes not only existentialism, but humanism itself, and sees man as a prison with complete bureaucratic appearance. We are on the threshold of the society of control.

2. Roberto Esposito fixes the origin of the two emblematic terms "biopolitics" and "geopolitics," in the work of Swedish historian Johan Rudolf Kjellén.²¹ Indeed, in *Stormakterna* (*Great Powers*, 1905), Kjellén addresses the analysis of the State according to the model of natural organisms, the *Lebensform*, or living form, an expedient that is born, grows, and dies, but always in confrontation and tension with determinist, liberal, materialist, and idealist lines of thought. Ten years later, Kjellén would publish an essay on the great powers of the present (*Die Grossmächte der Gegenwart*, 1915), in which he analyzes the cases of the Austro-Hungarian Empire, Italy, France, Germany, England, the United States, Russia, and Japan, after which one year later an essay would follow on the State as a living form (*Der Staat als Lebensform*, 1916) thus establishing Kjellenean biopolitics, whose object is plethopolitics, i.e., the body of the people or *Volkskörper*, which is manifested in the social struggles, confrontations, and cooperations that irrigate the dynamism of community life. Euclides da Cunha, Maria's godfather and Kjellén's contemporary, also describes this same struggle in vegetal terms, not so different, by the way, from those of Caillois, in several extracts of *Rebellion in the Backlands*.

The struggle for existence which in the forests takes the form of an irrepressible tendency toward the light, with extended and elas-

tic creepers that flee the stifling shade and, climbing aloft, cling rather to the sun's rays than to the trunks of the centuries-old trees—all this is here reversed; all here is more mysterious, more original, and more stirring to the emotions. The sun is the enemy whom it is urgent to avoid, to elude, or to combat. And avoiding him means, in a manner of speaking, as we have already pointed out, the inhumation of the moribund flora, the burying of its stalks in the earth. But inasmuch as the earth is in turn hard and rough, drained dry by the slopes or rendered sterile by the suction of the strata, completing the work of the sun's rays, between these two unfavourable environmental factors—the overheated atmosphere and the inhospitable soil—the more robust growths take on a highly abnormal aspect, bearing the stigma, all of them, of the silent battle that is going on.²²

There is, therefore, a position, taken by Euclides da Cunha and Kjellén, in which biopolitics is also a way of equating and determining social life, in a biological identification key. But Foucault's, Agamben's, or Esposito's contemporary biopolitics, formulated, to a certain extent, by the first of them in Rio de Janeiro, almost at the same time as the death of the sculptress, aims, on the contrary, to touch on the value of control over politics and thus show that the question of life, appropriated by the capitalist West, begins to play a fundamental role to guarantee the governability of the world. Between the two extremes, however, we could place that which Foucault calls the analytic of finitude and, perhaps, the daring hypothesis would be to state that the sculpture *Impossible* is the analytic of modernist finitude tested, in its way, by Maria Martins.

Indeed, Foucault argues that when natural history becomes biology, when the analysis of wealth becomes economics, when, above all, reflection upon language becomes philology, and the Classical *discourse*, in which being and representation found their common locus, i.e., a shared space, is eclipsed, then man appears in his ambiguous position as an object of knowledge and as a subject that knows: enslaved sovereign, observed spectator, he appears in the place belonging to the king, which was assigned to him in advance by *Las Meninas*, and later by Manet's *Olympia*, the proto-image of *Mariée mise à nu*, but from which his real presence has for so long been excluded. As if in that vacant space towards which Velázquez's painting was directed, but which it was nevertheless reflecting only in the chance presence of a mirror, and as though by stealth, all the figures whose alternation, reciprocal exclusion, interweaving, and fluttering one imagined their imperceptible dance immobilized into one substantial figure, and demanded that the entire space of the representation should at last be related to one corporeal gaze.²³

In this alternation of man, the double force that operates as subject and object of the politics of the gaze, as much as in biology, economics, or language, this figure comes to be governed by labor, life, and language: his concrete existence finds its determinations in them; it is possible to have access to him only through his words, his organism, the objects he makes—as though it is they who possess the truth in the first place (and they alone perhaps); and he, as soon as he thinks, merely unveils himself to his own eyes in the form of a being who is already, in a necessarily subjacent density, in an irreducible anteriority, a living being, an instrument of production, a vehicle for words which exist before him.²⁴ From which, Foucault concludes:

18 Marc Decimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être* (Dijon: Les presses du réel, 2002), 90.

19 Georges Bataille, "Informe," in *Oeuvres complètes* I (Paris: Gallimard, 1970), 217. Bataille compares the formless to spittle or a spider. In 1946, Maria also made a spider (*Aranha*) in bronze.

20 Georges Bataille, "Metamorphose," in *Oeuvres complètes*, 208.

21 Roberto Esposito, *Bíos. Biopolítica e filosofia* (Turin: Einaudi, 2004), 6.

22 Euclides da Cunha, *Rebellion in the Backlands*, transl. Samuel Putnam (Chicago: University of Chicago Press, 1957), 30–31.

23 Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Vintage Books, 1994), 312.

24 Ibid., p. 313.

It is apparent how modern reflection, as soon as the first shoot of this analytic appears, by-passes the display of representation, together with its culmination in the form of a table as ordered by Classical knowledge, and moves towards a certain thought of the Same—in which Difference is the same thing as Identity. It is within this vast but narrow space, opened up by the repetition of the positive within the fundamental, that the whole of this analytic of finitude—so closely linked to the future of modern thought—will be deployed; it is there that we shall see in succession the transcendental repeat the empirical, the cogito repeat the unthought, the return of the origin repeat its retreat; it is there, from itself as starting-point, that a thought of the Same irreducible to Classical philosophy is about to affirm itself.²⁵

Western culture, however, only overstepped this limit, from which it could completely recognize modernity, when finitude was considered an interminable reference to itself.

Though it is true, at the level of the various branches of knowledge, that finitude is always designated on the basis of man as a concrete being and on the basis of the empirical forms that can be assigned to his existence, nevertheless, at the archaeological level, which reveals the general, historical a priori of each of those branches of knowledge, modern man—that man assignable in his corporeal, labouring, and speaking existence—is possible only as a figuration of finitude. Modern culture can conceive of man because it conceives of the finite on the basis of itself. Given these conditions, it is understandable that Classical thought, and all the forms of thought that preceded it, were

able to speak of the mind and the body, of the human being, of how restricted a place he occupies in the universe, of all the limitations by which his knowledge or his freedom must be measured, but that not one of them was ever able to know man as he is posited in modern knowledge. Renaissance ‘humanism’ and Classical ‘rationalism’ were indeed able to allot human beings a privileged position in the order of the world, but they were not able to conceive of man.²⁶

Foucault’s criticism thus opened the doors for a criticism of ethnocentrism and, in this sense, it is fitting to remember that Maria Martins, on reading *Bhagavad Gita*, probably the French translation by Émile Senart, found there in fact an analytic of finitude similar to that proposed by Foucault in *The Order of Things*, of such a kind that, inverting Western historicism, Maria confirmed that Kant was not the first to establish the categorical imperative of perfect disinterest and inoperativity, that Fichte’s speculative philosophy did not exhaust the topic, and not even Nietzsche, in *Beyond Good and Evil*.²⁷ But

26 Ibid., 317.

27 “Fichte’s speculative philosophy agrees in a certain way with *Bhagavad Gita* when it states that God, eternal beginning, perfect, whole, absolute, did not want to remain contemplating himself, and delights in the spectacle offered by men, mere toys in his omnipotent hands. Based on the concept he formed of God, Fichte defines ethics, generally, as the dominion of reason over a sensitive world, and thus finds a certain sense in human activity, while the *Bhagavad Gita* states that man participates in the great universal scenario through blind duty, without even understanding the reason for his actions. God does not know the notion of good and evil. And thus the great anonymous thinker, who exposed in this extraordinary work of poetic beauty, which is the *Bhagavad Gita*, his concept of the world, does not demand from human activity a rigorous distinction between good and evil. It was the way of legitimizing the denial of the world as the beginning of necessary activity, which is an affirmation of life. He preached detachment from everything, the absence

her experiences, however, were far from being completely taken from books. In practical terms, when visiting the Botanical Gardens in Calcutta, Maria Martins evokes an ordinary experience, not so far from that of her godfather Euclides da Cunha, in the *caatinga* region, or by her friend Caillouis, standing before the trees in Lapa, which sheds specific light on the analytic of finitude activated by the concept of the impossible.

The impression of grandiosity, given by these immense trees, dozens of years old, can only be compared to the feeling one gets going from the brightness of a clear day to the interior of a gothic cathedral.²⁸ The same

of hate, love, and the complete abandonment to God. At the same time placing himself ahead of Nietzsche in *Beyond Good and Evil*, he excused humanity from bowing to those strict notions.” Maria Martins, *Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961), 67.

28 Cf. Georges Bataille, “Nôtre-Dame de Rheims,” in *Oeuvres complètes* I (Paris: Gallimard, 1970), 611–616. Bataille studied archival science at the École des Chartes, where he became fascinated by Mediaeval Romanticism, which he had discovered when visiting Rheims cathedral and when reading *La Chevalerie*, by Léon Gautier. Uninterested in classical constructions, but attracted nonetheless by heterogeneous, transitional forms, such as the passage from Latin to French, he took the *Canticle of Saint Eulalia* as the first line of polyphony to study his materials. His bedside reading was, according to André Masson, *Le Latin mystique*, by Rémy de Gourmont, and all this explains the text on *Nôtre-Dame de Rheims*, composed in the style of Huysmans, and shot through with a fervor that would soon acquire another orientation. Indeed, on abandoning the École, Bataille entered Casa Velázquez, a center for philological studies in Madrid, where he encountered, as he mentions in letters from that time, a Spain full of violence and sumptuousness, in which certain constructions, like the Escorial, for example, seemed to him to be vast tombs, built under a brilliant sun, resembling a monstrosity in the baroque style, and in which the echoes of voices recalled the ferule of an inquisitorial instrument. Even before seeing dance as a spasm of suffocated death, as a mimicry of anguished pleasure that incites the

silence, the same mysterious penumbra. The same arcades, created here by an incomparable nature. One tree joins another, which will generate yet another, which in turn thrusts a branch into the soil, only to appear further ahead in the form of arcs, towers, limitless galleries and always indissolubly connected. In *Paradise Lost*, Milton describes them thus:

The bended Twigs take root, and Daughters grow
About the Mother Tree, a Pillard shade High
overarch’^t, and echoing Walks between (book 9, 1105–7).²⁹

Let us recapitulate the situation described by Milton: in the midst of a dense wood, Adam and Eve, like the figures in Impossible, choose a fig tree that extends its branches, so large in width and length that they enter the earth, curved, embedding the root there, where, around the tree, other species arise, all from the mother-tree, like offspring. They form columns there, vaults, arcades, all shady, ample, and also paths, where echo reverberates. Using the large, long leaves of these trees, resembling shields used by the Amazons, Adam and Eve try to weave garlands that cover their shame and lessen the punishment of having been expelled from Paradise. There is no doubt that this is a canonical situation. The British

challenge to touch the impossible, soon after being hired to work in the Medallion Office, in the Louvre, in his first publications, between 1926 and 1931, precisely, texts on disappeared America, on architecture as social order, or on sexual exploitation in Latin America, Bataille went on composing the stages of a method of base materialism and disseminated heterogenesis. The similarity with the Minas Gerais–base formation, in the case of Maria Martins, better illustrates the content of her *érotisme*, of shared Bataille lineage.

29 Maria Martins, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*, 267. Maria’s version is “The hundred twigs take root and daughter grow / About the mother tree, a pillar shade / High over arched and echoing walks between.”

25 Ibid., 315–316.

orientalist William Ouseley quotes this same passage from Milton in *Travels in Various Countries of the East: More Particularly Persia I* (London: Rodwell and Martin, 1819, 80) and North American historian Thomas F. Gordon states, in *The History of America: Containing the History of the Spanish Discoveries prior to 1520* (Philadelphia: Carey & Lea, 1831), that the fig tree was a Hispanic discovery, in the region of the border between the United States and Mexico, and to that effect, he quotes the same excerpt from Milton, though in another version. In fact, there is an inconsistency here with the “bended” in the more reliable version, which Maria Martins, however, quotes as “hundred,” though there are also records of the use of the word “bearded.” And this bearded condition of Adam obliges us to consider that, if the Indian fig tree evokes an originary scene from the Creation, this formula of biblical sensitivity was also recurrent in the career of Marcel Duchamp.

Indeed, in 1910, Duchamp offered us a first fauvist version of Eden, in *Paradise, Adam and Eve*, a scene he would stage later, in 1924, in the film *Entr'acte* by René Clair, shown during the performances of *Relâche*, a ballet by Francis Picabia, with he himself and Bronia Perlmutter playing an originary couple, in which it fell to Duchamp to appear as a bearded Adam, though without pubic hair, covering his genitals with a branch, probably from an apple tree (though in many traditions, as attested by Milton himself, this was exactly the function of the fig tree). Man Ray fixed an image of him in the film, *Cine-Sketch: Adam and Eve*, which allows us to affirm that it is *tableau vivant* inspired by a Lucas Cranach painting (1528), housed in the Galleria degli Uffizi,³⁰ a scene which would reappear, once more, in Duchamp's graphic work, *Morceaux choisis d'après Cranach et “Relâche”*

30 Maurice Raynal draws attention to the emergence, in many of Cranach's mythological images, of “tropical lianas, plants from the virgin forest,” which endow the human and mythological figures with a sense of being *inquiétant*. Cf. Maurice Raynal, “Réalité et Mythologie des Cranach.” *Minotaure*, no. 9 (Oct. 1936): 12.

(1967). But even before this, in 1942, *A la manera de Delvaux*, which represents a couple after carnal union, was reproduced in the catalogue *First Papers in Surrealism*, alongside *Adam and Eve* (1527), by Hans Baldung, a Lutheran painter of death and eroticism, with an epigraph taken from Hegel's *Logic*, concerning the fall of man, transcribed in French. “L'histoire de la Chute met en lumière le retentissement universel de la connaissance sur la vie spirituelle,” an obsession shared by Albert, a character in *Au Château d'Argol* (1938), by Julien Gracq, who also sought to interpret the meaning of these same words by Hegel.

3. In his reading of Hegel's philosophy to a Parisian audience graced by Bataille, Caillois, Que-neau, and Lacan, among others, Alexander Kojève interpreted the dialectic between the master and slave as an anthropogenic tool dictated by desire. The very word *désir* used by him is semantically ambiguous. *Désirer*, which comes from the Latin *desiderare*, and its act *desiderium*, means “notice the lack of stars” and, as can be noted, it is a term that comes from the language of prophecies and divinations. In the origin of desire, man stands exiled from the rest; but, when this previously organized world no longer says anything to him, there arises in him the desire that, for Kojève, as later for Lacan, is always desire for a desire, self-reference, potentialization and absence of object. *Desidia*, synonymous with indolence and sloth, is exactly that, the situation in which desires and lust are born. Let us not forget, therefore, that besides the bronze that Maria sculpted in 1944, entitled *Désir imaginant*, Duchamp called the mannequin in *Etant donnés*, molded from the body of the sculptress, *Notre Dame du Désir*.³¹

In 1956, Alain Resnais shot *Nuit et brouillard* (*Night and Fog*), the first film to show the abjection of the concentration camps; but in 1949, Ma-

31 For example, in the letter dated September 3, 1950: “N.D. du désir est maintenant rose chair,” “Our Lady of desire is now rose flesh.” See Michael Taylor, *Marcel Duchamp Étant donnés*, 416.

ria had already presented *Brouillard noir*, a sculpture that simulates an archifossil of a post-nuclear fishbone. At this same moment, Alexander Kojève, who would collaborate with the foreign policy of Gaullism, developed the concept of *post-history* and this line of analysis that he would develop until 1968, the year of his death, featured the speech that he gave, at Carl Schmitt's invitation, in Düsseldorf, on colonialism from a European perspective, a kind of postcolonial foundation of societies of control. Kojève understood, in a few words, that colonialism was a concept that described a society in which surplus value was not obtained in a private capacity, as in classic capitalism, nor inside central countries, but outside them, which would prove that capitalism no longer existed in the post-1945 world, and that what we have had, however, ever since is a new form of colonialism, affiliated to expansive, financial capitalism. However, as the difference between afro-asiatic and dominating economies tends to increase more and more, which makes instability not only cyclical but also apocalyptic, that is why, in order to rescue this state of affairs that would without a doubt lead to a World War III, Kojève's diagnosis was to give contemporary colonialism a shock of Fordism, because the fact that debt lies in poor economies makes the colonial link itself poor. The title of one of Kojève's writings would be exactly *Ford est Dieu, Marx est son prophète*. This would also be, in honor of the theories of Carl Schmitt, his host, the contemporary “Nomos of the Earth,” that is, when everything has already been taken, which is, by the way, the Deleuzian theory of the passage of disciplinary Foucauldian society to the society of spectacular control, there can only be one new division if some give that which others can consume, what ultimately led Kojève to describe current capitalism as a forcibly giving system.³²

32 Alexander Kojève, “Colonialism from a European Perspective.” *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, no. 29 (2001): 115–130.

It is illustrative, therefore, having arrived at this point, after recalling the relation between desire, post-history, and postcolonialism, to turn to the conclusions drawn by Maria Martins in *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru* (1961), because they help us, finally, to lend another meaning to the artist's impossible:

The near future is shown as threateningly gloomy for Asia, above all India, as much as for South America, perhaps more so for Brazil. International politics finds itself increasingly clouded. Each passing day the Great Powers, more perversely dominated by unlimited vanity, drag the world with no hesitation towards the brink of catastrophe, with a view to measuring the power they have and their ability to better explain hypocritically their goodwill and desire for peace and harmony.³³

Maria uses the concept *obnubilado* (clouded), which served for Araripe Jr. to explain a proto-anthropophagic understanding of Brazilian culture, and she projects it to the postcolonial world as a whole. She stresses that, in the past, wherever they went, “the settlers crushed the sense of the sacred inherent to life,” not only in India, but in Mexico, Peru, Colombia, Siam, such are the names and sequence that she uses.

Nineteenth-century capitalism and the missionaries who were sent by the West made the horrendous mistake of imposing on them a civilization for which they were not prepared and which they did not desire, simply, who knows, to make their own sojourn there more comfortable. Today, the United States, basking in the pride of its success, naively suppose that millions and millions of human beings readily aspire to follow their way of life—*our way of life*.

33 Maria Martins, *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*, 280.

They are the same simplistic premises and the same illusion of universalism that reign in the communist spirit, equally persuaded that theirs is the only, ideal solution to the problem.³⁴

Herein lies the great tragedy: contemporary society, with no great differences between parties and ideologies, tends to demand that all peoples be molded exactly into one global image. Just as Kojève or Carl Schmitt no longer see in the subject the foundation of decisions, but just a vacuum, an internal laceration caused by the expenditure of someone who founds but cannot be grounded, thus generating the ambivalent state of contemporary exclusion, Maria Martins is aware of the scenario that is being drawn up and whose crisis would precipitate the 1964 coup. Crazy chance reigns supreme here (*Hasard hagard*, 1947).

They want Asia or South America to be obliged to follow the paths traced by one ideology or another. They want to force on humanity one sole type of universalized existence—a humiliating and unacceptable leveling. The diversity of the destiny of nations of races, of religions, of customs, and even of civilizations makes the crusade for the unification of thought and spirit an attack on the life of peoples. Even the desired solutions will no longer be desired or tolerated when they come to mean the triumph of one civilization, one ideology over another, of which it will become the discretionary guardian.³⁵

MARIA MARTINS: VARIATIONS, NOT SERIES

Tiago Mesquita

I am under the impression that it is in her 1946 solo exhibition, held at the Valentine Gallery in New York, that Maria Martins will abandon more conventional modeling procedures, that persisted even in the sculptures from the *Amazônia* series. Although she had been trained in an essentially modern tradition, fidelity to the subject was, up to then, fundamental to the artist. Fidelity to traditionally recognizable subjects, it must be emphasized.

In the works from the *Amazônia* series, despite taking steps towards a more daring modeling, she uses a conventional structure. Maria Martins surrounds figures with the form of statues in an intricacy of decorative appendages, branches that emerge from one place and return to another, but the final volume is symmetrical and recognizable. That network of metallic threads unfolds, but returns to the monoliths that organize the scenes, which is not an aesthetic issue, but it is not the most extreme form of sculpture. That is why they often recall rococo altars and other more scenic forms of tridimensionality.

This is not the case with some sculptures made from 1943 onwards. The volumes take on less recognizable features. Though always figurative, her sculptures are endowed with new volumetry, new morphology. When they are human figures (if one may call them that), we can figure arms and legs out, but they are far too stretched, they flow too much. At other times, they take on a vegetal, mineral, flame-like appearance. They take procedures and subjects that had appeared in previous works further ahead, but they attest to their progressive distancing from traditional modeling.

Something had changed. The more naïve nativism and traditional sculptural themes begin to

make way for complex motifs. The sculptures are no longer called *Yara*, *Jesus Cristo*, *Salomé*. They receive pompous titles, laced with elaborate rhetoric: *Je crus avoir longuement rêvé que j'étais libre* (1945). The forms seem to suggest processes of mutation, metamorphosis, the fusion of one thing with another. They assume a rougher surface. They are irregular walls of draining bronze. They are forms that try to tackle an irascible material.

The artist begins to deal not only with the anecdotal dimension of myths: she wants to find the form through which they manifest themselves in the material, their incarnation in nature. It was by this time that the artist came closer, both aesthetically and affectively, to the Atlantic avant-garde artists and intellectuals in the United States. She spent time with André Breton, André Masson, Mary Callery, Rufino Tamayo, Peggy Guggenheim, Fernand Léger, Alfred H. Barr, Piet Mondrian, and, above all, Marcel Duchamp. She experienced the moment when avant-garde ideas were no longer projects in germination, but substratum for solid works.

Maria had already chosen bronze as her material of choice for her sculptures. She worked with lost-wax casting and produced one piece per mold. She was attentive to the technique and perfected it. She tried to imbue uniqueness to each piece. Perhaps that is why she insisted on a process that deems serialization difficult.

However, at this time, she did not stop making other pieces with the same subject, and even using the same form. But, by insisting on the irreproducibility of the volumes, she chose a new mold each time the form was redone. Thus, she effected small changes in very similar works. This is apparent in part of her output from 1943—albeit, in many senses, it is actually a recapturing of aspects of previous work. The volumes are similar, but never identical.

The artist seemed averse to the idea of series, but not to the repetition of her themes. Hence, similar volumes appeared with variations in the same

exhibition. The starting point was common planning, with more or less different results achieved. It changed according to the meaning she wanted to convey in each piece molded in plaster. Two similar forms featured subtle changes. The process revealed the metamorphic aspect of the works themselves. Thus, since the pieces appear unstable on account of their very nature, the changes are very subtle, when we compare one with the other.

When the change was minimal, the sculpture was given the same name, as in *O implacável I* and *O implacável II*. But it was not always so. Sometimes, the alteration seemed to break the nature of the piece, and so—I assume—the artist changed its name. The difference is noticeable if we compare *Glêbe-ailes* (1944) and *N'oublies pas que je viens des tropiques* (1945), and here I follow Francis M. Naumann's¹ reasoning. The curator compares them, suggesting different narratives to explain what happens to the figure that is the base of the sculpture.

In both, a volume agonizes, slightly raising its back from the ground. The body is somewhat anthropomorphic, lying down, with arms raised, ending in claws. Discreet convex protuberances spring from one of its extremities. Such characteristic leads us to suppose that these are breasts, and thus conclude that it is a female body. Forms swell from its womb like exits from its vagina. A violent furor. They are ample forms, uniform, which extend to different sides. They suggest physical ardor, with sensations.

Thus, it is not just any body. It is a female form far removed from the femininity of traditional, idealized, Venusian beauty.² The feminine form here is

1 Francis M. Naumann, "A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-1950," in *Maria*, ed. Charles Cosac (São Paulo: Cosac Naify, 2010), 51.

2 The process seems analogous to the effort that Leo Steinberg attributes to Picasso on the creation of the figures in *Les Femmes d'Alger* (1907). In particular, the figure of the woman crouching in the left-hand corner of the canvas, with the most exuberant African mask, with neither front nor back. Because of this reversibility, it can be compared to Maria. In-

34 Ibid., 281.

35 Ibid.

more natural, physical, more female, closer to the mythology of the female. This change lends physical throbbing and sexual interest to the figures. The forms are wild, bursting with sensuality, the treatment of the surface is tactile and evokes sensation. In both sculptures, a presence until then repressed by the conventional contours decides to manifest itself. It is as if an interiority were awakening.

But it awakens in different ways in each work. In the 1944 piece, it is as though a gargoyle were emerging from the sculpture's vagina. A head and two wings sprout from inside an up-until-then contoured form and steal its design. They begin to share its form, becoming conjoined in its form. This parasitic body wants to use the woman's body, conflict sets in, the volume is contorted, the skin is stretched, but nothing splits. This is the nature of the sculpture, this metamorphic volume, deformed, but indissoluble.

In the other figure, the one that urges us not to forget that she comes from the tropics, what springs from its pelvis is not a mythical being, but something undefined, which has already been interpreted as a flame, a head, a trunk, a claw. Since it is a pelvic protuberance, I feel that the phallic meaning cannot be at all discarded. The mutation of gender, or better yet, its non-definition, must be considered. Thus, there

cidentally, on account of the pose, one might say it resembles the artist's *L'Huitième voile* (1949). According to Steinberg, this figure disobeys tradition in itself, because it breaks a centuries-old pact with nudity. Rationally, "[T]he justification of art depended on the profession of erotic disinterest, on the distinction between engaged prurience and the contemplation of formal beauty whereby the erotic will to possess was assumed into admiration." Steinberg affirms that Picasso's women step down from the pedestal of Venus, of idealized beauty. That is why he uses the old English verb *to devenustate*. Maria's sculptures are also female, but far removed from Venus. They are made of an interiority that seems to dispense with any formality that fits them into an archetype. Leo Steinberg, "The Algerian Women and Picasso at Large," in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (Oxford: Oxford University Press, 1972), 173.

exists a countless number of personifications which one sole formal identity cannot handle.

The form becomes hermaphrodite, undefined. The sculpture deals with these inversions. The interesting thing is that it is about re-significances in volume, which are always geared towards the volume. This being the case, the sculptural volume is not something that seems to dilute, but to metamorphose; that is why the surface is more irregular; that is why the volume is more replete with cavities and intervals.

Maria Martins' figures seem not to lose, but to change form. That is why I feel it more profitable to think of Maria Martins' form in terms of its deformations. In the violent way through which the sculpture maintains its compositional unity. It maintains the integrity of the monolith.

Ultimately, the artist has never invested in the decomposition of volume. Her interest and her limit have perhaps always been this: sculptural volume as a representational unit. As in the painting of the first Brazilian modernists, the artist reveals very challenging questions in a traditional structure, in a traditional framework. She seems to stretch this structure to the maximum, but to intensify it to the maximum as well. In the sculpture produced by Maria Martins, volume becomes an arena for the most complex conflicts, but it also restrains more violent clashes. The artist, despite dealing with fragmented relations, does not allow this to go very far in the form. The reason why Brazilian art attenuates the violence in its forms is something to be studied. But this speaks volumes about strength and the issues regarding what is made here.

But, back to Maria Martins. Perhaps the insistence on volume held back the artist's dialogue with the latest production, but it yielded monsters, monsters that look a lot like us. Incidentally, like Brazil. A deeply violent country, with fragmented conflicts that permeate all interpersonal relations. A place that

does not give conflicts a name, and life goes on as if everything could be resolved by union. This, in most cases, produces monsters. Maria Martins makes us see a deformed and violent unity.

THE EXHIBITION *MARIA MARTINS: METAMORPHOSES* AIMED TO CAPTURE THE CONTINUOUS TRANSFORMATIONS OF FORM THROUGHOUT MARIA'S ARTISTIC DEVELOPMENT, NOT ONLY IN HER SCULPTURES, BUT ALSO IN THE PAINTINGS, DRAWINGS, AND PRINTS THAT DIALOGUE WITH THEM. THE IDEA WAS TO SHOW HOW THE DISFIGURATION OF THE HUMAN, IN THIS WORK, IS ALWAYS THE BEGINNING OF THE FIGURATION OF ANOTHER FORM, WHICH AT TIMES COMES CLOSE TO BEING VEGETAL AND, AT OTHERS, ANIMAL. TO THIS END, THE EXHIBITION HAS BEEN DIVIDED INTO FIVE SECTIONS — TROPICS, VINES, GODDESSES AND MONSTERS, SONGS, SKELETONS — DETERMINED FROM THE COMMUNICATION OF FORM RATHER THAN BY CHRONOLOGY. THE SECTIONS WERE NOT INTENDED TO BE STAGNANT, BUT, ON THE CONTRARY, FLUID (METAMORPHOSIS IS ENDLESS). THERE WERE WORKS THAT MEET IN THE PASSAGE BETWEEN ONE AND THE OTHER, THAT OSCILLATED BETWEEN HERE AND THERE.

AS A COMPLEMENT TO THE SCULPTURES, PAINTINGS, DRAWINGS, AND PRINTS EXHIBITED, A PIECE OF JEWELRY DESIGNED BY MARIA MARTINS AND A SERIES OF SEVENTEEN CERAMICS FROM HER HOUSE IN PETRÓPOLIS WERE ON DISPLAY. THE ARTIST'S ACTIVITY AS A WRITER HAS ALSO BEEN CONSIDERED HERE, WITH HER THREE BOOKS AND ARTICLES PUBLISHED BY HER IN THE *CORREIO DA MANHÃ* NEWSPAPER, THE LATTER ALMOST UNKNOWN TODAY AND REPRODUCED AT THE END OF THIS CATALOG.

1. TROPICS

Before the 1943 exhibition, Maria Martins had already turned her attention to Brazilian themes, but was also shaping her *Samba, Negra, Yara* in conventional forms. Works like *Yemenjá* and *Iacy* already signal the interlacing of the human and the vegetal element, though the figures represented are still clearly discernible. In the passage to the next section, *N'oubliés pas que je viens des tropiques* and *Glèbe-ailes*, very similar to each other, we see variations of a body in full transformation.

2. VINES

In this second group of sculptures, there is a certain concentration on the elements that were secondary in the first set: the entwined forms that encircled the main figures. In the drawings *As três Graças* and untitled [*Sans Écho?*], it is the feminine figure itself that has its limbs converted into something like flexible branches or vines. *Orpheus*—which avoids the theme of the forest, but not the form rehearsed there—is confused with the interlaced surroundings of which it is part. In the passage, *Hasard hagard* and *Sûr doute* point to the strangeness of the forms in the next section.

3. GODDESSES AND MONSTERS

“I know that my Goddesses and I know that my Monsters / will always appear sensual and barbaric to you,” Maria Martins writes in the poem *Explication*, which is part of the special-edition catalogue for the 1946 exhibition. Throughout her career, Maria produced a series of goddesses and monsters, in which the human figure appears transformed. In *Impossible*, the most famous sculpture in this group, the erotic nature of the metamorphosis is self-explanatory: two bodies, one female, one male, are prevented from getting completely together because of the strange pointed forms of their heads, and at the same time they appear magnetically—amorously—connected forever. In the passage, the open mouths of *A tue-tête*,

O galo, and *Chanson en suspens* provide a foretaste of the mute songs of the next section.

4. SONGS

In her book on Nietzsche, Maria Martins shows special admiration for the songs of Zarathustra. In *O canto da noite* (“Night song”—a name she borrowed for one of her sculptures), Nietzsche writes: “A thirst is in me, unsated and insatiable, which seeks to raise its voice.” In *O canto do mar* and in the untitled sculpture, the forms are more rounded, more indefinite, more abstract, in a possible attempt to lend form to what is not palpable, like the voice. *Calendário da eternidade* and *Très avide*, for their part, suggest the apertures in the body, points of dissolution of form in the mysteries of shapeless profundity: perhaps mouths, perhaps vulvae.

5. SKELETONS

Generally, Maria Martins’ work focuses overall on organic forms. However, there is a set of works that tend towards the form of a skeleton, or rather, that concentrate on that which, in the organism, borders on the inorganic. *Tamba-tajá* and *Rito dos ritmos* (belonging to the Palácio da Alvorada and represented here in objects, photographs, and drawings) lose corporality, if compared with other sculptures of hers, and are reduced to skeletons. *Pourquoi toujours*, which can recall the shape of a plant, is completely dotted with tiny skulls. It is as if Maria, baroquely (and ironically) were reminding us that what remains of the human, at the end of the metamorphoses, is the bones. Perhaps only to them does the utopia of a final form correspond.

AFTER HER RETURN TO BRAZIL, MARIA MARTINS HELD ONLY THREE INDIVIDUAL EXHIBITIONS: TWO IN 1950, THE YEAR SHE ARRIVED, AND ONE IN 1956. FROM THIS LAST ONE UNTIL HER DEATH IN 1973, SHE DID NOT MOUNT ANY OTHER INDIVIDUAL EXHIBITION IN BRAZIL OR ABROAD. WHILE HER PLASTIC PRODUCTION DECREASED APPRECIABLY, HER WRITTEN PRODUCTION GREW. IT WAS IN THIS FINAL STAGE OF HER LIFE THAT SHE PUBLISHED THREE BOOKS AND BEGAN TO CONTRIBUTE TO THE *CORREIO DA MANHÃ*. SHE WROTE A COLUMN FOR THIS NEWSPAPER IN 1967 AND 1968, WHICH SHE CALLED “PÁGINAS DE UM LIVRO DE MEMÓRIAS” (PAGES FROM A BOOK OF MEMORIES), WITH THE TITLE *POEIRA DA VIDA* (DUST OF LIFE)

CORREIO DA MANHÃ,
OCTOBER 29, 1967

“The Biennial and Itamarati”

Mystery and magic dominated both art and life from the very beginning of humanity. The poet, however, has always been the only one truly able to understand them or expound on them, when possessed by a profound emotion derived from an unrestrainable sensibility.

Initially, and for century upon century, art devoted itself exclusively to the service of religion and, as opposed to war, was like an invocation to the communion of men for their better understanding.

Artists, despite living inside themselves in splendid isolation, demanded, as they still do, love and understanding from their travel companions; and even though this was not, and is not, perceived, their works were, and are, inevitably in solidarity with the works of those who came before and those to come.

I always recall the strong emotion I felt when visiting the Dordogne Caves in France, and those at Altamira in Spain, where the oldest known humans lived.

In those times, man barely knew how to express himself in words but already felt the thirst for beauty, and with a badly sharpened flint created the first sculpture we know of. It was a rock carved on all sides with the image identically repeated, perhaps to exorcize the evil spirits he thought were after him. Others came after, managing to execute bas-relief and etchings on the stone walls and achieved the great pictorial convention designed on the shadowy cave walls.

They discovered how to make colors and those images that dazzled me, worthy of the best painters of our times, keep those ancient colors fresh until today.

These bas-reliefs, these sculptures, these colorful images were probably the first visible mark of

religion, which would follow through the centuries onwards, supported in art and making use of the artists of each period.

Thus with their origin lost in the darkness of time, to our joy, those touching symbols, sculpted or painted—with instruments as primitive as those who used them—became the first intermediaries of the magic of the gods invented by them: the stars, heavenly bodies, thunder, lightning, water, wild beasts, and everything else they feared.

The discoveries of the engraved and carved objects in the Swiss lakes, the Menhirs in England, the paintings and sculptures in India, Greece, Egypt, the architecture and sculptures of the Incas, the Aztecs, the Mayas, wonderful testaments to the civilization of those peoples, show art to be, with no break in continuity, the medium of communication with the gods or a homage to those who go from this life to eternity, while searching ceaselessly for the concept of immortality.

And, I can affirm with pride, that of all the history of humanity, only what artists and poets have said about it is known.

All that remains of peoples, like men, when they disappear, are the images carved in the stones along the way, the rare manuscripts preserved by a miracle, or the poems passed on orally from generation to generation.

In the beginning, artists worked in groups or tribes, in the caves at night after the harsh hours of hunting to survive.

This anonymous art, with no ambition other than to satisfy religion, lasted until the end of the Middle Ages, but became increasingly more visible depicting objects or everyday life.

In each century that passed it transformed itself at the same time into an essential part of human culture.

From its inception, visual art synthesized two apparently contradictory states: dream and reality, in a type of absolute and invincible surrealism.

Only in the Renaissance did the artist become an individualist. From this era on, there suddenly appeared geniuses, who, like flaming celestial bodies, illuminated and dominated the artistic world for some time, creating schools and followers generated from an uncontrollable force.

The artistic plenitude achieved by some of these geniuses, makes, according to Mallarmé, the creation surpass its metaphysical content. Metaphysics, however, is so rarely to be found in the formalism of philosophy that only through his work can the artist sometimes capture the Cosmos in eternal circumstances.

The end of the 19th century brought a great transformation in the visual arts, which began to reflect life, movement, and sentiment in a purer way.

In the 20th century, and above all nowadays, this transformation, with the perennial agitation in which we live, with the extraordinary scientific discoveries that come one after the other at an astounding rhythm, with wars and revolutions everywhere, has made art become an increasingly evident, indissoluble part of psychological and social evolution. From this sprang schools, fads that follow each other even when they don't endure long enough to survive.

It's true that the young are always right, when, safe in the present, they project themselves in the future. Let them use oil painting, plastics, bronze, marble, or industrial materials for their works, it does not matter, as long as creation—if not genius, at least honest—springs from them. The young are living at a difficult and confused time between momentary movements and fads: Pop, from the United States, Op, almost at an end, with many of them judging it necessary to base their works on these new tendencies, even if they find them repugnant. When, however, the spark that illuminates exists in them, they go ahead and follow their triumphal path.

The situation of the already mature or less young artists who face, without strength, another era, different from the one in which they were ac-

customed to living is more delicate. As a matter of fact, the only thing remaining for them is two paths: either persist in their constant work, in its profound sense, though perhaps changing the way they express themselves or the palinode, that is, to retract, deny oneself. A painful attitude was the one admitted by a few volatile people who suddenly adopted abstraction "through inner invincible vocation," tachisme equally through "inner invincible vocation," and now op and pop for the same invincible vocation. It's a big mistake of these pseudo-artists to seek, whatever the cost, to belong to the avant-garde, or the fad of the moment; there is no alternative in art: be a pioneer, be a creator, or stay quiet. Picasso never imitated or followed anyone; he went from one style to another always researching in his way and always keeping his extraordinary personality intact. Equally so with Marcel Duchamp, Chagall, Léger, Giacometti, Brancusi, Richier, not to mention so many others. Art lovers, connoisseurs will distinguish without hesitation a Da Vinci from a Piero della Francesca, a Botticelli from a Rafael, a Goya, from an El Greco, a Chagall from a Miró, a Picasso from a Matisse, and so on. It is that each truly sincere creator kept and will keep until the end their deep sense of seeing the world that surrounds them and their unmistakable personality. I affirm, as a profession of faith, that creation is a solitary act and even though painters and sculptors abound here and there, eternal art is reserved for the few capable of great sacrifices and great flights to almost unattainable heights, surrendering without reservation to their gods or their inner demons.

These modest considerations came to my mind as a contribution and an alert as to the importance of art and the artists who can help or ruin the development of culture in Brazil and its projection abroad.

Today, more than ever, it is difficult to choose and distinguish true creation from vulgar adventure.

Well, I read with shock in some papers that the

Itamarati Department of Cultural Information had decided to hand over to a young man, and only to him, the task of selecting the artist or artists that will be representing Brazil in the Venice Biennale. Despite admiring this young man, who is self-made and who, without ever having been able to study, has sought to assimilate what he saw, despite his undeniable qualities of intelligence, I cannot believe that such a decision has been taken. It would be a slur, an oversight, almost an insult to artists who work seriously, some under great difficulties, to offer that selection to just one person, to a young man without sufficient cultural baggage or maturity, rather than to an institution, the Museum of Modern Art in Rio, for example, as is done in other countries, to give to this young man, I repeat, the power to decide, alone, which artists will represent Brazil in a competition as important as the Venice Biennale.

Could it be that the authorities in the Department of Cultural Information have not seen the Brazilian artists' room at the Bienal de São Paulo? Could it be that they have not realized the injustice done with works of true value suffocated and lost in that pile of odds and ends? Could it be that they have not heard or have not learned of the comments, the mockery of foreign critics and of others who were there? Could it be that they don't know who should answer for that flop? Could it be that they have not seen the purchases made with an exorbitant budget provided by that very department? Could it be that they have not realized the unbelievable ridiculousness and levity of such choices, with rare and honorable exceptions? Could it be that they have not even visited the Brazilian exhibition and not seen works of art there that would figure admirably in any collection? Could it be that they were not puzzled by those choices, destined to adorn Brazilian embassies abroad?

Could it be that they don't feel obliged to explain how this has happened and why they have delegated the powers to spend such a large amount to someone so utterly ill prepared?

Against those who use, make use of art without loving it, we must, we have a duty to open a loyal debate to oblige them to at least respect those who devote their lives, work, and ideals to art.

As for the Brazilian commissioner for the Venice Biennale, I don't think anyone can forget the name of Francisco Matarazzo Sobrinho, who, duly and devotedly assisted by Iolanda Penteado—without whom the first Biennials would not have happened—invented and made the São Paulo Biennials happen, at first sacrificing his personal fortune. He always appeared at the Venice Biennale representing Brazil, at his own expense, and is surrounded by the respect of all the representatives of the various countries that exhibit there.

The right and the duty to express my opinion fall to me, to help not to oppose, not only as a connoisseur of art and as a recognized artist in the international world of art, an artist who has no ambition and has already refused for many years to participate in any Biennial, but more as someone who for a very long time worked abroad for Brazil, for Brazilian artists, and for the culture of our land.

CORREIO DA MANHÃ,
NOVEMBER 12, 1967

“Poeira da vida”

In the catalogue for the Brancusi exhibition in New York, 1933, organized by Brummer—the only art dealer who was truly, deeply a connoisseur of sculpture from all eras—from ancient times until today—can be found the following sentences written by the artist: “N’y cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C’est de la joie pure que je vous donne. Regardez les jusqu’à ce que vous les voyez. Les plus près de Dieu les ont vues.”¹

In his work, Brancusi sought uninterruptedly to forget the exterior world and isolate himself within his inner life. His spirit, however, always dominated by the vastest thoughts, devoted all his creation to the great masses, for whom, were it not for the social conditions of the time in which he lived, he would have worked exclusively. All his sculptures are like tiny models destined to be increased thirty, forty, fifty times, and placed in public squares. How extraordinary “Bird in Space” would appear sixty times bigger, in the center of a landscaped square! Or “The Endless Column,” in Bucharest, thirty times taller!

On one of my visits to Paris—I was living in Brussels then, around 1938—Brummer, my great friend, took me to the Impasse Roussin to meet Brancusi.

To Brummer I equally owe, in addition to this great adventure of living alongside and being a friend of Brancusi’s, my first exhibition. I would have had an exhibition in Paris, in 1939, had the Brazilian government not transferred my husband

¹ “Don’t look here for obscure formulas or mystery. It’s pure joy that I give you. Look at them just as you see them. Those nearest to God have seen them.”—Trans.

to the Embassy in Washington—in February of that same year—without warning. And I left for there with my sculptures, my sadness, and my disappointment over a failed exhibition.

One day at the beginning of 1940 I was walking down 57th Street when I bumped into Brummer. It was an immense joy for me. I knew hardly anyone in the world who interested me more. He invited me to go to his Gallery. At that time he bothered only with art from the great eras: Egyptian Cyclades, Greece in the first centuries. At the end of a long talk, he asked me to send him photographs of my latest work. He showed them to Dudensing, owner of the Valentine Gallery, and persuaded him, for which he, Brummer, would be responsible, to hold a large exhibition “Maria,” which he set up a short time afterwards—praise be to God—with great success and critical acclaim. May my readers forgive me for these so very personal memories, but, according to Balzac, “tout ce que l’on dit de soi est toujours poésie.”² Going back, however, to my first visit to Brancusi, I must confess that I was immediately fascinated by the work and the artist.

His studio was on the Impasse Roussin, all white, with golden-colored sofas, separated from the part where he lived by a version of the triumphal portico left behind in Romania, and with his sculptures all around, different from anything I had seen up to then, which gave me a shock and produced in me intense emotion. The simplicity of forms had achieved total purity, keeping, however, the visible palpitation of a profound inner life that made them illuminate the entire environment.

For a long time, as if paralyzed, I didn’t say a word. Perhaps our friendship, from then on never interrupted, sprang from this dazzled but anxious silence. On that memorable afternoon, we spent hours in conversation, with me listening more than talking.

Brancusi did not consider himself a philoso-

² “Whatever one says of oneself is always poetry.”—Trans.

pher; all his thoughts, however, impregnated with calm wisdom, lent his language a rarely found strong philosophical and poetic sense. He enjoyed great culture, knew the world of the East, of the primitive man, of pre-Columbian America, he knew the history and philosophy of men and their religions, which he respected with humility.

The vehemence of his idealism led him to trust in the beauty of the Universe, whose miracle of existence seemed so captivating and grandiose to him that he declared that no one had the right to disturb its harmony with evil, tragic, or unhappy thoughts. He believed in the identification of man with this universe, one just like the other, full of contradictions. But, from the synthesis of these very contradictions, was born a ritual that allowed man to look for the perfection, always sought after but rarely found. He also used to say that the solidarity of forms, an expression of the world, corresponded to the universal unity of man.

He never denied or rejected the old classics; on the contrary, he admired the essential greatness of Phidias, for example, and it pleased him to talk at length on the relation between artistic creation and the most secret laws of life.

In 1951, already his old friend, I invited Niomar Bittencourt to visit his studio and meet him personally. At this time, with his long white beard, still with traces of the handsome man he used to be, dressed all in white, he looked more like an illustration out of a folklore book from his country.

From the outset, Niomar, with her vibrant enthusiasm, enchanted the artist and was in turn enchanted. We talked a lot, Niomar told him about her dream: to establish the Museum of Modern Art in Rio, at the time just beginning with difficulty. We drank the inevitable sweet, warm champagne, which he liked to offer his dearest friends. We emptied our glasses, which we tried to hide to free ourselves from that horror as quickly as possible, and there came Brancusi to fill them up again; a terrible punishment

only accepted because of the fascination of his company. At this time, Brancusi couldn't bear the idea of seeing any of his works leave him and being separated from them.

Niomar knows how to want, how to persuade, how to dominate, and, with surprise, I—who had watched Brancusi a few days previously refuse a sculpture, almost rudely, to another friend of mine, Frau de Angel, one of the greatest collectors of modern art in Italy—saw him smilingly allow Niomar to choose the piece she wanted for her new Museum.

Getting him to give his price was another battle. At last, after many hours and a lot of warm champagne, we left only to return the following days, looking for the desired piece. It happened that Paulo Bittencourt, let alone the Museum, didn't have at that time the amount agreed—if I'm not mistaken, it was a million francs, very much devalued, it's true. The word "impossible" doesn't exist for Niomar. So, she convinced Paulo to ask for a loan from a Swiss banker who was a friend of his. Two days later, Niomar and I were waiting at the Café de Flore, since we didn't have the nerve to walk around Paris with such a large amount of money, for someone to meet us there. A little later, I saw Commandant José Garcia de Sousa arriving, with an enormous package of creased newspapers in his fist. We got into a taxi, and headed for the Impasse Roussin. Brancusi welcomed us with joy and affection; Niomar handed him the famous package and Brancusi, not in the least curious as to the contents, opened a huge wooden chest, threw it inside, and let the lid fall. Very upset, Garcia exclaimed: "Petit vieux comptez l'argent, s'il vous plait."³ The "old chap" didn't even reply; it definitely didn't please him to be called "old" and he continued talking, telling us snippets from his life and...then came the fearful sweet, warm champagne...

But Niomar left in triumph, taking the sculpture of Mademoiselle Pogany, from 1920, one of the artist's most important works, being one of the first done

after the transformation of his style with the simplification of lines. Today this magnificent piece is part of the Museum of Modern Art's collection, thanks to Niomar's tenacity.

On another occasion, I went to see Brancusi and had also promised to visit Max Ernst, who lived in the studio next door to the Master.

When I was leaving, still at the door, I noticed Max, who was detested by Brancusi—I never knew why. "Bonjour, Maître," said Max. "Pas bon jour," responded Brancusi, who took me by the arm and accompanied me to the end of the Impasse Roussin so I could get a taxi. I wasn't able to visit my other friend that afternoon.

Brancusi liked to receive just a few people. He did the cooking himself—chicken or beef, char-grilled Romanian style—and would then sing Romanian songs, accompanying himself on a kind of guitar. These are memories that do not die, kept with affection, which that marvelous friend left for us. Brancusi was born in Pestiani, near Turguiu, in Romania, in February 1876. Still a boy, he worked as a carpenter's apprentice. A little later, he obtained a grant that allowed him to enter the School of Fine Arts in Bucharest. He didn't stay long there, because he decided, in 1902, to undertake the long voyage on foot that would lead him to Paris. He stopped for some time in Munich first of all, then Zurich, later in Basel, finally arriving in Paris in 1904, where he settled.

How it enchanted him to relate the adventures of this difficult voyage he made without a penny! On the way, he did any work he found to be able to eat.

His initial period in Paris, with neither resources nor friends, was terrible. He had countless jobs, from dishwasher in small restaurants to sacristy assistant and member of the choir in a Romanian church in Paris. He entered the School of Fine Arts, where he studied under sculptor Mercié. At this time, he was very close to Modigliani, who left us a lovely portrait of him in charcoal, and who taught him the principles of sculpture.

He exhibited in 1906 at the Luxemburg Museum, with a group of artists. Rodin, impressed by the power of his work, invited him to be an assistant in his studio. Brancusi told him, upon refusing such an honorable offering: "Nothing grows in the shade of large trees."

Even more than the works left behind in Romania, those from this period bear witness to a secure knowledge of his profession, an admirable artisanship, with extraordinary manual skill.

Some of his sculptures from these years leave the impression of a slight influence by Rodin, with more sobriety, however, and a certain tendency towards classicism.

Sleeping Muse, for example, moving and throbbing with life, in which the marble seems to breathe and shudder, such is the sensibility that dominates it. A similar example, perhaps even more beautiful, is the *Head of a Sleeping Child*, which, like *Adam and Eve*, carved in wood but from a much later period, belongs today to the Yolanda Penteado collection, who once—with me—visited the Master's studio.

Brancusi could have followed brilliantly and indefinitely on this path, but he suddenly abandoned it for an unappealable demand from his inspiration that obliged him to look for a new means of expression. The two heads entitled *Sleeping Muse*, one dated 1906, the other, 1909–1910, attest to the radical transformation achieved in two years, not only in the presentation of forms, but equally in their apprehension. There thus began in his work a kind of voluntary stripping down, increasingly rigorous. The independence he commanded in relation to the famous sculptors of the time, Bourdelle, Maillol, Despiau, meant that, in his work, there is not to be found any trace that can even slightly remind one of the sculpture of those artists, not even of the time in which they lived.

As creator and pioneer, schools and fads left him cold, if not irritated. Even cubism, decisive influence in the evolution of Laurens, his contemporary, though younger, did not inform him.

He abandoned nature, previously his point of departure, and only—in himself—in his limitless sensibility, did he find the orientation he sought.

He had obstinate trust in his deep thoughts, in his luminous intelligence, to achieve the perfect form, disconnected from any and every useless detail. He thought out and resolved each piece of sculpture, never forgetting, disdaining, or squashing sensibility and, even, sensuality. And such was the adventure of a dominant intelligence, united to an infinite sensibility.

He always fled from chaotic exaggeration of the exhibition of inner sentiments, the enemy of balance and perfect lines. Simplicity taken to the extreme did not seem an elaborate system to him and he declared: "Simplicity is not the end, the aim of art, but the artist reaches it without even noticing, upon approaching and understanding the real meaning of things."

Equally, he used to say, "all my life, I have sought the essence of flight," that is, elevation and ecstasy. His symbolic vertical birds, with polished surface and cleanness of lines, left any bird that exists in the universe, which was once his point of departure, far away and forgotten.

Brancusi lent new life to art. The proportions, the material used, the concentration inherent in his work, attest to the miraculous power of nature and humanity with the creation of life and its submission to the infinite. When, in 1924, he conceived a symbol in marble for the "Creation of the World," this symbol took on the shape of an egg. And the egg appears as an obsession in his work. Not only as an impeccable geometric model, but also as a carrier of the germ that announces life. The *Fish*, which seems to escape, sliding into an endless river, *Leda*, the many portraits of women—that of Agnes Mayer and more markedly, that of Mademoiselle Pogany—reflect him in their grandiose beauty and nobility.

Brancusi's work, developed over a long time, slowly with infinite patience, belonged even before his death, to the perennality of universal art. He loved his work, his profession, infinitely, and was totally devoted to it. He possessed an artisanship al-

³ "Old chap, count the money, please."—Trans.

most nonexistent today; he always chose the loveliest materials, lovely in themselves: onyx, marble, wood, polished bronze, and worked and reworked them without a pause in his almost divine isolation.

He made his own instruments, carved and polished the pedestals destined for this or that piece. He pursued certain forms for years, transforming them in a precise, secure way, always in search of the perfection he felt was intangible.

There are several versions of *Leda*, of the portrait of Mademoiselle Pogany, a countless number of birds, the last one, however, *Bird in Space*, reached supreme refinement.

The work of this magnificent artist, done in solitude, “in exile,” as Zervos judged, occupies a unique place in the history of modern art. The search for absolute authenticity elevated it permanently and houses in its entirety the beauty and grandiosity of the great eternal figures, such as the Cyclades.

Constantin Brancusi died on Saturday, March 16, 1957, in his studio, which looked more like a chapel, white and silent, and where he lived out his final years surrounded by his best sculptures, which he left as a legacy to France. On the twelfth of that month, I was there, and the friend who faithfully and devotedly accompanied him asked me to replace him for a few hours. His hands were horribly swollen and disfigured, those hands that had created such beauty! He was suffering from pain he could not hide, but his intelligence remained the same, bright and luminous. He spoke all the time, reminisced about the past and some friends we had in common, made me fetch a bottle of sweet and warm champagne and, as we did before, made me drink some glasses with him.

I left the Impasse Roussin at the end of a dark wet afternoon, overcome with sadness and tears. I left for Brazil on the fourteenth. Brancusi died two days later.

That was the last time I saw him.

CORREIO DA MANHÃ,
OCTOBER 19, 1968

“Poeira da vida”

No man is an island, intire of itself; Every man is a piece of the Continent, a part of the maine; if a Clod be washed away by the sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends or of thine own were; any man death diminishes me because I am involved in Mankind; and therefore never send to know for whom the bell toll; it tolls for thee...

John Donne (1570)

I experienced, as if in a nightmare, unable to wake up, the unfolding of the Russian invasion of Czechoslovakia, the brutal invasion of this tiny country with a unique culture, so often the victim of similar aggressions. Its crime was to seek a little freedom, keeping the ideals and principles of socialism pure and advanced, and to defend and safeguard its economy, the work of its industrious people.

The nightmare continues. The same threats to other nations, unarmed save for their ideals and good faith to stand up to the concentrated might of modern armies.

In May and June of this year, in Paris, I witnessed the student revolution betrayed and crushed. I see before me, as in a film conceived by some diabolical director, the oppression of youth all over the world—in China as in Poland, in Russia as in the United States, in Czechoslovakia as in Germany, in England as in Spain, in Mexico as in Asia, and the whole of Latin America. The purpose is identical everywhere, in socialist countries as well as in democracies: to turn current aware and active youth into robots incapable of acting and thinking for themselves, flesh and blood automatons. Those

responsible for human destiny are unable to understand that the young are always right and that neither “can you get away with trying to control the imagination” nor do you destroy the will to live of youth more enlightened than our generation of the 1930s was. In those times, it was easier and more pleasant to live, in our ignorance about the problems of other peoples—with aviation, radio, and television still in their infancy. France, just coming out of the *Belle Époque*, was still the cultural power par excellence. Paris easily attracted the universal *intelligentsia*. England fearlessly dominated huge areas in all continents. The United States, though not seeming to be a military force, demonstrated mighty strength. In the East, Japan, in full military crisis, was becoming increasingly threatening. Concluding the invasion of Manchukuo, they easily initiated that of a dismantled China by a cabal of corrupt generals, kept quiet by the exploitation of every, or almost every, European power. There were rumblings in the South from Sun Yet Sun, who was already gathering followers.

But the Chinese people, with all revolt quashed, faced the immense Calvary of slavery even in the 20th century. Their daughters, when beautiful and still pre-puberty, were sold into the most scabrous prostitution. Their sons, from the age of four or five, were put into slave labor, as documented by the “Child Labor Commission” of 1923, with the outraged yet useless declarations by Andersen.

My husband, Carlos Martins, and I were in Copenhagen when Hitler began to appear in Germany, where we used to go often. It wasn’t so much that it was near and easy to travel there, but more out of curiosity to witness the beginning and rapid development of the Hitler Youth Movement. We saw them march, as yet with no rifles or bayonets, still unarmed, carrying in place of these a kind of broom handle. They marched in goose step, singing what to us were terrifying swaggering songs, or so we believed. They stopped now and again to

listen to the young, raving, larger than life *Fuehrer* shouting and blustering against the treaty of Versailles—perhaps the cursed source of everything that would come later.

How many times did I hear my husband warn against the then German minister in Denmark, Baron Von Richthofen—the brother of the great hero of German aviation in World War I, so extraordinary that when he died in combat, he was honored by his enemies in the RAF and French Air Force. Richthofen, smiling, always affirmed the impossibility and ridiculousness of a histrionic Austrian ruling the great Reich one day. A few years later, the same Richthofen, a brilliant diplomat, hailed the *Fuehrer* with his arm extended, uttering the histrionic “heil Hitler!”

We went to Japan from Copenhagen, to the Embassy in Tokyo, in 1934. They were, without a doubt, the best days I had in my entire diplomatic career. Everything was new. I used to adore going out to discover Buddhist and Shinto temples, I loved watching in the early evening when the crowds would come to awaken their gods, clapping and calling them. The streets overflowing with magic and resonant with music never heard before moved me. It was the wailing *shamisen* that came in sweet songs, to my western barbaric ears, from inside unreal, exotic, and incomprehensible houses. I rested in paradisiacal, mysterious gardens, where such a remarkable peace breathed that on going back to the busy streets, I was always disturbed when reencountering agitated, delirious westerners...

From the hours of retreat in a Buddhist convent, near Yokohama, there has remained for me an aura of serenity and harmony into which I retreat whenever life wants to hurt me too much. There, with my friend, the philosopher, clairvoyant, and sweet anarchist Daiset Suzuki, I was initiated so little—what a pity!—into Yoga and Zen Buddhism.

However, in Japan, the beginning of the militarism that was already being manifested in all the might that would lead to the great war and the catas-

trophe of Hiroshima was appearing. Sometimes the opportunity arose to converse with certain members of the militarist group in ascension. They signed their adhesion to the party with their own blood. It terrified me to feel that violence so overly sincere in determinations accepted with enthusiasm. That made me meditate and caused a kind of ancestral fear in me.

In 1936, we returned to Europe, as Brazilian Ambassadors in Brussels. The memories of Japan, of its people's sweetness, fondness, kindness have remained indelible in my heart. *Sayonara!*

* * *

In Brussels, life passed by calmly, cloud free, though the radio often broadcast the roars of delirious crowds mixed with the howling, terrifying shrieks of the *Fuehrer*. In Spain, despite the heroism of the Republicans, the struggle was coming to an end. In Germany, news of the torture of the enemies of the "National-Socialist" regime (how easy it is to scorn opinion). In spite of all this, one lived with an illusion of peace, dreams, and joy in Brussels, as well as in Paris, Rome, and London. Unaware, we judged that nothing could ever destroy the status quo. In London, the coronation of King George VI, with all the pomp demanded by ceremony. Balls for the lucky few happened one after the other everywhere, in embassies and palaces. In Brussels, our embassy offered a garden party for the court and high society, with guests from Paris and London, which is still talked about today. The *Vieux Régime* prevailed, with that elegance that never vanished. In the diplomatic balls, where one danced the waltz almost exclusively, the gentleman, upon inviting the chosen lady for this or that country-dance, offered her a small posy taken from the flower baskets scattered around the rooms.

During the last ball, towards the end of 1938, in the Brazilian Embassy, we arranged a gypsy orchestra from Budapest. How they managed to get there, I have no idea, it seemed a miracle to me. But get there

they did. They enchanted our friends until the early hours. When the last guests were leaving, Princess of Mérode and the Count and Countess of Paris, our guests of honor, the earth shook. In more than 50 years, it had remained calm and unmovable in Belgium. The earth shook like a bad omen.

* * *

In the months that followed, the horrible saga of the persecution of the Jews in Germany grew increasingly. The world looked on, incredulous and almost indifferent. One morning—this memory haunts me as the nightmare that returns now—I saw a never-ending line that melted in the distance out of sight, outside the Embassy, then on Avenue Louise. It consisted of men of all ages, children, women, young and old people, all well dressed and all, without exception, with that poignant look of animals unjustly threatened, rounded up, cornered.

Not understanding what was happening, I dashed upstairs to the second floor, where I found the ambassador surrounded by his secretaries, among them, if my memory serves me correctly, Hugo Gouthier. I could see they were in low spirits. The Jews had escaped from Germany the night before. They were trying to get, as their only hope of survival, a visa for Brazil, the Promised Land. They were able to stay in Belgium only three days. Later, they would be taken back to the Reich border. The luckier ones would encounter violent, immediate death. The others would go to rot in the tortures of the concentration camps. To our shame, with no excuses, I must declare that, despite the successive telegrams from all the European embassies, Itamarati's reply was unanimous: "*Visas only and exclusively for agricultural immigrants carrying a certain amount of money.*"

The intellectuals, the artists, the scientists were automatically barred. Working as section heads in the visa and passport and emigration section in the

State Department were two or three notorious integralists who often put the lid on visa applications or even destroyed certain telegrams. That's what was often repeated to us by diplomats who arrived from Brazil. Of all those unfortunates, I was able to save just two girls. One, whose family had been destroyed, I took home as a German teacher. The other, I managed to place in the Japanese Embassy, where Ambassador Kurusu a good friend of ours, was married to an American Jew and had two young daughters, true typical beauties.

In those same days, I saw how frontiers were closed equally to groups of Spanish intellectuals escaping Nazi-Fascist forces, already almost totally triumphant in their country. Three days in France. Then a further three days in Belgium. They always had to restart their eternal wandering. I asked Paul Henri Spaak, the Prime Minister and Minister of Foreign Affairs at the time, to issue a permanent visa to stay in Brussels for a group of ten teachers and their families. I asked, as Carlos Martins said, with "a woman's logic." I made him see that perhaps one day he or someone dear to us could find themselves in an identical situation and how happy they would be if they encountered a Spaak of such luminous intelligence and with such a big heart. Through extreme goodness or some divine premonition, he agreed. Years later—not so many—we were in the Washington Embassy and I managed, with other friends in the State Department, Sumner Welles, Cordell Hull, Herbert Feis, to get permanent U.S. visas for Belgians trapped in Spain, where they had fled, and even financial assistance for others. We managed to get a son of Thomas Mann out of a concentration camp in Germany with a U.S. visa.

The newspapers these past few days have made me remember all that hatred and abomination, with threats of new persecutions of Jews in several countries. So, I went looking for my "Poeira da Vida" papers. Details and dates of those days, hateful for those who, like us, experienced the drama of 1930–1944.

Thus, I come with secure timidity to ask for the attention of those responsible for our destinies so that they can sound the alarm, seek to awaken the indifference, and unmask unconfessable interests so as not to spread a mantle of darkness and selfishness, if not cowardice on certain events of yesterday and today.

* * *

In 1933, Hitler assumed power. In October of the same year, he left the League of Nations. Since his early youth, the extermination of Jews had been an obsession of his, now proclaimed in *Mein Kampf*. In government, he began the execution of his immoral, diabolical plans without delay. The decree "anyone who buys from or does any business with or has relations with Jews will be *ipso facto* excluded from German society" came into force. At the same time he dismissed Jews from all public posts. It so happens that they still worked as: hospital doctors, teachers, museum directors, etc. In May of that year, in the face of the indifference or ignorance of the civilized world, he installed the first concentration camps, among them the dreaded Dachau, so horrifying to remember.

In September 1933 he decreed the *reichskulturkammer* with powers to exclude whomever it wished, which would then immediately be dead as far as German cultural activity was concerned. Jewish sculptors, painters, writers, doctors, scientists, composers, musicians or concert performers, and poets were thus condemned to live in misery until the SS came to take them to camps where the slowest and most painful death in all the concentration camps awaited them. Only those who have visited these, even empty and landscaped with gardens, can assess the horror they were. In those days, Goebbels was howling on the radio, in his cultural (!?) speeches, that the Jewish problem had found a solution. "The lackeys of the Jews—those who dared to help them—should disappear in the same way."

In 1934, decree after decree put them definitive-

ly outside the law. Anyone who offended or brutalized a Jew was pardoned and excused. But pity the poor unfortunate who tried, even with justification, to defend himself!

In June and July of that same year, the “Undesirable Jew” law came into effect systematically. Notices bearing the infamous order were located at the entrances to cities, public swimming pools, restaurants, hotels. A few public garden benches, always in the worst spots, were reserved for wearers of the Star of David. Years later, when the *Fuehrer* took over France, he used the same methods, and Max Jacob, that sweet, illustrious poet and marvelous painter committed suicide out of horror and humiliation.

On September 15, 1935, Hitler enacted the notorious Nuremberg Laws, which immediately came into effect: “Jewish was no longer a religious term but became merely a designation of a cursed race.” Anyone at all of Jewish descent, from great grandfather down, was forbidden to enter public establishments and children were not allowed in German schools. There were no other schools. In 1935 and 1936 repressive measures became more Draconian: Sexual relations between an Aryan and a Jew became punishable by Law...we need to remember how many such marriages ended in double suicide or murder at the hands of the barbaric Nazis. The great German journalists like Sturmer and Julius Streicher, among others, unashamedly reported the “almost final solution to the Jewish problem in Great Germany.”

The concentration camps, so full by that time, comprised 85 percent of Jews, treated worse than wild animals. The *Fuehrer* bellowed shamelessly that he would free himself in some form or another of all Jews. And it was not just Jews. Gypsies equally inflamed his undying hatred, as did any human creature with a visible physical defect, for example: a chin that was too small would add to the hordes of unfortunates destined to become fat for soap, with any gold

filling in teeth or dentures removed beforehand as an economic measure...

A long-standing friend of ours, a professor at the Paris School of Medicine, had his glasses wrenched off his face on entering prison. He was so short-sighted that he was almost blind. We received a painful poem from him in Washington: *A la madonne des sans lunettes*. We managed to get him out to Portugal. The shock, however, was so great that, delirious, he committed suicide a few years later in a fit of madness.

In 1937, the Reich openly arrested more than 10,000 Jews, whose fortunes and property were immediately and insidiously destroyed, or they augmented the enormous private wealth of Goebbels and Goering; the latter, at least was a lover of art and beauty and can thus be forgiven a little.

The ridiculous amount of ten marks per person was conceded to those who were able to emigrate, even though they had appreciable fortunes. Even so, very few managed to escape after 1937. Despite having valid passports, obtained at the cost of humiliations, even with an exit visa, most of the time they were rearrested at the border and returned, or were brutally murdered there and then.

At the end of 1937, Goebbels announced to the *Fuehrer* that “German social life was at last free of the whole Jewish problem.” The right moment had arrived for the total extermination of the “cursed race.” I know only too well that all this seems today, above all for the postwar generation, an exaggeration by a sadistic imagination.

In May 1938, Austria, mainly Vienna, welcomed the histrionic *Fuehrer*, born in Linz incidentally, and his miserable hordes, showering them with flowers!

Austria, so delightfully civilized, thus became a province of the great Reich.

Vienna immediately saw 80 percent of its Jewish population incarcerated. They emptied the prisons of common criminals and replaced them

with doctors, intellectuals, poets, and artists. The University of Vienna boasted at that time five Nobel Prizes for Medicine. It hadn’t even been fifty years since Freud had discovered and used psychoanalysis. Austrian orchestras were unrivaled in the entire world. Its society after so many years of Empire had reached an almost decadent refinement—in the finest sense of the word—so civilized as to be compared to Byzantium!

Savage mobs immediately began their depraved activities: Freud, old, bent, suffering from cancer of the mouth, wearing the Star of David stitched on his coat sleeve, was obliged to sweep the sidewalks in front of his house in the very first days of the occupation. The scandal echoed beyond the frontiers. England paid for him to be freed and had one of its Embassy secretaries accompany him to freedom. With such suffering, Freud died a few weeks later.

Equally, to do them justice, the United States, impelled by the generosity of its people and inspired by Roosevelt’s idealism, were able to buy the liberation of several other scientists.

Nevertheless, hundreds of other doctors, scholars, philosophers, artists, musicians, and bankers were murdered. The precious, private collections went to enrich those of Goebbels and Goering...

And the famed Doctor Kurt von Schuschnigg, installed in the imperial palace in Joseph Square, sleeping in the bed of the great Maria Teresa, created the celebrated “Wellesdorf,” near Vienna, the concentration camp of sad memory, where death was found in atrocious supplication.

Prince Eugene Strasse, where the Rothschild Palace was located, and which today houses the Brazilian Embassy, was home to the sinister Gestapo. In 1938, the Reich was not concerned with a war of conquest, but devoted itself to the total elimination of the Jews in annexed countries. In October of that same year, Germany deported 23,000 Jews from Austria to Poland and on the fa-

mous “Kristallnacht,” on November 9, they burned down nearly all the synagogues that still remained in Germany and sent an incalculable number of Jews to the concentration camps. Germany published statistics for this era, according to which only 180,000 Jews had been killed in the Reich; 243,000 in Czechoslovakia; 2,600,000 in Poland; 200,000 in Romania; 164,000 in The Netherlands, and 200,000 in Hungary....

* * *

In January 1939, we were transferred to the Embassy in Washington. And on the radio there was not one day that we did not hear the *Fuehrer* screaming and howling about the total destruction of the Jewish race. But I must confess that almost no one believed it and judged that it was another bluff from that tragic clown.

However, the gas ovens began to function in Europe, day after day, night after night. The apocalypse predicted by the prophets.

But how much of this was known abroad? The little that leaked out seemed so horrifying that no one really believed it.

Early in 1939, we decided to go to Carlsbad for a last water cure before heading to Washington.

We left Belgium in our small sports car, with no chauffeur, but with all our documents and “CD” on the registration plates.

But then came a surprise! As soon as we entered Germany, two motorcyclists in immaculate SS uniform appeared on either side of the car and took us by the route, though it was marvelous, that they wanted.

We were neither at war nor in a state of war in Europe. We stopped in Düsseldorf for lunch and for my husband to call our Embassy in Berlin, asking for an explanation and requesting that the escort be dismissed. Two hours later the explanation came: the government’s purpose had been to protect us because the roads around Prague were in an appalling state.

We gathered they did not want us to see, perhaps, the troops marching southwards.

We went back to Belgium and I was never able to return to Carlsbad.

The Jewish question deteriorated more quickly. Roosevelt, with the idealism and generosity that were his hallmark, demanded the convening of an international conference.

So, on July 6, 1938, at the Hotel Royal, Evian, the conference that became known as the *Intergovernmental Committee* convened. Consisting of: Australia, Argentina, Belgium, Bolivia, Brazil, Great Britain, Canada, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Denmark, Dominican Republic, Ecuador, Haiti, Honduras, the United States, France, Guatemala, Ireland, Mexico, Nicaragua, Norway, New Zealand, Panama, Paraguay, The Netherlands, Peru, Sweden, Switzerland, Uruguay, Venezuela, several non-Aryan society committees, as well as a Vatican observer, representatives of the world's major newspapers and of all those of Nazi Germany, which, from the first day insulted the Jews and lackeys of the Jews.

Myron Taylor, the U.S. delegate, later one of our good friends in Washington, presided over the conference and with such dedication fiercely protected the negotiations, which from the outset seemed to have no possible solution.

Argentina's delegate, their Ambassador in Paris, Le Breton, a great friend of ours, carried himself with decency and dignity and did everything in his power to resolve the question of immigration to South America. The Colombian delegate, permanent representative of his country at the United Nations, Luiz Cano, played a brilliant, idealistic, and human role, sadly to no avail.

Patiño, at the time Ambassador in Paris, and Costa Du Rels, embassy adviser and fine writer and poet in both Spanish and French, represented Bolivia. Perhaps it is from the latter that my biggest disappointment came because of his negative attitude at that sad conference. As for Patiño, one could expect

no better from him. Already a dollar millionaire at this time through his exploitation of the poor, ignorant Indians in his land, he declared, to the scandalized disgust of the other delegates that "Bolivia would not welcome one single Jewish immigrant so as not to pollute the blood of the Bolivian race."

Brazil was represented by Minister Hélio Lôbo, a writer of sensibility, and Jorge Olinto, a not very balanced artist, but a good, fine man without equal whom we knew well because he had worked in 1933 in the Copenhagen Legation. Neither could do anything because strict orders had come from Itamarati to accept just agricultural emigrants with capital...

I would like to repeat once more that Brazil at this conjecture failed utterly in its historical role of always being generous and idealistic. I emphasize again: immigration policy in the State Department in those cursed years was operated by two or three integralist-Nazi officers.

Unfortunately, without even the right to judge, one cannot fail to lament over the paltry effort of the Vatican to save or at least diminish the misery of the Jews in those dark times. With no right to accuse, because it really isn't my place to do so, and I don't even want to, I cannot forget the great number of years that Pope Pius XII lived in Germany. He had countless friends there, and in the Vatican lived surrounded by Germans, among them: his private doctor and his devoted nurse until the end, sister Paschoalina.

If the Pope is infallible on questions of defending Dogma, in everyday life he is a man who is possibly better than others, but equally fallible and capable of making mistakes

On June 15, 1938, the Conference reconvened for the last time and rejected Hitler's immoral proposal: to sell them Jews for 250 dollars a head or 1,000 per family, as if they were slaves.

Roosevelt, through the mediation of his delegate Myron Taylor, begged world leaders to work immediately on universal disarmament, with a view

to preventing the danger of a new War of unimaginable proportions.

And the apocalypse was drawing closer and closer.

When one reads the Security Council's resolutions and the stirring speeches at the United Nations today, I, who witnessed the ideal foundation of this new Association, destined to safeguard universal peace, cannot escape the idea of its being a mere *chienlit*, whose literal translation is "parade in masks on Carnival days..."

In 1938, Japan had already conquered 775,000 square miles of China, leaving blood and deaths in its wake. The German newspapers complained that the conference had been nothing but "propaganda by the lackeys of the Jews."

In Barcelona, the government established by Franco was declaring total victory over the Republicans, after the murder of hundreds of idealists from so many countries around the world, whose symbol ended up being García Lorca, who left us luminous poetry but whose very specter Spain feared in those dark days. Until today, the place where his body lies in that land he so loved has not been revealed to anyone.

* * *

In January 1939, we were transferred to Washington. What I recall from those last days in Belgium are the parties, balls offered to us before we left.

But one of the last, and the one I most remember, was the ball at the Italian embassy. The Palace illuminated throughout by huge silver candelabra with candles that lasted the whole night. Brightly uniformed footmen stood at each side of the great stairs, holding big candlesticks, also with candles that would stay lit for hours. The perfume of flowers, sent in posies from Italy, wafted from large baskets placed in all the salons. The sight was unreal and stunningly beautiful.

Protocol demanded that I, as the deacon of the diplomatic corps (in the courts, the deacon was always the Apostolic Nuncio, at that time Monsignor Micara, later the Vicar of Rome in the time of Pope John XXIII and an old friend of ours), should inaugurate the ball with His Majesty Leopold II. His Majesty, with the chivalry that was natural to him, took a posy of violets from a basket and offered it to me. We waltzed for twenty minutes, alone in that immense salon, also according to protocol. In those official balls, the waltz was the only dance. I must confess that, despite my beautiful Grès gown—and my *vendeuse*, now in Paris, remembered how lovely it was, dark red Lyon velvet, almost black, and full-skirted like the crinolines of old Vienna—I felt I would die of embarrassment and shyness during that long waltz with the flickering candlelight and the crowded salon watching us... There is an old superstition from the times of the Congress of Vienna, that each time the waltz and full skirts like those of old Vienna come back into fashion, a new world catastrophe approaches.

Once again, the oracles were not wrong...

“Poeira da vida”

“But enough of telling this story again,
“I have already wept over it once...”
(Euripides-Helen)

There I was, towards the end of 1944, at around eight o'clock in the morning, working in my studio on the top floor of the Embassy on Massachusetts Avenue, Washington, utterly absorbed and so engrossed in my problem that I didn't see the ambassador come in. He was already by my side, telling me how upset he was by a CT received just then from the Secretary of State, demanding an immediate response. He couldn't decide what to do on the matter. I interrupted him to ask what a CT was.

– Why?

He was indignant at what he called my indifference, my disdain (oh, the injustice!!), my scorn for the “bread and butter” issues of the chancellery. To be honest, I did mostly ignore the matters of minor importance, would that be my one and only fault? That work fell to the staff. I had often heard that said and there was good reason for it. It didn't please them to see strangers invading the sanctum sanctorum, especially the boss's family, so as not to create a precedent.

He said I only cared about contact with elite intellectuals, that art was the only thing that absorbed me, and that I tolerated diplomatic social life but found it tedious.

Perhaps he was right on many points. I had learned, however, from a philosopher who was a great friend of mine, that upon suffering an injustice, the greatest and best response was always not to respond.

I let him leave without saying a word.

Renan tells us, I don't know if it's in *Ma Soeur*

Henriette or in *La vie de Jésus*, the legend of the tiny City of Ys—incidentally the best definition of *sauvade*¹ in my view—“*La petite ville d'Ys dort à jamais engloutie par les flots, au fond de l'Océan*,” anyone passing by the beaches of the North Sea, on calm, moonlit nights, can hear the bells of its cathedrals ringing and see the City of Ys, illuminated and deserted.

Ah! How the bells ring today in the tiny submerged city deep in my heart.

Eventually, the ambassador went back downstairs upset with me, who didn't know the meaning of those magic, damned letters, and even more so with the situation. The problem was that the Secretary of State, at that time Edward Riley Stettinius Junior, was out of the country, the undersecretary was ill, and the head of the Brazilian Desk was in the process of being replaced. The ambassador could not address the Chief of State, according to the rigidly laid-down rules of Protocol, other than through the Department of State and the proper channels.

After the ambassador left, a sudden, tremendous feeling of guilt overwhelmed me for not responding to his mood, and in an uncontrollable impulse I picked up my private phone, which was at the studio. I paid for my own telephone because Carlos Martins did not allow anyone in the family to abuse the scant resources of the biggest and most important Brazilian embassy, not even for a stamp. If some family member gave a letter to the embassy office boy to post, the next day there would come the infallible Miss Mills with the receipt...

So I dialed National 1414, at that time the number of the presidential office. I don't know why Harry Hopkins, our good friend and victim of such injustice, answered.

¹ The feeling of missing someone or something. —Trans.

I don't want to miss the opportunity to talk at least a little about Harry Hopkins. He had been living in the White House for months and slept in the room that had been Lincoln's office. He bore no official title other than “The President's Personal Representative” on foreign missions.

Nothing essential, however, took place without his knowledge or advice. He was more than an *éminence grise*, and would often compose, sign, and send telegrams to other chiefs of State, ambassadors abroad, and even top military chiefs in the president's name. “This extraordinary man,” Winston Churchill wrote of Hopkins, “plays a decisive role in the march of events of the most transcendental and unpredictable kind for the destiny of his country.”

This exceptional man was, for the last stages of his passage on earth, nothing more than a near corpse, a kind of Saint Sebastian pierced with pain, left under no illusions by all the doctors who examined him, and who gave him no more than a few weeks to live.

They made him a stomach, of silver, in 1939, I believe.

Many people saw him arrive carried on a stretcher at the Kremlin or 10, Downing Street to end some negotiation started a few days earlier. He certainly had a huge will to live or an overwhelming passion for the power that enthused and made him breathe, even when tortured by the atrocious sufferings of the cancer that was eating him away. He would have died if he had stopped working. World politics fascinated him and the deadly hate he bore for Hitler allowed him to live to see him destroyed. Hopkins was remarkable not only for his diabolical, almost supernatural, superhuman resistance to all his physical and moral suffering. He was a vibrant, animated character; with his jerky gestures, he looked like an unarticulated doll. Tall, thin, he reminded one of a Don Quixote, tortured like Hamlet. With immense prominent ears accentuating his skeletal thinness, even so, despite this startling

appearance, nature had bestowed on him a rare and strange enchantment.

He was born in Sioux City, in the state of Iowa. His parents were poor; his father made saddles for cowboys and his mother gave him a severe, strict upbringing. She used to make him meditate at length on the Bible at night before going to sleep.

Even when he and Roosevelt became high dignitaries and they were both Freemasons, he kept that habit from his adolescence. Incidentally, it's interesting that in America, Presbyterianism is not uncommonly linked to the Freemasons by a kind of messianism allied to social work of inner fervor.

Surprisingly, until 1928, Hopkins went from one occupation to another, without ever awakening any feeling of curiosity among his fellow workers.

Soon after meeting Roosevelt, he gained the latter's trust and occupied increasingly important posts and performed in all of them with extreme gallantry. He began as director of a mutual aid program; he was then director of the Fight against Tuberculosis, also in New York State.

With Roosevelt already president of the country, he was director of the Fund for the “jobless,” administrator of the gigantic sums destined for “Pre-Bail” in favor of the allied nations, during the war of 1939–1945; president of the Federal Emergency Act and Minister of Trade. Because of all this, he was the American who spent the most in millions of dollars and was also the most attacked by the anti-Roosevelt press. Of all the team around the president, he was the most hated of the New Dealers. Bestowed with an incontestably dazzling intelligence and a totally Latin seductive charm, he was, said an editorialist, himself a highly talented journalist, the greatest squanderer in the entire American history, next to whom the great King Solomon was nothing more than a poor wretch...

He came in for all the fierce criticisms that in fact should really have been directed at the president.

In contrast, he spared no one. He lived in the

White House as in a “chasse gardée.” He did not spare anyone he felt was opposing him from his savage barbs of irony; even so, he was a man, at that time in Washington, who attracted the greatest friendship and dedication from the higher spirits: Walter Lippmann, Marquis Childs, Justice Frankfurter, among others, as well as the most dangerous radio commentators: Raymond Gram Swing, Walter Winchell, also a great friend of mine. He was in those tragic years the American who, apart from Roosevelt, sparked the most interest around the world. Churchill, De Gaulle, and Stalin had a great affection for him. He was the American who in the least number of years convened the greatest number of important commissions to determine the fate of his country. He was the only human creature who, during several prolonged periods in Moscow, met Stalin when he wanted to, without even asking for an audience; the only man without prerogative for such to be received by Pope Pius XII with the honors of a Chief of State.

When the United States was not yet at war, he organized assistance for an endangered Britain and for Russia when it was attacked. He was the great organizer of the Teheran and Yalta conferences, and he encouraged and persuaded Roosevelt to demand “unconditional surrender” from Germany. He battled with General MacArthur, admirals Nimitz and Spruance to ensure absolute priority in the defeat of Hitler before employing greater forces against Japan.

Hopkins’ entire adult life was concentrated on his hatred for Adolf Hitler and in Quebec he worked with all the strength of his conviction to persuade Roosevelt to adopt the Morgenthau Plan. Incidentally, the latter was one of my best friends in Washington and he allowed me to take my own copies from the engraving plates in the Treasury, an adventure which I will relate one day...

The Morgenthau Plan consisted in turning Germany into an agricultural, pastoral, bucolic, and inoffensive nation, and thanks to the extraordinary

propaganda issued in the last years of the president’s life, ordered by Morgenthau and Hopkins, the whole of America tended towards such a solution.

It would be the peace of Carthage: “Germania delenda est.”

A few days before Roosevelt’s departure for Yalta, Stimson tried to convince him of the dangers that that risky plan would bring to European, and even universal, balance. To no avail.

This was our friend Harry Hopkins, the most hated and loved man of his time. He was married to Louise Cushing, one of the three most beautiful sisters in the United States, with Louise adding streaks of incomparable intelligence and charm to her beauty. After Hopkins’ demise, she married William Paley, president of the Columbia Broadcasting Company, and to this day, according to what Lady Russell, also one of her friends, told me yesterday, she still bears all the opulence of her beauty.

That day was the last time I spoke at length to Hopkins. He died soon after returning from Yalta, when Hitler was already disappearing...

When I dialed National 1414, Hopkins answered the phone. When I said who I was, he asked why I was calling that number so early. I told him that the president had once voiced a desire for me to do his portrait. He reckoned that Roosevelt was extremely fatigued and suggested I try another day. I explained that that was my “small war effort.” “I can’t promise you anything, Maria. I know for a fact that the president has more than twenty audiences today and he hasn’t started them yet...But I’ll see what I can do.”

I was happy. I had cleared my conscience and preferred to leave it at that.

Clearly “a woman’s logic,” as Carlos Martins would say.

Some ten minutes later, my telephone rang. It

was Hopkins. “You need to be here in twenty minutes. But you can’t take more than ten minutes for your sketch,” he said, with a certain irony. “It depends on the president to let me speak for five minutes. We both know him when he’s animated.”

“— All right, come quickly.”

It was snowing outside and bitterly cold. I ran downstairs and changed my slacks for a skirt, put a scarf on my head to protect me from the cold, and, wearing a fur cape, got into my ridiculous little car, a Crosley, and off I went to the White House. Luckily, when I got there the guards had already received the order to let me pass, otherwise I would never have got in with such a ridiculous car...

When I entered, they took me to the presidential office anteroom. Only then did I become aware of my responsibility. What if the president didn’t want to listen to me? I had taken my sketch book and a pencil, “just in case.”

And then came Hopkins, smiling, and he took me to the presidential office. Roosevelt never got up to greet a visitor, but his welcome was so spontaneous, so cordial, that one soon felt at ease.

He told me at once, in confidence, that he would be leaving in a few days on an important trip. Perhaps he read in my eyes my shock and pity at seeing him so emaciated and altered. What seemed alive were only his eyes and that brilliant, unparalleled intelligence that understood everything, even through words not spoken and by the expression of one’s eyes. He told me the trip would do him good, that it would give him some rest, and he smiled again. He nearly read one’s thoughts.

When Roosevelt smiled, his face rejuvenated and lit up. So, he spoke of the war, of the end that was near, smoking nonstop and offering me welcome cigarettes. He spoke to me about the freedom painfully recovered by the suffering humanity! I could not contain myself. “What about the ‘freedom from fear,’ Mister President, and Estonia, Finland, all the Baltic states who so gallantly fought Hitler at the be-

ginning of the war?” And he said, “Can your country help me against Hitler, Russia, and Japan at the same time? Can it offer me troops, planes, ships?”

Now and again Hopkins would open the door with an unfriendly face, and the president did not give me the opportunity to bring up my trivial matter.

So, the door opened again and I asked permission to tell him why I had come. I told my sad story of the CT, which made him laugh for real. I told him that for me to forgive myself I had taken the serious decision to come to him. I told him that the ambassador until that moment was ignorant of my act of audacity, but with the Secretary of State’s absence, the undersecretary’s illness, and the vacancy at the Brazilian Desk, the ambassador, who “played by the rules,” did not feel he had the right to address the head of the Nation directly, an act prohibited by Protocol, while I, who was an artist, whom he had generously allowed to make an appointment and do his portrait, had abused his chivalry and was there.

I told him what Brazil needed so urgently, despite the fact that we were at the end of the war. So, he took two sheets of paper and composed and signed two telegrams to the Brazilian Head of State and handed them to me to give to Carlos Martins.

I said goodbye, wishing him every success on his trip.

It was the last time I saw him for any length of time. Sixty days after returning from Yalta he died in Hot Springs, Virginia.

Speeding in my little Crosley, I arrived at the Embassy chancellery triumphant but afraid...I went up to the ambassador’s office and told him I’d done something crazy. “What have you done?” “I’ve just seen Roosevelt!” How? “I called the White House, Hopkins answered by chance and...Voilà!”

I handed over to him the two telegrams that the president had sent him along with the message that in any similar case he should go to the White House or send me as diplomatic courier. I believe that my dear Ambassador Gibson, who at that time was sec-

ond secretary at the Embassy, must remember this. The ambassador said nothing to me at the time and I, happy, ran to my studio. Later, he appeared, told me off but thanked me on condition that I would never do anything like that again. I promised happily, on condition that he never spoke again about CC1 TT1.

And life went on as before, beautiful at times, sad at others, but always impassioned at being lived...

CORREIO DA MANHÃ,
NOVEMBER 3, 1968

“Poeira da vida”

“God help that country where informers thrive!
Where slander flourishes and lies contrive
To kill by whispers! Where men lie to live!

“God help that country by informers fed
Where fear corrupts and where suspicion’s
[spread
By look and gesture, even to the dead...”

(Archibald MacLeish—to the memory of Lawrence Duggan, a high-level functionary of the State Department, notable economist, free spirit who, persecuted like Dean Acheson, MacLeish, Oppenheimer, and so many others in the “witch-hunt” of cursed in McCarthyism, could not cope and committed suicide in New York, jumping from a window on the twentieth floor of a building.)

Anyone who lives aloof from public affairs, who despises those who work in that area, will adopt these words by Paul Valéry without hesitation: “One cannot in healthy conscience play the game of politics, without considering certain problems which no human creature will sensibly dare to claim to know, without affirming himself to be *ipso facto* infinitely ignorant, if not mad and hallucinatory. Attributing to oneself the faculty of uttering any honest opinion on such questions is therefore foolish and demented.”

Life is not, however, a mere spectacle put on to amuse an egotistical god or for us to entertain ourselves, move or torture each other. We could never, like Sirius, despise the vital theses that are offered to us on our long journey on Earth. If we are no more than the blind leading the blind, we should at least

demand from destiny a “white stick” that would prevent us from the fatality of crushing ourselves so easily and without pity.

And so where will we go? Above all now that the world seems more obliterated, all we can do is reply as Christ did to Peter, on the way to Rome: *Quo vadis Domine?* and He replied, “To Rome to be crucified again.” The gods, however, on some imponderable and inexplicable whim, always end up saving humanity after taking it from Calvary to Calvary, until the end of each and every one of them.

And how long will this last?

Socrates affirmed that the boasting of a pretentious fool was not enough to destroy a people. He also said that despite the competence of those who would later be called technician-architects, engineers, financiers, etc., and the professional politicians, there would not be one capable of governing the Republic well and, like Plato, supposed that only philosophers would exercise with proficiency a serene government of quietude and wisdom for the people. It’s true that since the time of the Alcibiades Dialogue, governments as well as peoples have become more complicated and more complex.

At the end of his life, Emile Faguet denounced with extreme pessimism and extreme vanity the bitter weakness of a frivolous humanity; and Berthelot, on the point of death, acclaimed with prepotency and hauteur: “I am the last human brain able to contain all the science of its time.”

These words, full of vanity and despair, have echoed beyond the bounds of time up to our era.

And along with him we now and again have the urge to scream. *Quo vadis humanitas?*

All these reflections came to me on account of a great friend whom I remembered today in the midst of and perhaps because of the madness that surrounds and suffocates us and perhaps because of this. Oppenheimer was one of the victims of the “witch-hunt” undertaken by mediocre, evil McCarthyism. Two extracts from his shameful hearing

came to my memory and I went to find them in my papers: “You cannot dismantle a human being as you can an explosive device: such and such opinions, such and such security. This is madness of a mechanical nature and if we had proceeded in this manner in Los Alamos, we would not have chosen the ablest.” The other extract seems very topical with our new “witch-hunt”: “There are people ready to defend freedom until there’s nothing left of it.”

I met Oppenheimer, that extraordinary man who seemed like a new St. Francis of Assisi to me, overflowing with human love, during the short period I spent at the Institute for Advanced Study, Princeton, where we were all enjoying a long weekend in the middle of 1944 at the house of Herbert Feis, economic and financial adviser. There we were, Feis and his wife, Einstein, Oppenheimer.

The last time I saw Oppenheimer was here in our house in Rio. I found him very gaunt and with unmistakable signs, and heard him say that the end was not far off; throat cancer was slowly killing him.

We invited Oswaldo Aranha’s children to meet him that day. He had been Oswaldo’s friend, who he admired a lot for his intelligence and courage in all acts of his public life.

Oppenheimer came to visit us twice in Brazil, the first time soon after that infamous hearing that obliged him to leave Los Alamos and the second time in 1964. He was one of my dearest friends and one of the men I have admired the most in my life.

We met frequently in Washington, when he went there with MacLeish, illustrious poet and Librarian of Congress, Dean Acheson, one of the luminaries in the State Department, and Justice Frankfurter, member of the Supreme Court, and a few others. How I saw him suffer when he discovered the horror of his creation, the Atomic Bomb, and how persecuted he was for refusing to go ahead with experiments that would lead to the Hydrogen Bomb.

No one save for Einstein himself could replace him. He occupied a unique place in the scientific

concerns, orientations, and reactions of infant nuclear science. It was to mankind itself that he directed his attentions and for whom he worked. He had deep in his soul a fount of restlessness, solitude, fear, and hope. He encountered, often simultaneously, the intellectual joys of the discoveries of theoretical physics and their adaptation to the new formulism of wave mechanics and to the complicated molecular system, and the hope of carrying out an ambitious bomb project that would prevent any greater danger for the United States, and any possibility of Nazi victory.

All these hypotheses were formed in his mind even before the Manhattan Project.

At the age of thirty-five, he knew the exaltation of a crushing responsibility, since the choice and orientation of the physicists who would invent, study, and bring about the Atomic Bomb had been his. Soon afterwards, this unique ecstasy was replaced with a tremendous inquietude coming from the evil that would produce the deadly clouds and the thousands of suns that would blind hundreds and hundreds of innocent creatures, as well as the haunting of the ghost of new implications for the dimensions of our Planet. He became an unfortunate creator with no power to destroy his creature.

I myself saw him, along with other scientists who came to Washington to beg the government to stop the studies and manufacture of the H-bomb, with his eyes brimming with tears and some young people who could not stop their tears from pouring.

No one in the government understood them.

Oppenheimer was a fragile, emaciated man, endowed with a subtle spirit of a refined aesthete, with the most vibrant sensitivity and understanding, resembling to a certain extent that other human giant: Marcel Duchamp. Physically, Oppenheimer had nothing of the great constructor; there was a lack of proportion in him between his apparent fragility and the great currents that many a time shook him and endowed him with an authority that disarmed his bitterest enemies.

He embodied the preoccupations of almost all of Humanity when, as president of the Atomic Energy Commission, he refused to go more deeply into the thermonuclear arms race.

And his drama stemmed from his refusal to become a mere robot in the hands of those in power at the moment.

His influence grew even more when he decided, up against everyone, no matter who, to remain the free man he was.

A great number of young physicists followed him in their rejection of the immoral race to the H-bomb.

Unfortunately others, like Teller and Wheeler, not only testified against Oppenheimer in the sordid process but also proceeded on the cursed path that led to the construction of the H-bomb.

Then the persecutions and humiliations began for Oppenheimer.

He was dubbed “Security Risk,” and the investigation he was subjected to was dark and sordid. They dragged him through the mud, exposed his deepest feelings, scrutinized and published the most intimate and private details of his personal life.

It was during one of these interrogations that Oppenheimer muttered two old verses in his defense, which I believe are taken from the Apocalypse:

“If the radiance of a thousand suns
were to burst at once into the sky,
that would be like the splendor
of the mighty one...”

And he continued: “I am become death
the destroyer of worlds!”

One of the interrogators then said: “Since there are no more questions, I would like to thank Dr. Oppenheimer for his patience etc...”

The sentence, were it not so ridiculous, would merely be painful for a man of Oppenheimer’s moral integrity. The interrogator ended: “Concluding our considerations, we are of the opinion that Doctor Oppenheimer no longer deserves the unconditional

trust of the government and of the Atomic Energy Commission, in terms of security guarantees, because fundamental character failings can be argued against him, etc....”

But, nothing could stop the persecution that dogged him: he could no longer go to Los Alamos. Like Dean Acheson and MacLeish, he left his research and waited with disdain for the truth to finally come to light.

Oppenheimer knew how to stand up to the injustices and slander but he never returned to the old jolly self, full of hope, that we had known, not even when he was rehabilitated and, in 1963, received an award from President Johnson. The greatest prize awarded to a scientist in the United States: “The Enrico Fermi Award goes to J. Robert Oppenheimer, for his leadership on the Atomic Energy program during critical years.” But McCarthyism had already done its diabolical work.

Incidentally, I remember that when I met him, the first time I had to go from Princeton to New York, he offered me a lift in his car, which he drove himself, warning me, however, that from that moment on I would be under FBI’s watchful eye. I thought it was funny and considered it to be some sort of protection.

Throughout his celebrated and dramatic life, he never stopped devoting himself to the great human problems and never abandoned the Institute for Advanced Study in Princeton.

This admirable Jew, who, in his studies, great research, and in the fascination of the game of the highest speculative intelligences that surrounded him managed to calm his disquietude, was like the incarnation of a new prophet, overflowing with boundless love and goodness.

Thinking about and remembering Oppenheimer hounded by that “witch-hunt” for having wanted to prevent the destruction of the Universe, of love, and of life, we ask again: “*Quo Vadis Humanitas?*”

CORREIO DA MANHÃ,
NOVEMBER 10, 1968

“Poeira da vida”

“Your hearts and minds to mutiny and rage
“I should do Brutus wrong and Cassius wrong,
“Who, you all Know, are honourable men...”
(*Julius Caesar – act III – Sc II – Shakespeare*)

Writing last week about Oppenheimer, I recalled the tragic war years and the friends who formed a kind of “intellectual club” with us, among others: Justice Frankfurter, one of the most lucid intelligences in the United States; Dean Acheson, one of the most brilliant Secretaries of State in the United States; Herbert Feis, philosopher and economist, Finletter, former Secretary of War and to this day one of the most admired lawyers in New York; MacLeish of Roosevelt’s Brain Trust, one of the best contemporary poets in the English language; and Oppenheimer, the great physicist and elite intellectual.

This club had no purpose other than the cult of intelligence and kept as one of its characteristics the horror of everything that for us the pale, stuttering, and smooth figure of Adolph Berle personified. Washington detested the Berles almost unanimously. I knew that the couple sowed antipathy and created enmities with the same care that a dedicated gardener plants and cares for his flowers, giving them water, sun, and shade.

The Berles

I recall hearing Nelson Rockefeller repeat that he didn’t know why just he and we looked on the couple with benevolence and pity. Sumner Welles more than once wanted to prove to us the danger of relations with such hypocritical and pretentious people.

On the next day following a dinner at the Embassy where Feis had met the Berles, he sent me three

issues of the *New Yorker*, which contained a profile of the couple. I had never seen anything in print so cruel and so detailed. If the ridiculous had not been superimposed on everything, and a fineness of style had not dominated the article, it would have been gross pornography.

Despite being well warned, we were on good terms with the couple. The reason is that we had adopted the rule of never taking sides against anyone in a country where we represented the Brazilian government, and we always tried to create friendship and warmth wherever we went.

In Washington, Adolph Berle held the post of Chief of the State Department's Intelligence Service. His prestige came solely from the friendship he kept with La Guardia. Berle had been a "child prodigy" and as usually happens, he always lived in the shadow of the child he had been.

He began his public life working in Frankfurt-er's law firm, along with Dean Acheson, who soon got to know him. His reputation for disloyalty from then on spread like an olive oil stain.

Brain Trust

He wanted to pass as a member of the Brain Trust. He lied. The president couldn't stand him, and didn't even bother to hide the little confidence inspired in him by that character straight out of a Dos-toyevsky novel. I'm not exaggerating when I say that he had little occasion to be seen with him, and then only for a few moments.

The famous Brain Trust comprised a small group of men, all worthy and with inarguable capabilities, in whom Roosevelt placed absolute trust, and they were: General Watson, Harry Hopkins, Sherwood Hassart, Stephen Early, Sam Rosenman, and Archibald MacLeish.

Berle had never been consulted over any resolution by the president, who laughed, with that unforgettable laugh, when they mentioned Berle's pretentious lie.

In mid-1944, the Civil Aviation Conference took place in Chicago. We were at the victorious end of the war in Europe. Donovan was the great chief and organizer of the Intelligence Service and equally unappreciative of Berle.

The State Department, to get rid of the creature, sent him to head the American delegation in Chicago, and as chief, naturally he had to be president elect of the Conference.

A few days later, Roosevelt made it known by telephone that he would accept the resignation of the Head of the State Department Intelligence Service, which the poor man had not offered. *Tableau!* Fired from the State Department, Berle now represented nothing and his situation at the Conference became unsustainable.

We were talking at the Embassy, as we did most afternoons, about that very case with Nelson Rockefeller, who at that time was the Director of Inter-American Affairs, when a visit from Mrs. Berle was announced.

To this day, I can see her entering, in tears, wearing a beautiful little hat covered in cherries, which jiggled when they learned of her emotion, in such a way that my fascinated eyes looked in horror from Beatrix's trembling hands to the cherries on her hat. Mrs. Berle had come to ask the Brazilian ambassador, as well as Nelson Rockefeller, to save Berle.

Help

The Brazilian representative, acting equally on Rockefeller's request, rang Jesse Jones to get Cordell Hull, who always listened to him, to appoint Berle as ambassador to Brazil, to replace Gaffery, transferred to Paris. Somewhat consoled, Beatrix asked if she could call her husband in Chicago from the embassy to comfort him a little after his dismissal from the presidency of the Conference and the State Department, with no advance warning. She then passed me the telephone so that I could hear Berle's promises of eternal gratitude.

The next day, despite the fact that there had been an agreement regarding another ambassador to Brazil, Hull spoke to Roosevelt, who on the question of the nomination of Berle said he was afraid he might see all those who had had an interest in such an appointment regret it "because the spirit of betrayal in that man had never failed him yet."

Roosevelt did not live long enough to see his prophecy confirmed. We wrote to some friends introducing the new ambassadors to Brazil. We asked them to ignore the somewhat strange manners of the ambadress, who always liked to play the great intellectual. We told no one, a mistake, about the little favor they enjoyed in Washington. Brazilians in general are credulous, ingenuous, and of good faith, and would believe anything the Berles would tell them.

A few months later I met Adolph here, transformed from the humbled failure of Washington into a great diplomat, an important statesman, member of the president's Brain Trust, recognized genius, international economist, elite author, and I don't know what else...

Peripeteias

He and she began to criticize Brazil, its customs, its government, politics, and threatened a democratic, "intellectual" (!) American intervention.

Back in Washington, I told some friends about what I had witnessed and about the transformation of our Berles. Almost all of them laughed at the idea of taking those characters from a *Commedia Italiana* seriously.

And then there was the famous threatening speech given by poor Adolph.

I don't know, I can't even believe it, that that malapropos speech decided the events that followed.

It would be sad if the Brazilian people were denied the moral fiber of the Italians who, in those same days, impoverished by a cruel war, defeated,

suffering the consequences of all the years of misery, knew how to react and annul a candidate of the stature of De Gasperi just because Ambassador Clare Luce, counting on her invincible *charm*, believed she could commit with impunity the levity of declaring that the United States would change its policy if the election did not correspond to their wishes: a victory for De Gasperi. Anyone who lives abroad, especially on a diplomatic mission, preserves a sensitivity, a far stronger feeling of nationalism and any disdain for their country is like a painful wound. So, Berle's attitude in Rio, to us, apart from the indignation at the disrespect to national sovereignty, amounted to an abuse of trust and a personal insult. When news of the unhappy speech and the fall of President Vargas reached Washington, the embassy filled up with friends, politicians, and journalists, who unanimously revealed their indignation at Adolph Berle's astounding attitude. A Republican congressman, speaking in the House, criticized the abuse committed by the American ambassador and weighty newspapers like the *Washington Post* and the *Herald*, from Washington, and the *New York* and the *Herald Tribune*, from New York, among others, protested against "Ambassador Berle's levities and indiscretions."

The End

In the first days of November, still dissatisfied with his achievements and as a supreme offense, Berle suggested to Itamarati that they should reinforce his already formulated request, through their embassy in Washington, that part of the American Squad should come to visit Brazilian ports and observe, anchored in Guanabara Bay, the elections in process. Obviously, the Brazilian ambassador told the State Department that such a visit, under such circumstances, was highly inconvenient, if not dangerous for good relations between the two countries.

He then heard from Secretary of State Stettinius that the American government had never thought about giving consideration to such an absurd proposal.

Two days later, President Truman invited the Brazilian Ambassador to the White House and, showing him a copy of the “speech,” asked if it had in fact been given. On learning that what seemed madness to him was true, he said, “I’ll have him recalled; he must be ill and needs to refresh his ideas. He’ll come back as usual for a few weeks and that will be the end of his career.”

And that’s how it went: Adolph Berle never held another post in the American government.

CHRONOLOGY

1894	Maria de Lourdes Faria Alves born on August 7, in Campanha (Minas Gerais State), the daughter of João Luís Alves and Fernandina de Faria Alves.	
1903	The Alves family moves to Rio de Janeiro.	
1915	Maria marries historian Octávio Tarquínio de Sousa.	
1916	Maria’s first daughter, Lúcia, is born.	
1922	Maria’s second daughter, Maise, is born, who will die aged three.	
1924	Maria separates from Octávio Tarquínio and moves to Paris with her daughters.	
1926	Maria marries diplomat Carlos Martins in Paris. The couple’s first daughter, Teresa, stillborn on the journey to Quito, where they are being transferred.	
1928	The couple’s second child, Nora, is born, in Paris, where Maria and Carlos returned the year before.	
1930	The couple’s third daughter, Anna Maria, is born. In the following year, Carlos Martins takes up a diplomatic post in Denmark and moves there with his family.	
1934	Carlos Martins is transferred to Tokyo as Ambassador. In the following year, he is appointed Ambassador to Belgium and moves there with his family. Maria studies sculpture under Oscar Jespers in Brussels.	
1939	Carlos Martins appointed Ambassador in the United States, and Maria sets up a studio in the Embassy building.	
1941	Maria Martins holds her first solo exhibition, at the Corcoran Gallery in Wash-	
	ington. Begins to study sculpture under Jacques Lipchitz, in New York. Then starts to work mainly with bronze.	
1942	Holds an exhibition at the Valentine Gallery, New York. In 1943, 1944, and 1946, holds three other exhibitions at that gallery. At this time, she meets, among others, André Breton and Marcel Duchamp, with whom she has an affair. Her sculptures are very well received in the United States.	
1944	<i>Vogue</i> magazine publishes an article on the jewelry designed by Maria.	
1947	Maria holds an exhibition at the Julien Levy Gallery, New York. André Breton writes the introductory text for the catalogue. Maria participates in the <i>Le Surréalisme en 1947</i> exhibition at the Galerie Maeght, in Paris.	
1948	Carlos Martins is transferred to the Brazilian Embassy in France and moves with his family to Paris, where he will remain until the following year. There, Maria holds a solo exhibition at the Galerie René Drouin.	
1950	The Martins return to Brazil and go live in Rio de Janeiro. Maria holds her first solo exhibitions in the country: at MAM, São Paulo and at the ABI (Brazilian Press Association), in Rio de Janeiro. Her exhibition comes in for hostile criticism.	
1951	Maria participates in the 1st Bienal de São Paulo and also takes part in the 2nd and 3rd editions. In the latter, she is awarded the National Sculpture Prize for <i>A soma de nossos dias</i> . [The sum of our days].	
1956	Holds her final solo exhibition as a living artist at MAM, Rio de Janeiro. Travels to India and China.	

1958 Publishes *Ásia maior: o planeta China*.
1961 Publishes *Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru*.

1965 Publishes *Deuses malditos I: Nietzsche*.

1973 Maria dies on March 27, at the age of 78, in Rio de Janeiro.

LISTA DE OBRAS /
WORKLIST

OBRAS REPRODUZIDAS APENAS NO CATÁLOGO /
WORKS ONLY FOR THE CATALOG

Cobra Grande, 1943
Bronze / *Bronze*
42 x 52 x 30 cm
Coleção / *Collection* Amir Achcar Bocayuva

Comme une liane, 1946
Bronze / *Bronze*
149 x 62 x 31 cm
Coleção particular / *Private collection*

L’Huitième voile, 1949
Bronze / *Bronze*
104 x 114,3 x 94 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e / *and* Jean Boghici

O canto da noite, 1968
Bronze / *Bronze*
165 x 200 x 108 cm
Coleção / *Collection* do Ministério das Relações Exteriores do Brasil

Prometheus II, 1948
Bronze / *Bronze*
105 x 75 x 96 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e / *and* Jean Boghici

Brouillard noir, 1949
Bronze / *Bronze*
88,5 x 79 x 37 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e / *and* Jean Boghici

OBRAS DA EXPOSIÇÃO / WORKS IN THE EXHIBITION

Boiuna, 1942
Bronze / *Bronze*
72,39 x 68,58 x 46,99 cm
Coleção / *Collection* Art Museum of the Americas

Amazônia, 1942
Bronze / *Bronze*
53 x 51 x 40 cm
Coleção particular / *Private collection*

Yemenjá, 1943
Bronze / *Bronze*
69,2 x 71,8 x 56,5 cm
Coleção / *Collection* Detroit Institute of Arts Museum

Boto, c. 1942
Bronze / *Bronze*
70,48 x 52,07 x 27,3 cm
Coleção / *Collection* Albright-Knox Art Gallery

Iacy, 1943
Bronze / *Bronze*
75 x 32,5 x 20 cm
Coleção / *Collection* The Museum of Fine Arts

Apuizeiro, 1943
Bronze / *Bronze*
66 x 30 x 21 cm
Coleção / *Collection* Hecilda e Sergio Fadel

Uirapuru, 1944
Bronze / *Bronze*
112 x 55 x 39 cm
Coleção / *Collection* Hecilda e Sergio Fadel

Amazonia, 1943
Editora / *Publisher* Valentine Gallery, Nova / New York
30 x 23 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

N’oublies pas que je viens des tropiques, 1945
Bronze / *Bronze*
93 x 122 x 66 cm
Coleção / *Collection* Hecilda e Sergio Fadel

Glèbe-ails, 1944
Bronze / *Bronze*
117 x 119 x 41 cm
Coleção / *Collection* Roberto Marinho

Ma chanson, 1946
Ouro e diamantes / *Gold and diamonds*
10 x 9,5 x 1,5 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Le Couple, 1944
Bronze / *Bronze*
63,5 x 42 x 40,5 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Sem título / *Untitled*
[*A insônia infinita da terra?*], c. 1949
Sermolite / *Sermolite*
92,5 x 74 x 52 cm
Coleção / *Collection* Roberto Marinho

Sem título / *Untitled* [*Le grande sacre?*], déc. 1940
Bronze / *Bronze*
54,5 x 38 x 30 cm
Coleção / *Collection* Gilberto Chateaubriand
MAM RJ

Orpheus, 1953
Bronze / *Bronze*
101 x 70 x 70 cm
Coleção / *Collection* Hecilda e Sergio Fadel

Prometheus I, 1949
Bronze / *Bronze*
57,5 x 51,5 x 36 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Sem título / *Untitled* [*Sans écho?*], 1945
Nanquim e aquarela sobre papel /
China ink and watercolor on paper
50,5 x 61 cm
Coleção / *Collection* Victor Arruda

As três Graças, 1945
Litografia / *Lithography*
43 x 62 cm
Coleção / *Collection* Ana e Luiz Schymura

Sem título / *Untitled*, déc. 1940
Litografia / *Lithography*
70 x 50 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Sem título / *Untitled* [*Yara?*], déc. 1940
Gravura em metal / *Metal engraving*
21 x 31 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

Sem título / *Untitled* [*Yara?*], déc. 1940
Gravura em metal / *Metal engraving*
21 x 31 cm
Coleção particular / *Private collection*

Sem título / *Untitled* [*Macumba?*], déc. 1940
Litografia / *Lithography*
50 x 70 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Composição, 1954
Nanquim e aquarela sobre papel /
China ink and watercolor on paper
49,5 x 64,5 cm
Coleção / *Collection* Aristóteles Drummond

Sem título / *Untitled* [*Hasard hagard?*], c. 1947
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
45,5 x 60 cm
Coleção / *Collection* Victor Arruda

Hasard hagard, 1947
Bronze / *Bronze*
58 x 69 x 18,2 cm
Coleção / *Collection* Fernanda Feitosa e Heitor Martins

Sûr doute, 1947
Bronze / *Bronze*
42,5 x 42,5 x 5 cm
Coleção / *Collection* Flavio-Shiró

However!!, 1947
Bronze / *Bronze*
288 x 70 x 58 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

However, c. 1944
Bronze / *Bronze*
35 x 13,3 x 10,2 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Fatalité femme, 1948
Bronze / *Bronze*
49 x 28 x 9 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

O guerreiro, déc. 1940
Ferro / *Iron*
203 x 136 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

Saudade, c. 1945
Bronze / *Bronze*
56,5 x 31 x 41 cm
Coleção particular / *Private collection*

Saudade, 1944
Bronze / *Bronze*
50,5 x 40 x 29 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Sombras/Anunciação, 1952
Gesso / *Plaster*
200 x 160 x 100 cm
Coleção particular / *Private collection*

Impossible, déc. 1940
Bronze / *Bronze*
178,6 x 167,5 x 90 cm
Coleção / *Collection* Banco Itaú

Sem título / *Untitled* [*Pour toi seule?*], déc. 1940
Litografia / *Lithography*
50 x 70 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Sem título / *Untitled* [*Cabeça de Medusa?*], déc. 1940
Litografia / *Lithography*
70 x 50 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

Cabeça de Medusa, c. 1946
Litografia / *Lithography*
63 x 47 cm
Coleção particular / *Private collection*

Maria, 1946
Editora / *Publisher* Valentine Gallery,
Nova / New York
35 x 28 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

A tue-tête, 1950
Bronze / *Bronze*
78 x 31 x 33 cm
Coleção / *Collection* Ivo Pitanguy

Chanson en suspens, c. 1945
Bronze / *Bronze*
47 x 38,5 x 34,5 cm
Coleção particular / *Private collection*

O galo, 1955
Bronze / *Bronze*
84,5 x 63 x 19,5 cm
Coleção / *Collection* Hecilda e Sergio Fadel

Aranha, 1946
Bronze / *Bronze*
6,5 x 8 x 13 cm
Coleção / *Collection* Geneviève e Jean Boghici

O canto do mar, 1952
Bronze polido / *Polished bronze*
68 x 72,9 x 18 cm
Coleção / *Collection* Carlos Martins Ceglia

Calendário da eternidade, 1952-53
Bronze / *Bronze*
42,2 x 44,6 x 12,9 cm
Coleção / *Collection* Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Très avide, 1949
Bronze / *Bronze*
24 x 29 x 22 cm
Coleção / *Collection* Marta e Paulo Kuczynski

Sem título / *Untitled*
[*Canção perdida?*], s.d. / *N.D.*
Bronze / *Bronze*
79 x 123 x 26 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

Pourquoi toujours, 1946
Bronze / *Bronze*
76 x 23 x 13 cm
Coleção particular / *Private collection*

Tamba-tajá, 1945
Bronze / *Bronze*
58,5 x 39 x 40,5 cm
Coleção / *Collection* Fernanda Feitosa e Heitor Martins

O “satori”, déc. 1950
Nanquim sobre papel / *China ink on paper*
19 x 12,5 cm
Coleção particular / *Private collection*

Sem título / *Untitled* [O satori?], 1955
Nanquim sobre papel / *China ink on paper*
65 x 50 cm
Coleção particular / *Private collection*

Sem título / *Untitled* [Meus sonhos se passam numa cidade imaginária?], déc. 1950
Técnica mista / *Mixed media*
77 x 55 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

Rito dos ritmos como souvenir da inauguração de Brasília / Rito dos ritmos *as souvenir of Brasília’s inauguration, 1960*
Bronze / *Bronze*
14 x 8 x 3,5 cm
Coleção / *Collection* Nora Martins Lobo

Rito dos ritmos, 1959-1960
25 x 25 x 1 cm
Porcelana / *Porcelain*
Coleção particular / *Private collection*

Manchete, n. 420, pp. 104-105, 07 maio 1960
Coleção / *Collection* Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Correio da Manhã, 23 mar. 1961
Coleção / *Collection* Fundação Biblioteca Nacional

Manchete, n. 419, p. 67, 30 abr. 1960
Coleção / *Collection* Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Correio da Manhã, p. 2, 12 jan. 1960
Coleção / *Collection* Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

Maria Martins - Rito do ritmo 03
(da série / *from the series* O que queres não saber), 2009
Fotografia p&b sobre papel / *B&w photography on paper*
70 x 70 cm
Foto / *Photo* Vicente de Mello

Maria Martins - Rito do ritmo 02 (da série / *from the series* O que queres não saber), 2009
Fotografia p&b sobre papel / *B&w photography on paper*
70 x 70 cm
Foto / *Photo* Vicente de Mello

Maria Martins - Rito do ritmo 01 (da série / *from the series* O que queres não saber), 2009
Fotografia p&b sobre papel / *B&w photography on paper*
70 x 70 cm
Foto / *Photo* Vicente de Mello

Sem título / *Untitled*, s.d. / *N.D.*
Litografia / *Lithography*
20 x 20 cm
Coleção / *Collection* Graça Bueno

Composição, c. 1948
Cerâmica esmaltada / *Enameled ceramics*
Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
Coleção / *Collection* Fundação Edson Queiroz

Correio da Manhã, “A Bienal e o Itamarati”, p. 4, 29 out. 1967
Coleção / *Collection* Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

Correio da Manhã, “Poeira da Vida”, 12 nov. 1967
Coleção / *Collection* Fundação Biblioteca Nacional

Correio da Manhã, “Poeira da Vida”, p. 13, 27 out. 1968
Coleção / *Collection* Fundação Biblioteca Nacional

Correio da Manhã, “Poeira da Vida”, p. 12, 3 nov. 1968
Coleção / *Collection* Fundação Biblioteca Nacional

Correio da Manhã, “Poeira da Vida”, p. 1, 19 out. 1968
Coleção / *Collection* Fundação Biblioteca Nacional

Correio da Manhã, “Poeira da Vida”, p. 12, 10 nov. 1968
Coleção / *Collection* Fundação Biblioteca Nacional

Ásia maior: O planeta China, 1958
Editora / *Publisher* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro
14 x 21 cm
Coleção / *Collection* Veronica Stigger

Ásia maior: Brama, Gandhi e Nehru, 1961
Editora / *Publisher* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro
14 x 21 cm
Coleção / *Collection* Veronica Stigger

Deuses Malditos I – Nietzsche, 1965
Editora / *Publisher* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro
14 x 21 cm
Coleção / *Collection* Veronica Stigger

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DIRETORIA / *MANAGEMENT BOARD*

PRESIDENTE / *PRESIDENT*

Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO /

EXECUTIVE VICE PRESIDENT

Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE SÊNIOR /

SENIOR VICE PRESIDENT

José Zaragoza

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL /

INTERNATIONAL VICE PRESIDENT

Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO / *LEGAL DIRECTOR*

Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO / *FINANCE DIRECTOR*

Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO / *ADMINISTRATIVE DIRECTOR*

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES / *DIRECTORS*

Cesar Giobbi

Eduardo Brandão

Orandi Momesso

Daniela Villela

CONSELHO / *COUNCIL*

Presidente / President

Pedro Piva

VICE-PRESIDENTE / *VICE PRESIDENT*

Simone Schapira

MEMBROS / *MEMBERS*

Adolpho Leirner

Alcides Tapias

Ana Lucia Serra

Ana Maria Lima de Noronha

Angela Gutierrez

Antonio Hermann Dias de Azevedo

Antonio Matias

Benjamin Steinbruch

Carmen Aparecida Ruete de Oliveira

Chella Safra

Chieko Aoki

Cinara Ruiz

Daniel Goldberg

Danilo Miranda

Denise Aguiar Alvarez

Edo Rocha

Edson Musa

Fabio Colleti Barbosa

Fernando Moreira Salles

Geraldo Carbone

Gilberto Chateaubriand

Graziella Matarazzo Leonetti

Gustavo Halbreich

Henrique Luz

Idel Arcuschin

Israel Vainboim

Jean-Marc Etlin

João Carlos Figueiredo Ferraz

João Rossi Cuppoloni

José Ermírio de Moraes Neto

José Olympio da Veiga Pereira

Leo Slezynger

Luiz Antonio Viana

Manoel Felix Cintra Neto

Marcos Arbaitman

Maria da Glória Ribas Baumgart

Mauro Salles

Michael Edgard Perlman

Otávio Maluf

Paula P. Paoliello de Medeiros

Paulo Proushan

Paulo Setúbal

Peter Cohn

Roberto B. Pereira de Almeida

Roberto Mesquita

Rodolfo Henrique Fischer

Rolf Gustavo R. Baumgart

Salo Davi Saibel

Sonia Helena Guarita do Amaral

Thiago Varejão Fontoura

Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO INTERNACIONAL /

INTERNATIONAL COUNCIL

David Fenwick

Donald E. Baker

Eduardo Constantini

José Luis Vittor

Patrícia Cisneros

Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE /

ART CONSULTATIVE COUNCIL

Lauro Cavalcanti

Luisa Duarte

Miguel Chaia

INCENTIVADOR / *SUPPORTER*

Alfredo Rizkallah

Berenice Villela de Andrade

Cleiton de Castro Marques

Dario Rais Lopes

José Esteve

Telmo Giolito Porto

Zuleika Bisacchi

PATRONO / *PATRON*

Adolpho Leirner

Alcides Tapias

Alfredo Egydio Setúbal

Ana Lucia Serra

Ana Maria Lima de Noronha

Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Matias
Benjamin Steinbruch
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Cesar Giobbi
Chella Safra
Chieko Aoki
Cínara Ruiz
Daniel Goldberg
Daniela Villela
Danilo Miranda
Denise Aguiar Alvarez
Edo Rocha
Edson Musa
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Fernão Carlos B. Bracher
Geraldo Carbone
Gilberto Chateaubriand
Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
José Zaragoza
Leo Slezynger
Luiz Antonio Viana
Manoel Felix Cintra Neto
Marcos Arbaitman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Michel Claude Julien Etlin

Milú Villela
Orandi Momesso
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Pedro Piva
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira
Sonia Helena Guarita do Amaral
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

STAFF

PRESIDENTE / *PRESIDENT*
Milú Villela

CURADOR / *CURATOR*
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO /
EXECUTIVE SUPERINTENDENT
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO / *ADMINISTRATION*
Gerente *Manager*
Nelma Raphael dos Santos

Financeiro *Financial*
Coordenador *Controller*
Jorge Cavalcanti Araújo Neto
Assistentes *Assistants*
Daniel Medeiros de Andrade
Jaqueline Rocha de Almeida

Luiz Custódio da Silva Junior
Rafael Aurichio Pires
Tiago Alves Felipe

Loja *Shop*
Coordenadora *Coordinator*
Solange Oliveira Leite
Assistentes *Assistants*
Jefferson de Jesus
Romário Rocha Neto
Vendedoras *Salespeople*
Filomena Pitta Pecego
Maria Aline Rodrigues Costa

Projetos *Projects*
Coordenador *Coordinator*
Marcelo da Conceição

Patrimônio *Premises*
Coordenador *Coordinator*
Estevan Garcia Neto
Assistentes *Assistants*
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
Douglas Peçanha da Silva
José Ricardo Perez

Tecnologia *Technology*
Rogério Aparecido Prado Cano
Estagiário *Intern*
Diogo Cortez Vieira

ASSOCIADOS / *MEMBERS*
Coordenadora *Coordinator*
Roberta Alves
Assistente *Assistant*
Cíntia Morita Cembranelli
Atendimento / Recepção *Reception*
Alexandra Aparecida Silva Ananias
Daniela Cristina da Silva Reis
Aprendiz *Apprentice*
Robert Salles Silva

BIBLIOTECA / *LIBRARY*
Coordenadora *Coordinator*
Maria Rossi Samora
Bibliotecária *Librarian*
Léia Carmen Cassoni
Estagiário *Intern*
Renan Brigeiro Lima

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA,
FOTOGRAFIA E DESIGN / *PRINT, PHOTO, AND DESIGN*
COLLECTORS CLUB
Coordenadora *Coordinator*
Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Assistentes *Assistants*
Melissa Martins
Aprendiz *Apprentice*
Isabelle Silva Dimas

CURADORIA / *CURATORIAL DEPARTMENT*
Coordenadora executiva *Executive coordinator*
Maria Paula de Souza Amaral
Assistentes de curadoria *Curatorial assistants*
Ana Paula Pedroso Santana
Daniele Carvalho
Juliano Ferreira da Silva
Pesquisa e publicações *Research and publications*
Coordenador *Coordinator*
Renato Schreiner Salem
Assistente *Assistant*
Rafael Franceschinelli Roncato

ACERVO / *COLLECTION*
Coordenadora *Coordinator*
Cristiane Basílio Gonçalves
Assistentes *Assistants*
Andrea Cortez Alves,
Cecília Zuchi Vezzoni,
William Keri

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE /
EDUCATION AND ACCESSIBILITY

Coordenadora *Coordinator*
Daina Leyton
Assistente Educativo / *Education Assistant*
Viviane Moutinho Santos
Assistente Acessibilidade *Assistant Accessibility*
Carolina da Costa Ângelo
Assistente Cursos *Assistant Courses*
Tereza Grimaldi Avellar Campos
Produção de Ateliê *Studio Production*
Maria Iracy Ferreira Costa

EDUCADORES / ART INSTRUCTORS

Barbara Ganizev Jimenez
Diana Tubenchlak
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
Lucas Silva de Oliveira
Mirela Agostinho Estelles

ESTAGIÁRIOS / INTERNS

Bruno Coltro Ferrari
João Paulo Nogueira Martinez
Lucas Maia Benedetti
Vanessa Alves de Lima

ESCRITÓRIO DA PRESIDÊNCIA / PRESIDENT OFFICE

Assistentes *Assistants*
Ângela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo
Relações Institucionais *Institutional Affairs*
Coordenadora *Coordinator*
Magnólia Costa

JURÍDICO / JUDICIARY

Coordenador *Coordinator*
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO /
CONTEMPORARY NUCLEUS

Coordenadora *Coordinator*
Flavia Velloso
Estagiária *Intern*
Chloe de Sordi Gabriel

PARCEIROS CORPORATIVOS / CORPORATIONS

Coordenadora *Coordinator*
Lívia Rizzi Razente
Assistente *Assistant*
Andrea Lombardi Barbosa

Eventos *Events*
Coordenadora *Coordinator*
Marina Olivia Bergamo

Marketing e Comunicação
Marketing and Communication
Coordenadora *Coordinator*
Camila Dylis Silickas
Assistente *Assistant*
Larissa Meneghini
Estagiário *Intern*
Andres Antonio Piza Torres

RECURSOS HUMANOS / HUMAN RESOURCES

Coordenador *Coordinator*
Paulo Rodrigues da Silva
Assistente *Assistant*
Juliano César Santos

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO /
CONTEMPORARY NUCLEUS

Abrão Lowenthal, Adriana Dequech Sola, Adriano Casanova, Alessandra Krasilchik, Alessandra Rabello Monteiro de Carvalho, Alexandra Gros, Alexandra Lima, Alexandre Fehr, Alexandre Felipe Rei, Alexandre Roesler de Castro e Silva, Alexandre Shlz, Ana Barbosa, Ana Carmen Longobardi, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Andrea da Veiga Pereira, Andrea

Giaffone, Andréa Gonzaga, André Kovesi, Angela M. N. Akagawa, Antonio Augusto Duva, Antonio Correa Meyer, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Augusto Lívio Malzoni, Bassy N. Arcuschin Machado, Beatrice Esteve, Beatriz M. G. Pimenta Camargo, Beatriz Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bernardo Faria, Bruna Riscali, Cacilda Teixeira da Costa, Camila Schmidt Veiga, Camila Siqueira, Carla Dichy Hadid, Carla Penna Bandeira de Mello, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carmo Augusto Megale Guarita, Carolina Amaro, Carolina Kauffmann, Christina Bicalho, Christiane de Godoy Alves Iglesias, Claudia Guildi Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Cláudio Fernandes Filho, Claudio Palaia, Cleusa G. Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiane B. Gonçalves, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiano Melles, Cristina Baumgart, Daniela M. Villela, Daniel Arruda, Daniel Horovitz, Daniel Roesler, Daniel Sonder, Danny Rappaport, Décio Hernandez Di Giorgi, Denise Porcelli, Doralice Salem, Eduardo Augusto Vieira Leme, Eduardo de Paula Ribeiro Filho, Eduardo Mazzili de Vassimon, Eliana Rios Salomão de Souza, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Fabiana Sonder, Fabio Cimino, Felipe Feitosa, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda D. Feitosa, Fernanda Fernandes, Fernanda Lara Campos Takla, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernando C. O. Azevedo, Flavia Brito, Flávia Quadros Velloso, Flavio Isaias Simonetti Cohn, Florence Curimbaba, Florian Bartunek, Francisco Mendes, Frederico Lohmann, Gabriela Affonso Ferreira Giannella, Gabriel Nehemy, Gabriella Palaia, Georgiana Rothier, Geraldo Rondon da Rocha Azevedo, Gustavo Clauss, Hélio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Henry Lowenthal, Ilaria Garbarino Affricano, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Isabela Capeto, Izabela Luchési Andrade, Jaime Greene, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, Joaquim Dias, José Antônio Esteve, José Antonio Marton, José Eduardo Nascimento,

José Luiz Carneiro Vianna, José Olympio da Veiga Pereira, José Roberto Ópice, Judith Kovesi, Juliana Andrade, Juliana Neufeld Lowenthal, Juliana Penna de Carvalho, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lucas Giannella, Luciana Adriano de Brito, Luciana Lehfeld Daher, Luisa Malzoni Strina, Luis Felipe Sola, Luis Henrique Campiglia, Luis Terepins, Luiz Antunes Maciel Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin, Marcelo Secaf, Marcelo Penna Bandeira de Mello, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Marcos de Alcântara Machado, Maria Amalia Schmidt Oliveira, Maria Aparecida Frauche Mallmann, Maria Beatriz Rosa, Maria Claudia Curimbaba, Maria das Graças Santana Bueno, Maria Inês Kibrit, Maria Isabel Müssnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Regina do Nascimento Brito, Maria Rita Drummond, Mariana S. I. da Costa Werlang, Mariê Tchilian, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha Cardoso, Marina Nogueira Batista, Marlise Corsato Capano, Marta Tamiko T. Matushita, Maurício Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Miguel Chaia, Mônica Krasilchik, Monica Mangini, Monica Pimentel de Vassimon, Nadja Cecilia Silva Mello Isnard, Nicolas Wiener, Patricia Horovitz, Patricia Piva de A. Neuding, Patrick Gontier, Paula Depieri, Paula Mello da Rocha Azevedo, Paulo César Queiroz, Pedro Twiaschor Kuczynski, Philippe Racy Takla, Raquel Novais, Raquel Quadros Velloso, Raquel Steinberg, Renata Coelho, Renata de Castro e Silva, Renata Melles, Renata Nogueira Beyruti, Rita de Cássia Guedes Depieri, Roberta Laurindo, Roberta Montanari, Roberta Rivellino, Roberto Profili, Roberto Teixeira da Costa, Rodolfo Viana, Rose Klabin, Roseli Boms, Sabina Lowenthal, Sandra Continentino de Araújo Penna, Sérgio Figueiredo, Sérgio Ribeiro Werlang, Shirley Goldflus, Sibilla Assine, Silvio Steinberg, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Ópice, Sonia Terepins, Suleima Arruda, Sylvia da Costa

Facciolla, Tania Chreim, Tânia de Souza Rivitti,
Teresa Cristina Ralston, Teresa Igel, Titiza Nogueira,
Thomas Yazdek, Valéria C. Comolatti, Vera Dorsa,
Vera Lucia Chaia, Vitor Mallmann, Wagner Porcelli,
Wilson Pinheiro Jabur, Yara Baumgart, Yeda Saigh

PARCEIROS / PARTNERS



MANTENEDORES



REDECARD



SÊNIOR PLUS

Banco Santander
Conspiração Filmes
Duratex / Deca
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

AHH!
Almanaque Brasil
Banco ABC Brasil
BNP Paribas
CBN
DPZ
Editora Trip
Folha de S.Paulo
Iguatemi São Paulo
Roca

PLENO

Bloomberg
CSN
EMS
ING Bank N. V.
Itaú Cultural
Livraria Cultura
MADMAG
Pirelli
PricewaterhouseCoopers
Revista Brasileiros
Revista diVino Sabores
Sabesp
Saint Paul Escola de Negócios
Seven English – Español
TV Globo
Vedacit

MÁSTER

Alves Tegam
Casa da Chris
Complexo Educacional FMU
Concha y Toro
DM9DDB
Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual
Fiap
Montana Química

APOIADOR

Amarello
Arc Design
Artnexus
Bamboo
Biolab
Fort Knox
Icts Proviti
Inmetrics
KPMG Auditores Independentes
Marítima Seguros
Paulista S.A. Empreendimentos
Power Segurança e Vigilância Ltda.
Revista piauí
São Paulo Convention & Visitors Bureau
Top Clip Monitoramento & Informação

AGRADECIMENTOS/ ACKNOWLEDGMENTS

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São
Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São
Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio
Ambiente de São Paulo

CATÁLOGO / CATALOGUE

REALIZAÇÃO / REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Rita da Costa Aguiar

COORDENAÇÃO EDITORIAL /

EDITORIAL COORDINATION

Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL / EDITORIAL PRODUCTION

Rafael Franceschinelli Roncato

REVISÃO E PREPARAÇÃO /
PROOFREADING AND TEXT PREPARATION

Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS / ENGLISH VERSION

Lynne Reay-Pereira

PESQUISA / RESEARCH

Ana Lúcia Pinheiro

FOTOS / PHOTOS

Vicente de Mello

EXCETO / EXCEPT

Jaime Acioli - pp. 203 e 204

Vicente de Mello / Editora Cosac Naify - pp. 18-
31, 55, 71-73, 80-88, 98-126, 132-137, 141-146,
153-155, 166-175, 181, 182, 186-188 e 192-194

TRATAMENTO DE IMAGENS /
PHOTO RETOUCHING

Simone Riqueira

IMPRESSÃO / PRINTING

Burti

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

REALIZAÇÃO / REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA / CURATORSHIP

Veronica Stigger

PRODUÇÃO / *PRODUCTION*

Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO / *EXPOGRAPHIC PROJECT*

Una Arquitetos

DESIGN VISUAL / *GRAPHIC DESIGN*

Rita da Costa Aguiar

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO /
EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION

Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO / *CONSERVATION*

Acervo MAM

MONTAGEM / *INSTALLATION*

Manuseio

ILUMINAÇÃO / *LIGHTING*

Ricardo Heder

TRANSPORTE / *SHIPPING*

ArtQuality International Fine Arts

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS / *ENGLISH TRANSLATION*

Lynne Reay-Pereira

ASSESSORIA DE IMPRENSA / *COMMUNICATION*

Conteúdo Comunicação

AGRADECIMENTO ESPECIAL /
SPECIAL ACKNOWLEDGEMENT

Nora Martins Lobo

AGRADECIMENTOS / *ACKNOWLEDGEMENTS*

Adriana Villela

Albright-Knox Art Gallery

Amir Achcar Bocayuva

Ana e Luiz Schymura

Ana Paula Marques

Aristóteles Drummond

Art Museum of the Americas

Beatrice Tanaka e Flavio Shiró

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da

Universidade de São Paulo

Carlos Martins Ceglia

Charles Cosac

Claudio Soares da Rocha

Coleção Roberto Marinho

Detroit Institute of Arts

Emanoel Araújo

Fernanda Feitosa e Heitor Martins

Flávia Cezar

Fúlvia Sannuto

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Bienal São Paulo / Arquivo Histórico

Wanda Svevo

Fundação Edson Queiroz

George Torquato Firmeza

Geneviève e Jean Boghici

Gilberto Chateaubriand

Graça Bueno

Graziela Lafer Galvão

Hecilda e Sergio Fadel

Ignez Ceglia

Ignez Olimpia Maria Ceglia Simões

Ivo Pitanguy

Itaú Cultural

Itaú Unibanco

Jô Frazão

Joaquim Millan

Joanna Millan

Joel Coelho

Luciana e Luis Antonio de Almeida Braga

Luiz Philippe Martins Neiva

Marta e Paulo Kuczynski

Max Perlingeiro

Ministério das Relações Exteriores

Museu de Arte Contemporânea

da Universidade de São Paulo

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museum of Fine Arts, Houston

Olga Mendonça

Palácio da Alvorada

Palácio Itamaraty

Pedro Moreira Salles

Reinaldo Storani

Regina Rocha

Tadeu Chiarelli

Vicente de Mello

Victor Arruda

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

Maria Martins: Metamorfoses. Veronica Stigger (Curadoria e Texto) ; Milú Vil-
lela (Apresentação) ; Raul Antelo e Tiago Mesquita (Textos) ; Renato Salem (Coord.
Editorial) ; Rafael Roncato (Prod. Editorial) ; Lynne Reay - Pereira (Tradução) ; Rita
da Costa Aguiar (Designer Gráfico).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
324p. : il.

Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de
10 de julho a 15 de setembro de 2013.
ISBN 978-85-86871-66-5

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte Moderna Século XX
Escultura - Brasil. I. Título. II. Martins, Maria (Campanha, Minas Gerais,
Brasil, 1894 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1973). III. Stigger, Veronica.

CDU: 73.036(81)
CDD: 73



Este catálogo foi composto em Mission Gothic e
impresso em Geltex 115 [capa] e papel pólen soft
120g e couché 150g [miolo], pela gráfica Burti em
setembro de 2013.