

## MARIA MARTINS – FORMAS FEMININAS EM DIÁLOGO

Gabriela Semensato Ferreira.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Maria Martins foi uma escultora brasileira, conhecida por suas “formas estranhas” e a partir de seus relacionamentos, tanto com o marido, um Embaixador, quanto com outros artistas ilustres do início do século XX, como Marcel Duchamp. Neste artigo, proponho rever, primeiramente, a crítica de sua obra, nos anos 1950 e no início do século XXI, quando foi retomada, e, em especial, demonstrar possíveis conexões entre suas formas esculturais híbridas e as produções de artistas como a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven e Sophie Calle. Para isso, analiso algumas de suas esculturas, como *Iara* e *Impossible*, mas também *assemblages* e *ready-mades* da Baronesa, assim como dois projetos de Sophie Calle apresentados em *Double Game* (1999), estabelecendo relações entre essas obras e alguns dos objetos construídos ou “reapropriados” por Marcel Duchamp. A partir dessas análises e dos diálogos formados, percebe-se que a dimensão do corpo feminino (mas também do corpo meio humano, meio animal e vegetal), nas esculturas e outros objetos, reposiciona a “modelo” ou objeto de uma reprodução como aquela que lança o olhar e também cria e reflete. Assim, os nomes das obras e das posições ocupadas pelas artistas – baronesa, embaixatriz, detetive, etc. – são *retomados* a partir de sentidos e perspectivas diversos, indicando não mais posições ou funções limitantes; e os títulos das obras desenvolvidas por elas também são reconsiderados. Através dessas ligações, e suas conseqüentes diferenças, formulam-se reflexões sobre a questão da reprodução, da réplica ou da cópia (e dos moldes ou modelos) e, portanto, da série, o que leva a pensar nas problemáticas acerca da modernidade, com teóricos como Walter Benjamin e Jacques Derrida.

**Palavras-chave:** Mulheres artistas. Formas femininas. Arte moderna. Arte contemporânea. Maria Martins.

## MARIA MARTINS – A DIALOGUE OF FEMININE FORMS

**ABSTRACT:** Maria Martins was a Brazilian sculptor, known for her “strange sculptural forms” and for the relationships she had, be it with her husband, an Ambassador, or with other illustrious artists from the beginning of the XX century, such as Marcel Duchamp. In this article, I propose to reconsider, first of all, the critique of her work, in the 1950’s and the beginning of the XXI century, when it was reviewed, and, especially, to demonstrate possible connections between her hybrid sculptural forms and the artistic productions of the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Sophie Calle. For that purpose, I analyze some of her sculptures, like *Iara* and *Impossible*, but also *assemblages* and *ready-mades*, by the Baroness, as well as two projects by Sophie Calle included in *Double Game* (1999), establishing relations between these works and some of the objects constructed or “reappropriated” by Marcel Duchamp. After these analyses and the “dialogues” they form, one can perceive that the dimensions of the female body (but also that of the human,

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras e estudante de Doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, RS, Brasil. [gabisemensato@gmail.com](mailto:gabisemensato@gmail.com).

*animal e vegetal bodies), in the sculptures and other objects, repositions the “model” or the object of reproduction as the one who also casts her look over others, creates and reflects. Thus, the names of the works of art and of the positions occupied by the artists – baroness, ambassadress, detective, etc. – are retaken from distinct meanings and perspectives, no longer indicating limiting positions or functions; and the titles of the works developed by them are also rethought. Through these connections and their consequent differences, reflections over the questions of reproduction, replicas e copies are formulated (not to mention the molds or models) and, as a consequence, over the problematic of the series, which leads us to think of the modernity as viewed by theorists like Walter Benjamin and Jacques Derrida.*

**Keywords:** *Women artists. Female forms. Modern art. Contemporary art. Maria Martins.*

## **Introdução**

Maria Martins (1890-1973), artista visual e escritora nascida em Campanha, Minas Gerais, tinha muito a dizer sobre os lugares de onde veio. Seus “locais de origem” – talvez a Amazônia, os trópicos – podem ser tomados no plural, pois não designam, necessariamente, a cidade natal ou de residência. Afinal, Maria viajou pelo mundo, escreveu livros sobre essas experiências, estudou no exterior e também expôs suas esculturas dentro e fora do Brasil. Foi conhecida como Embaixatriz, pois foi esposa do Embaixador Carlos Martins, com quem viveu no Japão e na Europa no período pré e pós 2ª Guerra Mundial. Mas também foi reconhecida apenas como Maria, nome, assim singular, que marca, como assinatura, sua trajetória, desvencilhando-a de patronímicos.

Como artista, portanto, Maria Martins conheceu e relacionou-se com grandes nomes das artes literárias e visuais, incluindo seu padrinho Euclides da Cunha e seu amigo, talvez amante, Marcel Duchamp. Porém, importa agora não mais lembrá-la a partir de suas relações afetivas, isto é, dos homens ilustres com os quais conviveu, mas ir além, e redirecionar o enfoque da discussão para a obra que deixou, para as palavras que escreveu, e as formas que criou.

Esta é a posição tomada neste artigo. Isso porque importa, atualmente, traçar outras relações entre ela e figuras importantes da história da arte, ultrapassando a ideia de que ser reconhecida por grandes nomes (masculinos), como os de Marcel Duchamp, André Breton e Murilo Mendes, concede valor e prestígio a sua obra. As esculturas de Maria Martins já foram estudadas por diversos pesquisadores – seu valor está além do julgamento daqueles que a conheceram durante a vida. Elas ultrapassam, por isso, aquela época e sobrevivem no presente.

Assim, neste artigo, proponho revisitar brevemente a reação da crítica à sua obra, no Brasil dos anos 1950, rever sua relação com a produção do artista francês Marcel Duchamp – a partir da grande contribuição recente de investigadores como Veronica Stigger e Raúl Antelo –, e, em especial, propor um diálogo diferente entre algumas de suas esculturas e os projetos artísticos de outros grandes nomes, o da Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven e o de Sophie Calle. Para isso, apresento uma leitura de esculturas como *Yemanjá*, *Iara* e *Impossible*, evidenciando suas formas, posturas, material e, em especial, os diálogos que se pode estabelecer a partir delas e do contexto sociocultural dominante. Com isso, espero contribuir à crítica atual, com especial atenção à crítica de arte feminista, não apenas acerca de Maria Martins, mas de outras artistas modernas e contemporâneas, cujos nomes ainda não são suficientemente conhecidos nos estudos acadêmicos brasileiros.

## Fortuna crítica e contexto

Nos últimos anos, a obra de Maria Martins tem sido revisitada em estudos acadêmicos. Ainda assim, parece que as relações pessoais de Maria com certos artistas, como Marcel Duchamp, precederam e por vezes ainda precedem sua produção própria. Este não é um caso isolado, entretanto. A mesma situação parece ter acontecido com outras artistas, como foi o caso de Camille Claudel, revisto por Kristen Frederickson (1996), e Marie Laurencin. O que ocorre, além disso, é que os trabalhos dessas intelectuais, apesar de serem expostos, muitas vezes, e bem recebidos, acabavam não aparecendo nas histórias da arte, ou ocupando um pequeno lugar. Na literatura, o problema se repete. Recentemente, por exemplo, foram relançadas e relidas escritoras brasileiras dos séculos XIX e XX virtualmente desconhecidas até então, mas que hoje causam impacto pela qualidade de seus trabalhos e por seu pensamento crítico sociocultural. Este é o caso de Júlia Lopes de Almeida e de Maria Firmina dos Reis, apenas para citar dois nomes.

Alguns estudos que revolucionaram a crítica de arte feminista, como o de Linda Nochlin (publicado em 1973) perguntam, como o título de seu artigo, por que não houve grandes mulheres artistas. Para Nochlin, a causa para a dificuldade de ingresso e reconhecimento das mulheres no meio artístico está nas instituições e na educação, que englobaria tudo que encontramos em termos de significados, símbolos, signos e sinais. Segundo a estudiosa, essa pergunta, na verdade, revela apenas uma pequeníssima parte do problema, que envolve más interpretações e falsas concepções, incluindo ideias duvidosas sobre a natureza da arte, sobre a excelência humana e sobre o papel da ordem social em tudo isso.

Ainda assim, e de forma um tanto milagrosa, na perspectiva de Nochlin, houve, é claro, diversas mulheres nesse meio. Sua existência, no entanto, pelo menos até meados do século XX, dependeu, como se disse, de instituições e, em especial, do apoio – permissão e suporte financeiro – da família, que muitas vezes também tinha o papel de influenciadora do interesse artístico. Em *Profissão Artista* (2008), Ana Paula Simioni discute o papel da família como dimensão fundamental na formação dessas mulheres<sup>2</sup>. A pesquisadora, além disso, retoma o mito das mulheres como “eternas amadoras nas artes”, demonstrando como, na realidade, ao longo de todo o século XIX, em diversos países, as mulheres não puderam frequentar as principais instituições de formação artística, as academias, e por isso muitas vezes buscavam ateliês e mestres particulares. Esse é apontado, portanto, como um dos principais causadores da exclusão feminina da história da arte. No Brasil, até o fim do século XIX, as alunas dos cursos acadêmicos não eram nem nomeadas individualmente, mas apenas mencionadas como “grupos de senhoras e de moças, todas anônimas, ao contrário dos colegas homens, identificados por seus professores por seus nomes completos e pelas idades respectivas” (SIMIONI, 2008, p. 106).

Essa situação nos leva a questionar não apenas o currículo dos cursos acadêmicos, mas a formação escolar, a crítica e a cultura falocêntricas ainda dominantes, muitas vezes, mesmo nos meios em que a liberdade de expressão e o acesso ao conhecimento são pregados. Na contracorrente desse viés repressor, os discursos e as formas femininas de intelectuais como Maria Martins são fundamentais para a abertura de diálogos sobre a arte, sobre outros saberes e sobre identidades.

A partir das viagens que fez, Maria Martins vivenciou diferentes realidades e discursos. Suas primeiras exposições ocorreram nos Estados Unidos e na Europa. A primeira exposição individual foi em Washington, em 1941, quando tinha 47 anos. A partir da segunda mostra individual, em 1942, na Valentine Gallery, em Nova York, Maria entra em contato com artistas como André

---

<sup>2</sup> Simioni cita diversos casos em que a presença de um ou mais artistas poderia ser traçada como elemento determinante para o despertar inicial do interesse por essa área, mas também o espaço onde poderiam ser ensinadas as primeiras técnicas. Foram esses os casos, por exemplo, da escultora Margarida Lopes de Almeida, filha dos escritores Filinto de Almeida e Júlia Lopes de Almeida; e de Anita Malfatti, filha da artista amadora Elizabeth Krug Malfatti. Maria Martins, como dito anteriormente, era próxima ao escritor Euclides da Cunha, e esposa de um Embaixador brasileiro, o que proporcionou sua vivência, formação no exterior e estabelecimento de outros contatos.

Breton, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Yves Tanguy e Max Ernst, fugidos da guerra que assolava a Europa (STIGGER, 2006).

Após diversas exposições individuais em Nova York e em Paris, ela volta ao Brasil, definitivamente, em 1950. Sua obra, apesar de bem recebida no exterior, principalmente por artistas vanguardistas, no Brasil causa uma reação diferente. Ela realiza apenas três mostras individuais aqui e sofre algumas críticas negativas, como as de Mário Pedrosa. Recentes estudiosos de sua obra, como o da acadêmica Larissa Costa da Mata (2008), veem em sua ausência na crítica do movimento modernista – apesar da “identidade com a antropofagia” e do reconhecimento internacional – um ponto de partida para a crítica atual.

Talvez os anos vividos no exterior tenham contribuído para o olhar diferenciado de Maria. Como sugere Stigger (2006), ela olha de fora do Brasil para dentro, enquanto os concretistas olhavam de dentro para fora. Esse “olhar de fora” assinala não apenas o estranhamento causado por essa artista quando retorna ao Brasil, mas também o que ela causava, como brasileira – e, portanto, “exótica” – no exterior. Ou seja, não importava onde estivesse, Maria era uma estrangeira, uma estranha. Seu problema parecer ter sido o da “identidade”, como se viu: identificar-se com os mitos, ou como brasileira, ou a partir de suas formas estranhas. O que admira é que, ao invés de negar esta condição, de tentar apenas ser aceita, ela ao contrário afirma seu lugar de “origem” como os trópicos. Coloca em evidência essa sua estranheza e a apresenta ao olhar do espectador<sup>3</sup>.

Maria fala de titãs, deusas e monstros, seres também estranhos e híbridos, que lembram a forma humana, mas também a vegetal e a animal, ou formas informes, mais abstratas. Fala, não apenas mostra ou expõe visualmente, porque foi escritora, além de escultora, e porque nomeava suas obras em diferentes línguas – como português e francês – além de escrever poemas como é o caso de *Explication* (1946), o qual foi inscrito em chapas de cobre para a exposição na Valentine Gallery, em Nova York (STIGGER, 2006).

Maria Martins publicou três livros. Neles, pode-se ler reflexões sobre a obra de Nietzsche, assim como suas visões a partir de diversos países pelos quais passou. Escreveu também colunas em jornais, que só agora ganham maior circulação, a partir da exposição de 2013, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulada *Maria Martins: metamorfoses*. É a partir principalmente do catálogo dessa mostra que comentaremos algumas de suas obras.

Em particular, percebe-se, em seus trabalhos, assim como na produção da Baronesa Elsa e de Sophie Calle, um posicionamento frente à arte vinculado às formas do corpo, com atenção especial, aqui, ao corpo feminino. Nas esculturas de Maria, entretanto, isso se revela em corpos também meio vegetais, meio animais, ou apenas híbridos, nem uma coisa nem a outra, levando à sua interpretação, ainda, tanto a partir de mitos amazônicos ou gregos, como de temas talvez sempre contemporâneos: as relações humanas.

### **Maria e as formas femininas**

A obra de Maria foi organizada por Veronica Stigger, curadora da exposição *Maria Martins: metamorfoses*, que ocorreu em São Paulo, em 2013, a partir de núcleos – Trópicos, Lianas, Deusas e Monstros, Cantos, Esqueletos. Assim, não se priorizou uma organização cronológica. Isso porque, como se pode notar ao observar suas esculturas, desenhos, e pinturas, Maria trabalhou com

---

<sup>3</sup> Sobre esse estranhamento causado por Maria em relação aos outros modernistas, seria possível agregar a explicação de Stigger, referente ao olhar de fora e ao exotismo, ao de Griselda Pollock (2011), que procurou compreender por que todos aqueles que foram canonizados como precursores da arte moderna são homens. Como possível resposta, ela defende a ideia de que a história da arte moderna celebra “uma tradição selectiva que normaliza um conjunto de práticas específicas e definidas pelo gênero como sendo o único modernismo” (POLLOCK, 2011, p. 53-54). Assim, se comparada a essas práticas específicas, a esse modernismo em particular, institucionalizado, a postura de Maria – e de suas formas esculpidas – parece destacar-se como “outra”, isto é, como alteridade.

diferentes temas, formas e através de processos e materiais distintos ao longo de toda sua carreira artística. Há, portanto, obras como *Yara*, feitas em formas mais convencionais, mais reconhecidamente humanas, no início da década de 1940, mas há também esculturas em que se percebe a ligação ou entrelaçamento entre humano, animal e vegetal, como *Yemanjá* (1943) e *Prometheus I* (1949). São muitas, ainda, as esculturas mais abstratas, em que pode se atribuir a certas formas semelhança a bocas, vulvas, folhas, raízes ou ossos, por exemplo. Entretanto, esse reconhecimento é bem mais particular ou individual do que explícito nas obras, porque depende do ponto de vista. Esses não são objetos facilmente identificáveis, não remetem imediatamente a outros objetos do cotidiano, talvez porque se tratem de mais de um elemento, em conjunto, em transformação.

Sua versão de Prometeu, de 1949, por exemplo, não está acorrentada, mas tem os braços estendidos para o alto, mostrando mãos e dedos que se alongam e se transformam talvez em galhos, talvez em chamas, em fogo. Em *Yemanjá*, de 1943, a figura dessa divindade africana é visível, ainda que cercada de algo que parecem plantas, talvez algas. Esses elementos vegetais partem da cabeça da Yemanjá, são seus cabelos, estendem-se por seu corpo, prendem-se às suas mãos e pés e emolduram sua forma feminina. Seu corpo é bastante sensual, com seios fartos e postura imponente, de braços erguidos.

É importante observar que a escolha dessa divindade é bastante significativa. Estudiosos como Veronica Stigger apontam como elemento central nessas esculturas a metamorfose, isto é, uma espécie de transformação da forma que faz lembrar o romance de Franz Kafka, em que o personagem acorda e percebe que seu corpo agora é animal, ou algo semelhante a um inseto. O que ocorre em esculturas de Maria Martins vincula-se a essa metamorfose. Porém, em certos casos, como o de *Yemanjá*, também é interessante ver a própria figura feminina como um ser híbrido, ou então pelo menos como um “outro”, não totalmente humano. Isto é, ainda que seu corpo seja reconhecidamente o de uma mulher, ela não é simplesmente mulher, mas divindade. A união de sua cabeça, de suas mãos e pés às plantas indica justamente isso, que sua origem já é a do desconhecido, um enigma insolúvel.



*Yemenjá*, 1943, de Maria Martins. In: MAM, 2013, p. 74.

Assim, o estudo do mito na obra de Maria, como feito por Stigger (2006), é de fato relevante, visto que a escultora toma para si, como base e como tema, a mitologia, não apenas clássica, mas brasileira e africana. Não escapa à vista, além disso, a questão da mulher, dominante em suas esculturas, desenhos e pinturas. O corpo feminino é frequentemente retratado por ela, pensado nessas relações entre humano e não humano, ou a partir desse “outro” feminino – essa “outra” – que caminha por mundos distintos, como o do sagrado e do profano, misturando erótico e

político a partir das posições, poses ou posturas dadas às suas esculturas. Afinal, as formas como *Yemanjá, Amazônia* (1942) e *Iacy* (1943) olham para o alto, ou como seus corpos se mostram ao observador, não parecem de modo algum gratuitas.

O investimento de Maria Martins nessas formas estranhas e por vezes informes despertou o olhar da crítica brasileira, a partir das primeiras exposições da artista em território nacional. Segundo Stigger (2006), Mário Pedrosa, em abril de 1957, no *Jornal do Brasil*, fala da sua carreira de esposa de Embaixador e que, como escultora, chegou tarde. Para ele, Maria é uma figura estranha, uma artista com “excesso de personalidade”. Como se disse anteriormente, houve contrariedade da crítica brasileira a sua obra, nos anos 1950. Uma das questões que pode ter estimulado essa reação é exatamente a escolha das formas híbridas por Maria e de seu trabalho com a mitologia. Como aponta Stigger, a artista se achava “na contracorrente dos esforços de atualização e internacionalização da arte brasileira intentados pelos concretistas” (2006, p. 77). Isso porque concretistas do grupo Ruptura, como Haroldo de Campos, pregavam a “higienização dos mitos” brasileiros nos anos 1950. Essa necessidade de afastar-se dos mitos surge também como contraposição ao nacionalismo da arte modernista de 1922. Outro fator importante: Maria trabalhava não apenas com abstracionismo, então dominante, mas também com figurações.

O que espanta hoje, a partir da nova possibilidade de contato com a obra de Maria, graças à leitura recente de sua obra e de exposições como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2013<sup>4</sup>, é perceber que a produção dessa artista foi duplamente silenciada no Brasil, enquanto que no exterior era respeitada, especialmente pelos surrealistas. Esse silenciamento agiu de duas formas principais, pelo que se pode ver: ou chamava atenção para suas esculturas como algo estranho, “cheio de personalidade” e mesmo atrasado (sua posição na contracorrente modernista) ou então as ignorava. No meu caso, como acadêmica da área de Letras, mas também interessada há anos nas Artes, só tive a oportunidade de conhecer a obra dessa artista na 10ª Bienal do Mercosul, que ocorreu em Porto Alegre, em 2015. Outros acadêmicos ou apenas interessados nas Artes podem, alternativamente, ter ouvido falar dela como aquela que foi *affair* de Marcel Duchamp<sup>5</sup>, artista francês e uma das principais figuras do modernismo europeu. Duchamp (1887 – 1968), reconhecido como um pioneiro do Dadaísmo, começou como pintor, tornando-se depois artista conceitual, por valorizar as ideias ou conceitos mais do que a arte como produto ou mercadoria.

Em *Maria con Marcel: Duchamp em los trópicos* (2006), Raúl Antelo menciona o relacionamento entre Marcel Duchamp e Maria Martins e discute o vínculo entre suas obras. Segundo ele, a partir de uma abertura que Duchamp faz na parede próxima a *Grande Vidro*<sup>6</sup>, no museu da Filadélfia, podia-se ver a escultura de Maria Martins intitulada *Iara – Não te esqueças que venho dos trópicos* (1942). Para Raúl Antelo, essa escultura, como suplemento do *Grande Vidro* é, na realidade, “uma figura feminina que emerge, por um lado, de uma fonte, um *Fountain*, mas sai de uma apropriação antropofágica, não menos *ready-made* que *Fountain*” (2006, p. 24, tradução minha). Nessa citação, Antelo se refere a *Fountain*, ou *Fonte*, um dos objetos, ou *ready-mades*, apresentados por Duchamp como arte – nesse caso um mictório branco, apenas colocado em posição diferente, nomeado e assinado por R. Mutt. Portanto, o uso de *Fountain* pelo pesquisador

---

<sup>4</sup> Também houve, nos últimos anos, exposições coletivas incluindo trabalhos de Maria, como a no Museu de Arte do Rio, em 2015, intitulada *Tarsila e Mulheres Modernas no Rio*, com curadoria de Hecilda Fadel, Marcelo Campos, Nataraj Trinta e Paulo Herkenhoff. Mais informações sobre as exposições de trabalhos da artista brasileira podem ser encontradas no site Enciclopédia Itaú Cultural: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21390/maria-martins>>.

<sup>5</sup> Veja, por exemplo, a notícia da Folha de São Paulo online, de 5 de janeiro de 1994, intitulada *Duchamp teve uma musa brasileira*: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/05/ilustrada/3.html>>. Nessa matéria, escrita por Mario Cesar Carvalho, Maria é vista meramente como o provável caso do renomado Duchamp, já que, apesar de conhecida na Europa e nos Estados Unidos na metade do século XX, hoje sua obra “caiu no ostracismo”.

<sup>6</sup> *A noiva despida por seus celibatários, mesmo, ou o Grande vidro*, construído entre 1912 e 1923, é um objeto constituído a partir de diversas técnicas sobre duas lâminas de vidro. Pode-se, portanto, olhar tanto para o *Grande vidro*, como através dele, e ver a noiva e seus celibatários, apesar das formas curiosas em que são apresentados. Duchamp escreveu, ainda, notas sobre essa obra, que ele mesmo considerava como “inacabada”. 49 dessas notas foram publicadas em 1934.

revela um jogo de palavras interessante. A figura feminina de Iara, na escultura de Maria Martins, emergiria como de uma fonte, mas também de um *Fountain*, um ready-made de Duchamp. Isso porque a abertura na parede deixaria ver a escultura através do *Grande vidro*, colocando, por essa localização, as duas obras já em relação de diálogo. Essa relação, no entanto, não se sustenta apenas como suplementar, no sentido hierárquico, já que a Iara é, em si, uma apropriação antropofágica. Com a segunda parte do título da escultura, “Não te esqueças que venho dos trópicos”, afirma-se um lugar de origem e de fala, e potencialmente uma diferença. Aqui, a mulher não é a noiva despida, mas uma forma informe.

Em algumas fotos do *Grande vidro* nesse museu é possível visualizar essa abertura para um jardim e uma fonte, onde estaria, naquele momento a escultura de Maria. Iara, nesse diálogo com *Grande vidro*, na verdade também diz muito sobre a obra do artista francês, segundo Antelo. Apesar de não termos acesso à versão em bronze da escultura exposta naquele ano na Filadélfia, a escultura de 1945 pôde ser vista na exposição *Maria Martins: metamorfoses*, de 2013, em São Paulo.



*N'oublies pas que je viens des tropiques*, 1945, de Maria Martins. In: MAM, 2013, p. 90.

Esse trabalho coloca em jogo, mais uma vez, a metamorfose. É um corpo em transformação, como descreve Stigger (2013), no catálogo da exposição de 2013. Um corpo cuja forma não é exclusivamente humana, animal ou mesmo vegetal, mas algo entre uma espécie e outra.

O *Grande vidro*, por outro lado, é um quadro sobre vidro, sem frente nem verso, sem acima nem abaixo, com forma “hiperdimensional”, como descreve Raúl Antelo (2006). Por isso, como aponta esse investigador, apresenta a ideia da coexistência de múltiplas durações, uma simultaneidade temporal, que seria uma referência ao “Eterno retorno” de Friedrich Nietzsche. Essa seria uma forma de repetição em sucessão ao infinito e se associa aos trabalhos de Duchamp pela presença recorrente da figura feminina em suspensão, *le pendu femelle*.

A *Iara*, de Maria (com seu imperativo “não te esqueças”, ou “N’oublies pas que je viens des tropiques”), é uma deusa das águas, ressurgida, assim, da fonte, e aproximando-se do corpo da noiva suspenso no *Grande vidro*, mas de forma a contrastar com ela. A noiva (*mariée*), que está em suspensão, e é formada, ao mesmo tempo, por elementos associados ao sexo, à via láctea, a bombas de ar, tem formas mecânicas, que refletem aparatos tecnológicos, técnicos, e um posicionamento de Duchamp percebido ainda através de suas Notas. A ideia, e o desejo, de Duchamp de que a fotografia pudesse ajudar a desqualificar a pintura até que um novo meio a tornasse insuportável é também discutida por Raúl Antelo em seu livro, assim como a concepção da televisão como aparato que permite ver à distância, denominado telefoto, um tipo de “prótese anestésica”, que ajudaria a entender melhor o estatuto da imagem mesma (ANTELO, 2006).

O que chama atenção em *Iara* e em outras esculturas, além disso, é a articulação, ou relação, entre forma, processo/material utilizado e conteúdo. Isso porque se percebe, nessas peças, o

discurso sobre a Amazônia “como terra em perpétua formação e transformação, como lugar metamórfico por excelência” (STIGGER, 2013, p. 21). Pelo título, a artista chama a atenção do observador para sua origem (talvez mais simbólica do que biográfica): os trópicos. Mas quem vem desse lugar? A escultura ou a artista? Talvez ambas, ou talvez uma ideia, a própria ideia de metamorfose de uma cultura, de um lugar, os trópicos, em permanente mistura, mescla, mestiçagem, transformação.

Já em relação ao uso de materiais e ao processo de elaboração, sabe-se que Maria utilizava, entre outros, a cera perdida, que derretia e deixava um negativo, que ela preenchia com bronze. Esse era um tipo de cera mais fácil de moldar, mais maleável, em contraste com o tipo de cera mais rígida (parafina), preferida por Duchamp. Por causa dessa escolha, no caso da escultora, todas as versões da obra são únicas, nenhuma é reprodução do mesmo molde, já que a cera e o gesso se perdiam no processo.

Ora, esse ato de não poder fazer duas vezes o mesmo objeto é, ele mesmo, performático. A arte está em fazer-se cada vez algo diferente. A definição de uma forma e a criação de várias esculturas de títulos idênticos, em momentos diferentes, dá a possibilidade de se verificar uma transformação da ideia envolvida no processo de criação. Como existiram várias esculturas com o mesmo nome – como *Não te esqueças que venho dos trópicos* –, relacionadas à “mesma ideia”, percebem-se, entretanto, pequenas modificações, mutações, entre uma e outra, ao longo do tempo. Essa característica, entre outras, faz ver que na prática de Maria existia tanto o foco na repetição – a partir dos títulos – como na impossibilidade de repetir, de fazer “cópias idênticas”, reproduções, como é possível com a fotografia.

Há ainda a questão dessa obra como “suplemento” do *Grande vidro*, ou mesmo, ampliando a discussão, da figura de Maria como dependente desses outros artistas, como Duchamp, apenas sua “amante” ou “modelo”. Jacques Derrida trabalha a ideia do suplemento em *Gramatologia* (publicado em 1967), a partir da discussão do problema da escritura. A própria arte, desde o pensamento grego antigo, se pensada como *techne*, em relação a *physis* – isto é, como técnica, ou artifício, em contraposição à natureza, ao natural – é segunda ou secundária, é imitação. Porém, mesmo Aristóteles, na *Poética*, já notava como a poesia poderia incluir também verossimilhança, ao falar daquilo que poderia acontecer, de uma situação imaginária, não apenas baseada em um real pré-existente (um modelo), o que indica pelos menos dois sentidos diferentes de mimese.

Se a arte em geral, apesar disso, ainda é vista como artificial e secundária, tomando-se o orgânico ou o suposto “natural” em oposição a ela, então haverá a ideia também de modelo e cópia hierarquicamente situados. Pensadores como Derrida, entretanto, colocam a *escritura* – diferente da *escrita*, porque em si já é dupla – como ponto central teórico, desconstruindo conceitos, ao invés de manter binarismos, como natureza/arte, modelo/cópia ou masculino/feminino. A cultura, afinal, é construção e muitos diriam que tudo pode ser lido como um texto. A arte deixa de ser suplemento e ao mesmo tempo mantém-se como suplemento. Ela supre, mas o que supre nunca está simplesmente presente. Ela é um “colocar-se no lugar” de outra coisa que já não está mais aí. A obra artística coloca(-se) em relação, aponta para um outro e, mesmo no caso de esculturas como os *Trópicos* de Maria Martins, remete a algo familiar e ao mesmo tempo a algo estranho.

Quando Duchamp constrói o *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage...* (*Dados: 1. A cascata, 2. O gás de iluminação...*)<sup>7</sup> dizem – alguns críticos (como MATA, 2013) – que toma o corpo de Maria como modelo<sup>8</sup>. Nessa posição de modelo, entretanto, ela é também artista: é aquela que se dá a ver ao outro e ao mesmo tempo não se pode ver, na obra. Essa posição traz ainda outros ecos: sua condição de “suplente” em relação a Duchamp é tomada, por décadas, naquele primeiro sentido tradicional – ela é complemento, é secundária, é apenas modelo e origem

<sup>7</sup> Mais detalhes da obra, incluindo uma fotografia da instalação, podem ser vistos no site do Museu da Filadélfia: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html#>>.

<sup>8</sup> A primeira versão, de 1947, teria incluído o nome de Maria no título.

de uma ideia, é uma inspiração. O corpo que se vê em *Dados*, uma instalação mixmedia (1946/1966), é observado através de dois orifícios numa porta de madeira. Esse corpo feminino encontra-se nu, com o sexo à mostra, mas é ao mesmo tempo “escondido” pela porta. O espectador torna-se *voyeur*, precisa espiar para enxergar o que está além da porta. Não pode ver, entretanto, o rosto da mulher, que está oculto, além do campo de visão permitido. Ela está deitada, além disso, em meio à natureza. É uma cena erótica e quase mítica – aí está, na mulher, “a origem do mundo”.

Antelo (2006; 2013) argumenta que a escultura *Impossible*, de Maria, conversa com essa obra. Nela, porém, o corpo feminino, que é ao mesmo tempo vegetal, ou talvez animal, aproxima-se do outro sem conseguir encostar. É como se ambos fossem se devorar, mas o ato erótico ficasse suspenso. O impossível pode ser o amor, pode ser o encontro sexual, ou qualquer possibilidade de encontro, de toque, ou de diálogo. Frente a frente, porém, as bocas, garras, tentáculos, se voltam uma a outra. O espectador é *voyeur*, como em *Dados*, mas não precisa espiar – a relação está exposta, ou explícita.



*Impossible*, déc. 1940, de Maria Martins. In: MAM, 2013, p. 150.

*Impossible* é vista como uma das esculturas mais célebres de Maria. Foi a escultura que teve a oportunidade de ver na Bienal do Mercosul, e que levantou diversas hipóteses do público sobre seu significado. A história da relação de Maria com Marcel é uma hipótese, por isso, quase intertextual, já que necessita do conhecimento de alguns dados biográficos dos dois artistas para que passe a fazer sentido.

Há ainda diversas outras esculturas de Maria Martins que chamam atenção e impressionam – *Comme une liane*, *Prometheus* e *Hasard hagard*, entre elas. Enquanto nas duas primeiras as figuras humanas transformam-se, a partir dos membros, em galhos, folhas ou raízes, na terceira, a forma passa a ser mais informe. *Hasard hagard* (1947) pode ser o “acaso desvairado” ou “selvagem”. Pode ser o incompreensível da natureza, mas também do humano. Também retoma, ainda que indiretamente, o pensamento que envolvia os *ready-mades* e o Dadaísmo, em que o acaso opera, assim como a atribuição de novos sentidos a objetos do cotidiano.

### **A Embaixatriz, a Baronesa e a Detetive**

*O grande vidro*, de Marcel Duchamp, entra em diálogo, assim, com a escultura *Iara*, de Maria Martins, mas as relações entre as obras dos dois artistas ultrapassam esse encontro, como se viu. Outra conexão com *O grande vidro* pode ser vista, ainda, em um dos projetos da artista francesa Sophie Calle, na segunda parte de seu livro *Double Game* (ou *Jogo Duplo*, 1999/2007), intitulada *The Birthday Ceremony* (*A cerimônia de aniversário*). Sophie trabalha com projetos

conceituais que misturam a fotografia, a performance, a escrita e instalações, entre outras manifestações artísticas. Nascido do “medo de ser esquecida” em seus aniversários, esse projeto em *Double Game* é desenvolvido entre 1980 e 1993, no dia 9 de outubro. A cada ano, Sophie se propôs a convidar um número de pessoas equivalente à idade que estaria completando. Entre elas, um estranho, escolhido por um dos convidados. Os presentes dados nessas ocasiões foram todos guardados e colocados em uma espécie de armário envidraçado cujo formato e proporções evoca o do *Grande vidro*. O corpo desse armário, sua armação branca, é a moldura, e a tela é a porta, que parece de vidro. O conjunto lembra, ainda, uma vitrine. Dentro dele, são expostos os objetos recebidos, como oferendas em uma cerimônia aos deuses, como relíquias e objetos antigos expostos em um museu.

A variação na composição desses quadros, de ano a ano, foto a foto, motiva leituras diferentes do que poderiam ser *monstruários* – formas de mostrar, indicar, ensinar, aconselhar, do latim *monstrare*. Feitos de elementos diferentes, compõem uma cena, cruzam-se, conectam-se, por relações talvez infinitas. Na primeira formação, de 1980, a parte de cima dessa “vitrine”, de tamanho menor, mostra quatro cavalos de papelão e veludo com cabeças móveis, um cinto de plástico dourado e, suspensa pela alça, presa na divisória entre essa parte superior e a inferior, uma bolsa metálica, como a noiva suspensa, a *mariée*. Visível atrás dela, o que parece um livro, mais abaixo, no chão da “cristaleira”, objetos como uma caixa de chocolates “Mozart”, fotografias, um diário, uma colagem, um buquê de flores e uma caixa preta intitulada *Petit matériel mystérieux pour jolie detective privée*, com variados tubos e outros componentes elétricos arcaicos. Na página ao lado, em todos os casos, a lista de objetos expostos, não necessariamente em ordem. No canto inferior direito, uma observação sobre o evento: quem não compareceu, peculiaridades dos presentes ou fins que eles tiveram, como o telegrama que foi aberto e em seguida rasgado, pois continha a informação de que o convidado não compareceria.

Os aniversários de 1983 e 1984 reuniram, na vitrine, uma quantidade grande de presentes. Em 1983, foi mantida a composição, mais à esquerda, de objetos suspensos na parte superior, ultrapassando a divisória e precipitando-se para baixo, em uma mistura de xícara de chá e pires, cachecol de nylon vermelho, livros, retrato, e quatro esculturas dinâmicas de papelão com formatos de sobremesas, a bomba de chocolate, um bolo, uma torta e um doce não identificado – estes posicionados desde o primeiro andar até a base, pendurados no tecido, em uma planta, ou em um retrato, dando a impressão de flutuarem pela estrutura. No mundo inferior do armário, a planta suculenta mencionada, com suas folhas espetadas em diversos ângulos, à esquerda, e um dildo de madeira africano em cima de outros objetos, à direita. Na base, semiculto por outros objetos, o livro *Duchamp et la photographie*, de Jean Clair. Só vemos, na capa verde, as letras *amp*, já que o resto do corpo do nome, em branco, foi amputado, velado.

Na composição de 1984, vemos no andar de cima do armário um aspirador de pó de corpo metálico e plástico, com mangueira cinza, mais à direita, enrolada, formando um círculo que acaba com a boca de sucção em sua extremidade. Está aí atualizada a noiva, com veste cilíndrica e reflexiva, com a “bomba de ar” da forma feminina em suspensão, que agora suga ao invés de bombear. E ainda envolto pela mangueira do aspirador, uma imagem de Santa Teresa de Lisieux, em moldura incrustada com conchas, acompanhada de vela e isqueiro. Lado a lado, portanto, a profanação e o sagrado, a escritura do amoral e a escritura a partir da palavra do pai.

No andar intermediário, uma caixa de chocolates com alguns a menos, que foram comidos, dois frascos, uma garrafa de champanha, o livro *L'Amant*, de Marguerite Duras, entre outros objetos. Abaixo, chama atenção o varal circular de estender roupas, de plástico azul. Pelo posicionamento da câmera e do varal, podemos ver em torno de nove grampos, nove minicelibatários caídos, compartilhando sua função de pendurar, deixar estendidas as roupas. O próprio varal está também suspenso, provavelmente por um fio de nylon transparente, preso à divisória. Ao seu lado, um espelho com base de uma réplica da Torre Eiffel, o buquê de flores mortas estirado, balas de um revólver em sua caixa, e um bracelete de bolas de borracha. Atrás de um pequeno retrato, estão meio escondidas o que provavelmente são 13 penas de pavão, o que,

como o resto, pode ser uma leitura cômica de Marcel Duchamp, intermediada por um “retrato” do artista, que será retomado adiante.

Os *monstruários* de Sophie, portanto, com suas formatações duplas ou triplas, a colorida disposição dos itens catalogados, e os traços de sagrado e de profano, podem relacionar-se com essas obras, assim como com uma longa lista de outros nomes, como se pode notar pela profusão de informações. Essas visíveis relações são, ao mesmo tempo, potencialmente imperceptíveis. Talvez a incrível quantidade de objetos, títulos, nomes, formas, cores confunda a ponto de não ser mais possível reconhecer, entre um e outro, sua aparência, sua autoria, seu nome, ainda que este esteja listado.

Assim, francês mistura-se ao inglês, e o artífice e a arte, ao artificial, tecnológico. Nesse seu *pequeno* (móvel de) *vidro*, entre as diversas imagens em retratos, estão as imagens de aparatos, como máquinas de lavar, aspirador de pó, telefone, radiador elétrico, aparelho de vídeo cassete, televisão, fogão, ou então seus manuais ou garantias que os substituem. E esses combinam-se com os mecanismos de dissimulação do nome – como o L.H.O.O.Q, de Marcel, como o “*amp*”, de Duchamp. Essas “uniões”, porém, não nos deixam enganar. São parte do possível que é *Impossível*, da escultura de Maria Martins. O casal escultural, escuro, cujas formas parecem humanas e também naturais, planta carnívora, um corpo no movimento de devorar o outro, de devorar-se, porém congelados, fixos, no ato, para sempre em um instante, como na fotografia.

Estes são apenas alguns encontros explorados, os quais indicam muitos caminhos e, por isso mesmo, brechas, aberturas, espaços vazios, ou seja, faltas, em relação, por exemplo, à vinculação de Sophie – e talvez mesmo da obra de Maria Martins – com a performance. Diz-se que a arte, hoje, é inspirada pela vida cotidiana, e que a vida cotidiana é inspirada pela arte. Uma reflete a outra, juntando-se máquinas de lavar ou sucos de laranja a instalações, mídias com mídias, livros que são objetos de arte, edições limitadas, mas também reproduções infinitas de uma latinha de Coca Cola. O “eu” falando consigo mesmo a todo momento em meios diferentes. E o “eu” falando com o “outro”, em grande medida desconhecido, chegando cada vez mais próximos a exposição e o anonimato.

Sophie se autorretrata frente à câmera, mas convida também outros fotógrafos à ação. Em *The Detective*, de 1981, incluído em *Double Game*, seu diário descreve uma rotina, que inclui ter contratado detetives particulares para seguirem-na pelas ruas. Com isso, ela pode ver-se sendo vista, mais uma vez. As fotos em preto e branco aí apresentadas mostram o corpo de diferentes ângulos, enquanto o corpo da câmera e o olhar do fotógrafo se posicionam detrás de árvores, à distância, em esquinas.

Essas narrativas também colocam em jogo um caminhar pela cidade, a investigação, a tentativa de descrever a vida de outro. E é apenas ao ser observado que esse estranho pode constituir-se e passa a existir, na percepção. O registro que disso resulta se transforma na escrita, do detetive, presente no relato ou diário pessoal e nas fotografias. O caminhar da/do detetive olha o outro, persegue, registra, documenta, mas esse olhar para fora se redireciona para a própria interioridade.

Essas posições são também as funções que intitulam alguns dos projetos. O/A detetive, nesse e em outros trabalhos, a camareira em *The hotel*, a dançarina em *The strip-tease*, a aniversariante, em *The birthday ceremony*, e a “*própria*” Sophie Calle, em todas essas. Essas funções preenchem vagas, cargos, utilidades sociais, como as atribuídas, por Marcel Duchamp, a cada celibatário, e mesmo a atribuição do nome de “noiva” à forma feminina despida. Parte da brincadeira, portanto, é a de dar novas funções a essas palavras e a esses objetos. É o que acontece com os *ready-mades* do artista, como a conhecida *Fountain*. E é também, em parte, o importante papel dos títulos das esculturas de Maria Martins – ela mesma, agora, não apenas “a Embaixatriz”, ou “a musa” –, como as mencionadas anteriormente. Esses nomes (*Iara - Não te esqueças que venho dos trópicos*, *Prometheus*, *Impossible*, entre outros) funcionam como “legendas”, ou “suplementos” à própria escultura, mas fazem também parte dela (dentro e fora, portanto, ou nem

dentro nem fora), e entram na rede de sentidos que se compõe a partir da interpretação. A partir deles se atribuem significados, especialmente porque as formas às quais se vinculam são híbridas, às vezes abstratas e às vezes mais figuradas. O posicionamento dessas palavras, tidas aqui como elementos visuais, são também pistas, são demarcações da fronteira entre cada esfera apresentada nesses objetos – a relação entre dois amantes, supostamente (em *Impossível*), e a relação, entre cada corpo, com o humano, o animal e o vegetal, por exemplo.

Já nos casos dos objetos já “prontos” (os *ready-mades*), a própria designação de autoria – e a assinatura, mais um suplemento –, pode ser cômica ou irônica, apesar de ainda motivo de debates acadêmicos sérios. A *Fountain*, obra de 1917, atribuída a Marcel Duchamp, inclui a assinatura de “R. Mutt”. Essa “fonte”, o conhecido urinol de porcelana branco, é um exemplo de objeto retirado de seu uso cotidiano e exposto em uma galeria de arte. Ela não teria sido aceita, em primeiro momento, para uma exposição nos Estados Unidos, devido à recepção que teve. Janis Mink (2006) explica que Katherine Dreier, familiarizada já com os *ready-mades* de Duchamp e membro da comissão de seleção, não percebeu quem poderia ser R. Mutt. Ao final, não se conseguiu nem mesmo achar o objeto, que foi, tempos depois, encontrado atrás de um tabique, onde ficara por todo o período da exposição. Muitos dos *ready-mades*, como a *Fonte*, o *Escorredor* (ou *Porta-Garrafas*, ou *Ouriço*, 1914/1964) e a *Roda de Bicileta* (1913/1964), foram extraviados e, mais tarde, substituídos por réplicas, já que era o sentido o que devia ser salvaguardado, não o objeto, necessariamente.

A autoria da *Fonte*, entretanto, é questionada por investigadores como Irene Gammel (2003). Segundo essa escritora, a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) teve um importante papel nessa obra e contribuiu decisivamente para a arte dadaísta. A Baronesa, praticamente desconhecida ou esquecida pelas histórias da arte até a publicação da biografia escrita por Gammel, foi uma artista múltipla, performer, modelo, escultora e escritora, ela foi respeitada e reconhecida no círculo artístico e intelectual do início do século XX, mas ficou à sombra de outros nomes.

Irene Gammel (2003) fala da amizade entre ela e Duchamp, e do contato que tiveram na segunda década do século XX. A autora da biografia cultural da Baronesa Elsa descreve ainda o papel crucial dessa artista no movimento dadaísta nova-yorkino. Uma das peças da Baronesa, por exemplo, foi uma escultura-*assemblage* intitulada *Retrato de Marcel Duchamp* (1920), que lembra e talvez ironize as fotos tiradas por Man Ray. Esse “retrato” parece um coquetel-pássaro, com pena de pavão e cauda eriçada, que, segundo Gammel, poderia aludir ao *cross-dressing* de Duchamp, que se vestia com roupas femininas para incorporar a personagem Rose Sélavy, seu alter-ego. A forma e aparência do coquetel também podem ser um jogo de palavras, já que *cocktail*, em inglês, é composto pelas palavras “cock” (galo/pênis) e “tail” (cauda/rabo/coroa), o que talvez aludisse à personalidade *dandy* de Duchamp. O retrato feito pela Baronesa também poderia ser uma leitura do *Retrato de cinco ângulos de Marcel Duchamp* (1917), atribuída a Henri-Pierre Roche, em que o corpo do artista aparece multiplicado cinco vezes.

Para Gammel, o *cocktail*, uma *assemblage*, é também uma crítica a Duchamp, cuja obra teve bastante sucesso nos Estados Unidos, enquanto que a Baronesa enfrentava graves problemas para conseguir manter-se. Assim, questões de gênero e aceitação artística acabam surgindo nessa época, e suas consequências ainda são sentidas na crítica e história da arte hoje.

À medida que a história do modernismo e sua vanguarda começam a ser reescritas de uma perspectiva de gênero, o foco predominantemente masculino da história literária europeia e americana tem sido desafiado por acadêmicas feministas que tem desenterrado vidas e trabalhos de mulheres (...). De forma similar,

historiadores da arte tem reinserido na história visual e cultural as importantes contribuições e nomes de mulheres (...) (GAMMEL, 2003, p. 13, tradução minha)<sup>9</sup>.

As composições, esculturas, poemas e performances da Baronesa incorporavam formas humanas e não humanas, como o que acontece nas esculturas de Maria Martins, apesar de feitas de formas e com materiais bastante distintos. As criações a partir de objetos cotidianos, distanciados de seus usos, também lançam um olhar sobre o que fazem deles reproduções, ou réplicas, frutos de produção em massa. Por isso, percebe-se mais uma vez uma reflexão sobre as séries, as cópias, a reprodutibilidade, na modernidade, como analisado por Walter Benjamin (1935). Nessas instâncias, seja em relação às formas híbridas, ou ao pensamento sobre o (ir)repetível, as esculturas de Maria entram em diálogo com as obras dessas outras artistas, o que amplia a rede de relações, deslocando o enfoque apenas em nomes já conhecidos, como o de Duchamp.

Assim como as mulheres desenvolveram sua própria arte dadaísta – e a arte “altamente pessoal e sensual” da Baronesa ganha destaque – como defende essa investigadora, outras inúmeras artistas e críticas de arte sempre lutaram não apenas pelo direito de desenvolver a própria linguagem, mas também pelo reconhecimento do que produziam. As formas humanas e não humanas da Baronesa, como explica Eliza Jane Reilley (no livro de Gammel, 2003), distinguem-se das formas dadaístas masculinas, anti-humanistas e centradas em máquinas. Curiosamente, portanto, essa modernista e Maria Martins compartilham mais aspectos em comum do que se poderia supor à primeira vista. Elas tiveram, em épocas diferentes, algum tipo de relacionamento com Duchamp – seja profissional ou mais íntimo. Também sofreram o obscurecimento de suas artes pelo olhar da crítica, que favorecia o trabalho de artistas como ele, colocando as mulheres visionárias, da mesma época, em segundo plano.

Já em 1914, antes da chegada de Duchamp em Nova York, a Baronesa repensava, do ponto de vista artístico, objetos cotidianos que encontrava. O primeiro desses objetos foi o *Enduring Ornament (Ornamento duradouro)*, um anel, cuja conexão simbólica com o casamento é notada por Gammel. Esse objeto também se relaciona ao *Grande vidro*, em que a consumação sexual entre a “noiva-máquina” e seus “celibatários” fica para sempre visualmente suspensa, assim como o fechamento da interpretação dessa obra críptica (GAMMEL, 2003). A noiva, meio robô, meio inseto, fica suspensa também porque parece voar, na parte de cima do grande vidro. Já os homens celibatários são como cópias (talvez como os soldados do fronte da guerra, com diz Gammel), ou repetições dessa era da técnica apontada por Walter Benjamin.

A Baronesa Elsa escreve um poema sobre essa obra, colocando-se no lugar da noiva, e ensaiando papeis de protagonista e antagonista, entre Marcel e ela. Essa artista performática, que vestia suas obras, que posava para outros artistas, que escrevia poesia, crítica e pensava a modernidade, de alguma forma antecipa, desse modo, os elementos da obra de artistas mais recentes, como Sophie Calle, que desenvolve um trabalho de strip-tease, incorporando, como Elsa, a “noiva”, a mulher despida.

Além disso, impossível não ver esses atos como formas de fazer com que a noiva nua, a mulher-modelo, vista pelo observador, passe a tomar o lugar de artista e de modelo no próprio trabalho, voltando seu olhar também para o observador. Essas formas femininas saem, portanto, do papel passivo e passam ao ativo. Maria Martins também contribui nesse diálogo, já que suas formas femininas, altivas, também retornam o olhar, sem esconder sua sensualidade, mas transformando o erótico também em político. Quando – e se – Maria posa para Duchamp para a criação da obra *Étant donnés* também se coloca como modelo em um ato libertário. Não apenas serve de “musa inspiradora”, mas transforma seu próprio corpo em objeto de arte, em um ato também performático.

---

<sup>9</sup> Texto no original: “As the history of modernism and its avant-garde has begun to be rewritten from a gender perspective, the predominantly male focus of European and American literary history has been challenged by feminist scholars who have excavated the forgotten lives and works of women (...). Similarly, art historians have reinserted in visual and cultural history the important contributions and names of women (...).”

Por fim, observa-se como a assinatura tem papel crucial nessas obras e na forma como são lidas. A *Fonte*, por exemplo, é assinada por R. Mutt, um nome andrógino. Gammel observa que, quando o nome é invertido, a partir do sobrenome – Mutt R., a palavra se torna, lida foneticamente, *Mutter* (mãe). R. Mutt também pode soar como *Armut* (pobreza), a situação em que se encontrava a Baronesa nessa época, o que era conhecido em seu círculo.

A autoria da *Fonte*, como o pseudônimo inscrito nela, ainda é discutida, como se disse anteriormente. Segundo Gammel, William Camfield, que estudou a história dessa obra, revela que Duchamp pode tanto ter comprado a peça, roubado, ou apenas ganhado de um amigo ou amiga, o que se evidencia, por exemplo, por uma carta que escreve à irmã, Suzanne. Pode-se defender, portanto, que a obra em questão é um trabalho colaborativo entre a Baronesa Elsa e Duchamp, apesar dessa teoria não ter sido comprovada.

A assinatura das esculturas de Maria Martins e a forma como ficou conhecida, principalmente no exterior, por sua vez, não incluía o nome do marido Embaixador, ou do pai, mas apenas o primeiro nome da artista: Maria. Essa palavra, por si só, a singulariza, liberta-a, mas ao mesmo tempo a aproxima de outras Marias, ou *mariées*, de outras mulheres e artistas. O ornamento duradouro, como o anel apropriado pela Baronesa, inclui o peso de um sobrenome, uma assinatura, que, ao ser abandonada, põe à vista – *mis a nu?* – um corpo em transformação e uma outra identidade.

### Considerações finais

Maria põe em cena mitos e reformula as imagens que os envolve de um ponto de vista próprio, misturando natureza e técnica, humano, não humano e semi-humano. Entram em questão também as identidades construídas culturalmente, mas que podem transbordar ou exceder certas culturas. Como argumenta Veronica Stigger,

(...) em suas obras plásticas, assim como em seus poemas e textos em prosa, o mito é apropriado como um recurso para se tentar forjar uma identidade cultural e nacional, exatamente quando esta identidade, a começar por razões de ordem biográfica (mas não só), deixa de ser evidente. Aqui, não é apenas a matriz narrativa do mito, mas também a sua inserção em dada cultura, que passa a importar (2006, p. 72).

O mito, além disso, pode ser visto como uma identificação com a vida na natureza e em comunidade. No caso de Maria, isso pode indicar uma contradição, como aponta Stigger. Enquanto a artista afirmava sua origem, os trópicos, também se afastava desta, o que fica mais claro nas esculturas menos figurativas e mais orgânicas, como *N'oublies pas que je viens des tropiques* e *Hasard hagard*.

Em esculturas mais eróticas, com o 'sexo à mostra', ou algo similar a isso (*Comme un liane*, 1946, e mesmo *Impossible*), as formas femininas são expostas de maneira muito orgânica, e as aberturas – vulvas ou bocas – podem ser percebidas na atitude de devorar o outro, o que pode incluir o observador. *Impossible* também pode ser pensada como uma reflexão sobre a impossibilidade que se dá em um encontro, talvez amoroso. Antelo (2013) nota, nessa escultura, uma indagação sobre a finitude ou um modo de conceber a experiência após a finitude, algo central do moderno.

Para esse teórico, o impossível também 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 (ANTELO, 2013, p. 35, tradução minha).

O impossível, portanto, é uma reflexão e a problematização de um fazer artístico, a representação do irrepresentável, que pode abarcar as dimensões da vida, da morte ou de um (possível?) além. Logo, a arte, como algo que pode sobreviver ao tempo, que ultrapassa a vida do autor e ganha vida própria, é um pensamento, em obras como a de Maria, sobre essas (in)finidades.

Essas esculturas ainda movimentam cruzamentos, entre olhares e entre textos. Colocam em relação objeto e observador, pares amorosos, divindades e natureza, mas também artistas e obras. Formar leituras das obras de Maria e Marcel isoladamente, afinal, é um exercício diferente de quando vistas em conjunto. Tanto *Dados* quanto *Impossible* podem construir impossibilidades, enquanto que a nudez que se opera em cada caso é tomada de formas diferentes. Críticos como Stigger veem na peça de Duchamp algo do mecânico e não humano, enquanto que no objeto de Maria o humano se envolve com o vegetal ou animal orgânicos.

Por fim, artistas como Maria Martins, a Baronesa Elsa e Sophie Calle desenvolvem obras que entram no domínio do corpo feminino e o retiram da posição de modelo, de observada e exposta, para colocar-se como observadoras, criadoras, pensadoras. Em uma época em que a liberdade sexual da mulher não era em geral permitida ou estimulada, as artistas modernistas desafiaram o sistema e expuseram seus próprios corpos à arte. Transformaram também o corpo da mulher, construindo suas próprias visões sobre o feminino.

Hoje, o corpo feminino ainda entra em disputas políticas. Questiona-se, um século depois das performances de Elsa, quem deve ter maior poder e direitos sobre o útero, por exemplo: se o governo, o homem, o feto, ou a própria mulher. Em momentos como esse, exposições que abrem o debate, a partir de formas femininas ativas e devoradoras, como as de Maria, são fundamentais.

## Referências

ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel – Duchamp en los trópicos*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006. 328 p.

ANTELO, Raúl. O impossível de Maria Martins. In: MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Vista da exposição Maria Martins: metamorfoses*. Curadoria Veronica Stigger. Exposição 10 jul. 2013 – 15 set. 2013. São Paulo: MAM, 2013. Disponível em: <[http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM\\_Catalogo.pdf](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM_Catalogo.pdf)>. Acesso em 22 fev. 2017.

AUSTER, Paul. *City of Glass*. In: *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber Limited, 2004.

BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn from the 1935 essay. New York: Schocken Books, 1969.

CALLE, Sophie. *Double Game*. 1º publicação 1999. England: Violette Editions, 2007.

CARVALHO, Maria Cesar. *Duchamp teve uma musa brasileira*. São Paulo: Folha de São Paulo online, 5 de janeiro de 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/05/ilustrada/3.html>>. Acesso em 29 out. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradutores: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUCHAMP, Marcel. *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage . . . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...)*. 1946-1966. Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html#>>. Acesso em 29 out. 2017.

\_\_\_\_\_. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*. 1915-1923. Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>>. Acesso em 29 out. 2017.

GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday modernity – a cultural biography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Vista da exposição *Maria Martins: metamorfoses*. Curadoria Veronica Stigger. Exposição 10 jul. 2013 – 15 set. 2013. São Paulo: MAM, 2013. Disponível em: <[http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM\\_Catalogo.pdf](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM_Catalogo.pdf)>. Acesso em 22 fev. 2017.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Maria Martins*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21390/maria-martins>>. Acesso em: 06 de Dez. 2017.

MATA, Larissa Costa da. Da Amazônia, de Maria Martins. *Sibila* - revista de poesia e crítica literária. Ano 17, 2 set. 2013. Disponível em: <<http://sibila.com.br/poemas/da-amazonia-de-maria-martins/9914>>. Acesso em 20 fev. 2017.

MATA, Larissa Costa da. *Sobre o toque e o impossível*. Maria Martins. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/LARISSA\\_MATA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/LARISSA_MATA.pdf)>. Acesso em 20 fev. 2017.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp (1887-1968) – A Arte Como Contra-ataque*. (Impresso em Singapura): Taschen, 2006.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. *Five-way portrait of Marcel Duchamp*. Fotógrafo não identificado. Disponível em <[www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html](http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html)>. Acessado em 12 ago. 2012.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia crítica. Organização: Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner. Braga, Portugal: Edições Húmus, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, 360p.

STIGGER, Verônica. “Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos”: mito e nação em Maria Martins. *Letterature d’America*, Brasiliana, Bulzoni Editore, Anno XXVI, n. 112, 2006, p. 71-83.

STIGGER, Verônica. *Vista da exposição Maria Martins: metamorfoses*. Curadoria Veronica Stigger. Exposição 10 jul. 2013 – 15 set. 2013. São Paulo: MAM, 2013. Disponível em: <[http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM\\_Catalogo.pdf](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Completo-MM_Catalogo.pdf)>. Acesso em 22 fev. 2017.