

## MARIA MARTINS: (DES)FIGURAÇÕES DA FORMA

Tais Canfild da Silva

**Resumo:** O presente artigo trata da escultora brasileira Maria Martins, que desenvolveu sua carreira com participação no movimento de vanguarda surrealista, e das transformações que o trabalho da artista experimentou a partir do ano de 1943. Essas mudanças acarretaram numa gradual deformação da forma nas suas esculturas, que, mesmo se mantendo figurativas, alteraram-se de forma mais subjetiva na representação da figura humana.

**Palavras-chave:** Maria Martins, escultura, desfiguração, metamorfose, surrealismo.

**Abstract:** The present article addresses brazilian sculptor Maria Martins, who developed her career with participation in the surrealist avant-garde, and the transformations that the work of the artist experienced since 1943. These changes resulted in a progressive deformation of the form in her sculptures, that even though kept being figurative, changed in a subjective way in the representation of the human figure.

**Keywords:** Maria Martins, sculpture, disfigurement, metamorphosis, surrealism.

Escultora, pintora, pianista, escritora e designer de joias, Maria Martins (Campanha, MG, 1894 – Rio de Janeiro, RJ, 1973) foi uma artista de carreira bastante distinta, destacando-se de forma mais proeminente no exterior do que em seu país de origem a partir de sua transferência para Paris em 1924. Ao se mudar para a França e posteriormente para outros países com o marido Carlos Martins<sup>1</sup>, Maria teve contato direto com artistas e intelectuais de ponta das vanguardas europeias e rapidamente se associou ao grupo de surrealistas a convite de André Breton (1896-1966), que rasgou elogios para a artista após ver suas obras em uma exposição que ela dividiu com Piet Mondrian (1872-1944). O convívio com o grupo surrealista permitiu que ela tivesse contato direto com as ideias e as teorias propostas por eles, que influenciaram diretamente sua produção artística e permitem à crítica considerá-la surrealista. Neste artigo, serão tratados mais especificamente os trabalhos em escultura produzidos pela artista após a exposição de

---

<sup>1</sup> O divórcio não era permitido por lei no Brasil naquele período, então ela se casou com o embaixador Carlos Martins na França no ano de 1926. O casamento com o embaixador não impediu que a artista tivesse um romance com Mondrian e também com Marcel Duchamp (1887-1968), de quem muito se aproximou.

1943, período que foi decisivo para a transformação da forma e da figuração no trabalho da artista.

*Maria: New Sculptures* foi inaugurada em 22 de março de 1943 na Galeria Valentine, em Nova York, sendo esta sua terceira exposição individual. A mostra foi, sem dúvidas, um ponto fulcral na carreira da escultora, marcando um momento de mudanças decisivas em seu trabalho. Na exposição foram apresentadas esculturas que representavam oito personagens do folclore brasileiro – Amazônia, Cobra Grande, Boiuna, Iara, Iemanjá, Aiucá, Iaci e Boto. Foi a partir desse momento que a representação, principalmente da figura humana, tomou outros rumos no trabalho de Martins. Essas alterações também coincidem no emprego definitivo do bronze como seu principal material de trabalho – ela utilizou inicialmente materiais menos nobres, como madeira e cerâmica, começando a trabalhar com bronze apenas em 1941, quando iniciou suas aulas com Jacques Lipchitz (1891-1973) nos Estados Unidos. A técnica mais utilizada pela artista passa a ser a moldagem em cera perdida pela maleabilidade que possibilitava, pois permitia que apenas uma cópia de cada peça fosse executada.

Sobre a série *Amazônia*, esculturas apresentadas na exposição de 1943, Verônica Stigger<sup>2</sup> comenta que “a figura humana começa a se integrar cada vez mais com a natureza, confundindo-se com esta, e em última instância, metamorfoseando-se a ela” (Stigger, 2013, p. 23). É possível perceber, portanto, que a série de esculturas dá passos em direção a uma moldagem mais arrojada, ainda que utilize uma estrutura convencional, e mesmo com o emaranhado de formas que lembram folhas e galhos, a escultura ainda é majoritariamente simétrica e as representações figurativas ainda são bastante reconhecíveis (Mesquita, 2013). A partir de 1943 as esculturas da artista passam a ter volumes com feições menos identificáveis nas representações figurativas, com uma deformação de membros e rostos desfigurados, que se misturam cada vez mais a outros elementos representados – as obras sofreram, assim, uma metamorfose. É importante destacar que a figuração continuou constante na obra da artista, mas o que mudou foi a maneira como ela era representada – antes mais simétrica e reconhecível, passou por transformações que a alteraram para algo que tendia, por vezes, ao abstrato.

Talvez as obras que melhor evidenciem essas mudanças morfológicas sejam *Glébe-Ailes* de 1944 e *N’oublies pas que je viens des tropiques* de 1945:

---

<sup>2</sup> Curadora da exposição retrospectiva do trabalho de Maria Martins intitulada *Metamorfoses*, realizada no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo no ano de 2013.



Figura 1: Maria Martins, *Glébe-Ailes*, 1944. Bronze, 117 x 119 x 41 cm. Coleção Roberto Marinho. Foto: Catálogo Metamorfoses



Figura 2: Maria Martins, *N'oublies pas que je viens des tropiques*, 1945. Bronze, 93 x 122 x 66 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel. Foto: Catálogo Metamorfoses  
A mesma figura feminina de seios proeminentes foi representada nas duas esculturas, realizadas entre o espaço de um ano. Enquanto *Glébe-Ailes* possui um corpo vagamente

antropomórfico, *N'oublies pas que je viens des tropiques* tem uma forma mais selvagem e uma figuração pouco reconhecível. Para Stagger, “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” (Stigger, 2013, p. 64). As duas estruturas superiores de *Glébe-Ailes*, que parecem remeter a asas, continuam a existir na escultura do ano seguinte, porém com formas inextricáveis e que lembram folhas ou galhos de um a floresta – é notável que a associação da figuração com a natureza aparece de forma constante no trabalho de Martins. Outra diferença marcante entre as duas obras são as cabeças, pois a escultura que anteriormente possuía feições de rosto na peça de 1944 é praticamente irreconhecível na obra posterior, que possui um formato alongado na parte superior do que seria a cabeça e que não é possível de ser identificada. Além disso, ambas as esculturas lembram esfinges, dada a sua estranha anatomia.

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 rompe. Essa é a natureza da escultura, esse volume metamórfico, deformado, mas indissoluto (Mesquita, 2013, p. 61-62).

Mesmo com a utilização da técnica de cera perdida, que tornava cada obra um único exemplar, a artista parecia ter uma tendência à seriação. Em *Impossible*, três esculturas de diferentes materiais e com pequenas modificações foram realizadas ao longo de uma década (entre 1940 e 1950). Todas elas apresentam a mesma constituição de dois corpos, um feminino e o outro masculino, emaranhados por estruturas que substituem as cabeças. A figura masculina possui uma forma que lembra uma água-viva, quase uma Medusa, enquanto a feminina lembra uma planta carnívora – aqui a desfiguração da forma se faz mais uma vez presente. Nessas esculturas *o impossível* parece ser justamente o desejo de aproximação entre os dois amantes, que nunca se concretiza devido às suas formas tão diferentes, que não se encaixam. A bestialidade e o lado mais selvagem são características dessas obras, com formas pantanosas e que exalam mistério, estranhamento e até mesmo certa angústia. É o hibridismo que impera, pois ao passo que reconhecemos formas humanas nos dois corpos, as duas cabeças são irreconhecíveis, desfiguradas.



Figura 3: Maria Martins, *Impossible*, déc. 1940. Bronze, 178,6 x 167,5 x 90 cm. Coleção Banco Itaú. Foto: Catálogo Metamorfoses.

Em *O Canto da Noite* as formas são arredondadas e a representação do canto fica evidente nos emaranhados que parecem representar a música. Da base dessa escultura se projetam dois aspectos alongados, que fazem alusão a membros de um corpo com mãos de aparência pontiaguda que são finalizadas em garras afiadas. A base da escultura lembra vagamente o formato dos seios femininos, mas essa obra de caráter abstrato e subjetivo nos permite fazer apenas suposições. Como afirma Tiago Mesquita, “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” (Mesquita, 2013, p. 62). A deformação é, nas obras de Martins, a maneira encontrada pela artista de representar formas do inconsciente e dos sonhos, que são por natureza abstratas, como sentimentos de desejo e até mesmo o ato de emitir sons através da voz. O título da obra é inspirado pelos cantos de Zaratustra do filósofo Friedrich Nietzsche, considerado pela artista o seu mais belo poema. Nietzsche utiliza o canto para falar do desejo em seus poemas, estratégia que certamente foi reproduzida no trabalho de Martins – o desejo é representado em *O Canto da Noite* em suas formas curvas e sensuais, que reluzem com o polimento do bronze (Stigger, 2013).



Figura 4: Maria Martins, *O canto da Noite*, 1968. Bronze polido, 165 x 200 x 108 cm. Coleção Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Foto: Catálogo Metamorfoses.

É interessante notar de que maneira Maria Martins representou a temática da mitologia greco-romana, tão explorada nas mais variadas obras realizadas por célebres artistas na História da Arte. Embora figurativa, a produção da artista se desenvolveu a partir de uma metamorfose das formas e volumes. Na escultura *Prometheus II* de 1948, Martins realiza uma obra de caráter onírico, em que a figura humana se dilui em meio à representação de uma floresta, culminando nas mãos agigantadas da figura principal, remetendo ao fogo roubado por Prometeu no mito – a artista representa um corpo humano desfigurado, de formas alongadas e de elasticidade, um confronto contínuo entre forma e tensão. A águia, animal que está presente no mito greco-romano, parece estar mesclada às formas vegetais próximas à base da escultura. Ao representar a temática da mitologia clássica de uma maneira muito poética, singular e autoral, a artista não trata apenas da dimensão anedótica dos mitos, mas também busca a sua forma mais intrínseca e expressa na essência para suas interpretações. Em *Prometheus II*, ela mescla a forma humana com aspectos que remetem à natureza, integrando e diluindo a figura de Prometeu entre galhos e formas vegetais, inclusive ao deformar as mãos da figura representada, que se confundem com os galhos em um jogo de metamorfose.



Figura 5: *Prometheus II*, 1948. Bronze, 104,5 x 57,3 x 94 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici. Foto: Catálogo Metamorfoses.

Ao residir boa parte de sua vida no exterior, a artista teve também possibilidade de contato e aproximação com o Oriente, interesse que culminou na produção escrita de dois livros de memórias sobre a China e a Índia. Maria Martins também se destacou como fomentadora do meio cultural brasileiro, principalmente após seu retorno ao Brasil nos anos 1950, participando ativamente da criação da Bienal de São Paulo e também do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A vida pessoal e a trajetória internacional da artista influenciaram, indubitavelmente, sua produção artística e literária. A questão da forma e do material no trabalho de Maria Martins foram motivos de depreciação, principalmente pelo crítico Clement Greenberg (1909-1994), que era admirador da arte expressionista abstrata e menosprezada qualquer forma de figuração. Greenberg escreveu sobre o trabalho da artista, considerando seu desenho simétrico e suas relações formais muito previsíveis, chegando a deferir o termo “barroco” para o trabalho de Martins. A artista também sofreu duras críticas quando voltou para o Brasil no início dos anos 1950, principalmente daqueles que apoiavam o movimento concreto, que ganhava força no país. Mario Pedrosa (1900-1981), outro crítico de viés formalista, critica a artista ao afirmar que sua obra é

carregada de “excesso de personalidade”, além de considerar suas esculturas de uma assimetria formal.

As críticas levaram Maria Martins a direcionar seu trabalho para a literatura e a artista foi gradualmente deixando de produzir esculturas para se dedicar à escrita. Acredita-se que esses fatores contribuíram para o “apagamento” da importância e relevância que Martins teve para a história da arte brasileira, tendo-se em vista a escassez de produção crítica sobre seu trabalho e sendo constatado que boa parte da produção escrita sobre ela é centralizada em sua biografia e sua vida pessoal, devido às polêmicas de seu romance com Marcel Dumchap. É notório que exista uma carência quanto ao estudo mais aprofundado de seu legado artístico e, sendo assim, justifica-se a escolha desta comunicação em tratar principalmente da obra da artista e de suas temáticas sem colocar sua biografia em posição de destaque – é indiscutível, no entanto, que a vida pessoal e principalmente a carreira realizada no exterior transformaram sua obra, principalmente pela ligação que ela teve com a vanguarda interacional do surrealismo. Diversos artistas brasileiros flertaram com as ideias e questões trazidas pelo movimento surrealista, mas Martins foi, talvez, a única deste grupo a incorporar de forma mais plena as ideias trazidas pelo surrealismo em suas obras, pelo contato direto que teve com o movimento e pelo grau de aprofundamento que teve com as proposições dessa vanguarda.

As características tão caras ao surrealismo podem ser encontradas ao longo da produção da artista, que incorporou os elementos do onírico e do inconsciente aos temas que retratou em suas pinturas e esculturas. A obra de Martins é singular justamente por incorporar estes elementos em suas obras para criar narrativas de temas até então não trabalhados no surrealismo da vanguarda internacional – o folclore brasileiro, por exemplo, presente na série *Amazônia*. Não é difícil entender por que André Breton se encantou com o trabalho da brasileira ao ver a exposição de 1943, assim como fica evidente a influência que o movimento teve no trabalho da artista, modificando-se acentuadamente a partir do ponto de contato com artistas daquele movimento. Maria Martins incorporou elementos surrealistas que possibilitaram a libertação das figuras em suas esculturas, uma libertação que por muitas vezes deforma, desfigura, transforma:

Na escultura de Maria Martins, o volume torna-se uma arena para conflitos dos mais complexos, mas também represa embates mais violentos. [...] Talvez a insistência no volume tenha retardado o diálogo da artista com a produção mais recente, mas produziu monstros, monstros que se parecem conosco. Aliás, que 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 (Mesquita, 2013, p. 63).

A carreira internacional traçada por Martins e os contatos que ela teve com os artistas do movimento surrealista se refletem, assim, de forma direta em seu trabalho, com a derradeira mudança a partir da exposição de 1943. A vivência com esses artistas possibilitou à artista uma imersão de diversas influências internacionais que foram definitivas para a incorporação dos elementos oníricos, da potencialização do selvagem nas formas orgânicas e das transfigurações de suas obras após esse período. E ela vai além, pois se diferencia dos artistas surrealistas que a inspiravam ao passo que utiliza os mitos e folclores brasileiros para incorporar estes elementos em suas esculturas, criando assim um trabalho de caráter singular e de forte impacto visual.

### Referências:

CANADA, Manoel José. *Maria Martins: Um imaginário esquecido*. 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COSTA DA MATA, Larissa. *As Máscaras Modernistas: Adalgisa Nery e Maria Martins na Vanguarda Brasileira*. 2008. Dissertação de Mestrado no Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis, 2008.

GONÇAVES FILHO, Antonio. **‘Maria’ discute o legado da escultora Maria Martins**. Artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo em 15 e maior de 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-discute-o-legado-da-escultora-maria-martins,551993>

MESQUITA, Tiago. *Maria Martins: Variações em Série*. In: STIGGER, Veronica. *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo da Exposição Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

STIGGER, Veronica (org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo da Exposição Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.