

## Ensaio Maria Martins

Larissa Costa da Mata<sup>1</sup>

Como apresentar um objeto que se crê pouco conhecido sem cair na mera descrição? Ou, como introduzir reflexões decorrentes de um olhar que vem se estendendo por mais de dois anos sobre esse objeto, ainda que num período acadêmico inicial – o de uma pesquisa de Iniciação Científica? Essas reflexões sofrem o perigo de se tornarem repetições infrutíferas das mesmas questões, em um percurso circular em torno de respostas idênticas e superficiais.

Creio que para escapar dessas armadilhas é necessário lançar um último olhar sobre o objeto em questão da perspectiva pela qual ele vem sendo analisado para que, por fim, seja possível considerar essa etapa temporariamente concluída, enquanto as conjecturas acerca desse objeto passariam apenas por um período de decantação indispensável. Procurando entrar nesse período de decantação escolho, antes, lançar um foco derradeiro sobre o objeto que mostra apenas um traço das reflexões que vêm sendo feitas. O objeto que tardo em nomear é a artista brasileira Maria Martins (1894-1973).

Analisarei, entre os textos esparsos dessa escultora, o poema em prosa *Yara*<sup>2</sup>, juntamente à sua representação pictórica, esboçando alguns dos aspectos desenvolvidos na pesquisa. *Yara*, o poema, data de 1943 e foi publicado no catálogo *Amazonia*, feito em decorrência da exposição de Maria Martins, no mesmo ano, na Galeria Valentine, em Nova York<sup>3</sup>. Nela, foi também exibida a escultura *Yara*, que já havia sido exposta na Feira Mundial de Nova York em 1939.

O poema *Yara* exemplifica a ligação da artista com o modernismo brasileiro, no qual esse mito ecoa em diversos momentos, ao mesmo tempo em que permite examinar o caráter desse movimento de um ponto de vista que pretende ultrapassar uma análise que recorra meramente à institucionalização nacionalista do modernismo brasileiro. Esse objetivo pode ser alcançado considerando a conexão que essa artista estabeleceu com o surrealismo internacional e com o artista, também vinculado a esse movimento, Marcel Duchamp.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Raúl Antelo, e bolsista da CAPES.

<sup>2</sup> O objetivo do meu projeto de Iniciação Científica era, de fato, analisar e reunir os textos esparsos da artista em questão. Entre eles estavam os oito poemas em prosa do catálogo *Amazonia* e artigos publicados em diversos jornais brasileiros, tais como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*.

<sup>3</sup> A exposição, apesar do nome dado ao catálogo, foi intitulada *Maria: New Sculptures* e foi realizada junto à exposição do artista holandês Piet Mondrian (*Mondrian: New Paintings*).

Os comentários acerca das “Iaras” de Maria Martins servirão para perceber a conexão dessa artista com o modernismo. Essa conexão (não reconhecida) sugere dois tipos de leitura da obra de Maria. A primeira delas ressalta o seu contato com a estética antropofágica, permitindo o encontro dos poemas publicados em *Amazonia* com importantes obras modernistas (tais como *Macunaíma*, 1928, de Mário de Andrade e *Cobra Norato*, 1931, de Raul Bopp). A segunda pretende “atravessar” o modernismo, libertando-o da especulação do nacionalismo e considerando o caráter dúplice do movimento, ao se valer de elementos “internacionais” claramente presentes na artista (o que difere da incorporação antropofágica, que “digere” o estrangeiro reelaborando-o numa literatura nacional). Isso será possível identificando na obra de Maria Martins um caráter heterogêneo, pós-moderno, em que se percebe uma ligação intensa com a obra do artista francês Marcel Duchamp.

Além de haver sido retratada por Maria Martins, a figura de Iara inspirou a criação de um balé por Candido Portinari (figurino e cenário), Francisco Mignone (partitura) e Guilherme de Almeida (argumento), em 1946, assim como esteve presente nos textos mencionados de Mário de Andrade e de Raul Bopp. A representação de Iara refere-se ao tema da força telúrica presente na natureza amazônica primordial, que inclusive percorre outros autores, como o escultor Victor Brecheret, o poeta Olavo Bilac ou outros modernistas tais como Augusto Frederico Schmidt, Abguar Bastos e Guimarães Rosa. Essa força permite igualmente uma leitura pós-moderna de Iara, inscrita no *Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, de forma a se desdobrar em imagem e objeto, presença e ausência<sup>4</sup>.

Embora não se pretenda deter-se mais atentamente ao caráter da força nesse ensaio, há que se ressaltar que é essa característica que aproxima Maria Martins de um modernismo anti-institucional ou anti-hierárquico. A artista, esposa do embaixador brasileiro Carlos Martins, em certo sentido “oficial” como Candido Portinari<sup>5</sup> ou institucional como os “escritores-funcionários” que foram Mário de Andrade e Carlos Drummond<sup>6</sup>, escapa dessa vertente

---

<sup>4</sup> O artista francês Marcel Duchamp pediu que fosse construída uma janela próxima ao seu trabalho, no Museu da Filadélfia, que permitisse a visão da escultura de Maria Martins no jardim da instituição. Desse desejo decorrem intenções mais profundas que serão comentadas ao longo do texto.

<sup>5</sup> Esse caráter oficial foi veementemente negado por Annateresa Fabris em *Portinari, o pintor social* (1990) ou em textos como “Portinari y el Arte Social” (2005) que reivindicam o caráter social da arte de Portinari. Quanto a Maria Martins, essa denominação poderia lhe ser aplicada porque a artista ocupou a posição de embaixatriz em Paris, Washington, Tóquio e Copenhague. Uma relação mais direta com o governo também pode ser exemplificada pelo fato da artista ter recebido o prêmio de melhor escultura da III Bienal do Brasil das mãos do próprio Getúlio Vargas em 1955.

<sup>6</sup> Essa denominação é dada por Sérgio Miceli aos modernistas brasileiros que foram funcionários públicos sem, contudo, terem atingido a carreira de escritores por essa via. Para esse autor, a relação entre esses intelectuais e o Estado se traduziu da maneira que se segue: “Os intelectuais cooptados pela administração federal não tiveram que pagar o mesmo preço ao Estado e ao mecenato oficial: os funcionários-escritores tiveram que se sujeitar às

entregando-se a um impulso nietzschiano, dionisíaco, por meio da expressão dessa força telúrica. Dessa forma, consegue afastar-se não apenas de uma hierarquia que se refere ao governo, mas também da hierarquia modernista, cuja crítica tradicional, preocupada essencialmente com os aspectos formais da obra, considera como modelos Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Nesse sentido, a artista, por meio da monstruosa Iara, retoma uma beleza dionisíaca, um belo monstruoso, convulsivo, como o reivindicado por André Breton em *Nadja* ao afirmar que a “beleza será convulsiva ou não será”. É esse o belo ressaltado também na obra de Maria Martins sobre Nietzsche, *Deuses Malditos I – Nietzsche*, biografia que remete a uma herança que será aprofundada mais tarde<sup>7</sup>. Comentando a distinção entre apolíneo e dionisíaco, Maria escreve algo que não só relaciona o último à força natural como deixa clara uma identificação de si própria com o dionisíaco:

Tudo o que é bom, que é belo, é dionisíaco: a força divina da natureza, a lascívia e o desejo insaciável que impele o homem às conquistas, à embriaguez dos êxtases místicos e aos amores trágicos. É apolíneo o mal: o esforço do homem por dominar seu indomável espírito guerreiro, a aspiração à paz e harmonia no equilíbrio de conter a fera que brame em quase todo ente humano.<sup>8</sup>

Além da evocação dessa força telúrica pelo mito, a imagem de Iara evoca um retorno à cultura “primitiva” do Hemisfério Sul e se refere a uma duplicidade que é a mesma da floresta tropical, cuja fertilidade e beleza atraem na proporção em que a crueldade repele e devora. Em Iara, este caráter dúbio está manifesto em seu corpo (metade mulher, metade peixe), sexualidade (feminina e masculina) e na sua monstruosidade, que traz para si o ser que pretende assassinar. Esse caráter duplo de Iara, componente de uma força telúrica natural, é o

---

diretrizes políticas do regime, os escritores funcionários puderam se obrigar sob a postura de uma ‘neutralidade’ benevolente em relação ao Estado o que lhes permitiu salvar muitas de suas obras ao aceso das lutas políticas. Nas palavras do maior poeta nacional, os integrantes de ambos os grupos se comportaram como ‘poetas ajuizados’ que, em meio a essa ‘mansidão subvencionada’, tentaram construir edifícios de nuvens.” (MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difusão Editorial, 1979, p. 187.)

<sup>7</sup> É o que pretendo fazer após o que denominei, no início do texto, de “período de decantação”, no Mestrado, no qual pretendo analisar de que forma a artista Maria Martins, bem como a escritora Adalgisa Nery, desenvolveram uma concepção dionisíaca da arte: “Este estudo partirá, portanto, do pressuposto de que, ao demonstrarem uma identificação com a concepção de dionisíaco desenvolvida por Nietzsche, Maria Martins e Adalgisa Nery escapam a uma leitura nacionalista do Modernismo e constituem sua obra por meio da valorização do elemento híbrido, heterogêneo e da força, o que resulta na transcendência do puramente nacional. Supõe-se ainda, que é esse desvio a possível razão para que não sejam consideradas parte do cânone.” (MATA, Larissa Costa da. *Outro olhar, novo espaço no mesmo lugar: Adalgisa Nery, Maria Martins e Nietzsche no Modernismo Brasileiro*. Projeto de Mestrado apresentado à Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina em novembro de 2005).

<sup>8</sup> MARTINS, Maria. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 18.

aspecto que mais interessa a esse ensaio por ser uma característica coincidente nas diversas leituras da sereia e da floresta americana, constituindo o que denominaremos de “Iara modernista”.

A primeira leitura a ser mencionada é a do escultor paulista Brecheret, que escreveu *Monumento das Bandeiras*<sup>9</sup> por ocasião do Centenário de São Paulo, publicado pela primeira vez na revista *Papel e tinta*<sup>10</sup>. *Monumento das Bandeiras* (o texto e o monumento) homenageia os bandeirantes que, por terem conhecido regiões ainda não descobertas pelo colonizador, perceberam a floresta tal como ela é: atraente, rica em minérios, aparentemente acolhedora e, no entanto, traiçoeira. É nesse sentido que ela se assemelha à sereia Iara, como observa Brecheret:

Foi ela quem os atraiu com o esplendor das suas promessas, monstro verde dos seios de ouro. Ela fez entrever, entre a orgia da sua flora, entre o esplendor da sua fauna, o brilho insidioso dos regatos lamelados de áscuas de ouro, o coruscar das suas jazidas brilhantes e esmeraldas. *Ela, como a Mãe D'água os arrastou, pela tentação, da morte à imortalidade, da conquista à chacina, da provação à glória*<sup>11</sup>.

Essa visão que se tem da natureza do novo continente traduz a necessidade de retorno a um mundo primordial, o que não é um movimento puramente brasileiro, pois se manifesta igualmente na perspectiva da qual a América Latina é contemplada pelo colonizador, e, num momento histórico contemporâneo à Maria Martins, pelo Hemisfério Norte. Se a designo América Latina e não simplesmente América, é porque, como se espera, a parte norte do continente, embora não possa ser também incluída naquilo a que me refiro como “colonizador”, se insere na perspectiva da qual a Europa contempla a América.

Há, no Hemisfério Norte, um interesse em reorganizar o Ocidente devastado pelas duas grandes guerras pelas quais este passou. Além disso, vemos, por meio dos experimentos surrealistas, por exemplo, que o temor pela destruição e matança causadas pelos produtos da tecnologia moderna fazem com que a atenção se volte para a porção do mundo que poderia estar mais próxima do que este era em seu princípio. Esse fator relaciona-se ao interesse do grupo de artistas surrealistas franceses refugiados nos Estados Unidos pelo trabalho da

---

<sup>9</sup> Esse é um texto escrito sobre a sua escultura de mesmo nome, que teve como base o poema *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac. (BILAC, Olavo. *O Caçador de Esmeraldas*. Rio de Janeiro: Cem Bibliófilos do Brasil, 1949.)

<sup>10</sup> O texto foi publicado pela primeira vez na revista *Papel e tinta* (ano 1, n. 3. São Paulo/Rio de Janeiro, 1920) e depois transcrito em: BATISTA, Marta; LIMA, Yone Soares; LOPEZ, Telê Porto Ancona (orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p.54-56.

<sup>11</sup> BRECHERET, Victor. *Monumento das bandeiras*, op. cit., p. 55. O destaque é meu.

mineira Maria Martins, que, com suas esculturas de técnicas excêntricas e formas indetermináveis, representava a “cultura selvagem” para a qual voltavam o seu foco.

Assim como o movimento surrealista busca um encontro com o inconsciente, mundo que começa a se abrir à investigação do homem, a floresta pouco explorada é um refúgio obscuro como a mente humana<sup>12</sup>. Alejo Carpentier, escritor cubano simpatizante do movimento surrealista<sup>13</sup> escreve, em 1976, texto de nome muito sugestivo para as questões de que estamos tratando: *Visión de América*<sup>14</sup>. Nesse texto, Carpentier exprime a concepção de América (ou da *Gran Sabana*, como ele a designa) que a Europa possui. Carpentier escreve que “es interesante observar, de paso, que el hombre de Europa esperó siempre encontrar en América la materialización de viejos sueños malogrados, el fáustico anhelo de la eterna juventud”<sup>15</sup>. Mais além, acrescenta: “Nuevos ante un paisaje tan nuevo, tan poco gastado, como pudo serlo para el primer hombre el paisaje del Génesis, prosigue para nosotros la *Revelación de las Formas*”<sup>16</sup>.

Esses fragmentos do texto de Carpentier demonstram como a Europa via a América como possibilidade de renovação, bem como o fato de que nessas terras primitivas poderia estar a revelação de um mistério que poderia ser aproveitado pela arte. Creio ser comum a Villa-Lobos o ponto de vista de Carpentier, pois ambos mostraram-se interessados pelo mesmo tema<sup>17</sup>. Segundo Carpentier, quando o maestro e compositor brasileiro fora surpreendido pela morte, ambos estavam compondo uma ópera de nome *Floresta del Amazonas*<sup>18</sup>. Mais tarde, a ópera inacabada compõe a trilha sonora da adaptação para o

---

<sup>12</sup> Talvez esteja tratando do Surrealismo de forma muito simplificada. Gostaria de mencionar que é um movimento que, de fato, se insurge contra outros aspectos da vida moderna (tais como o ceticismo) e à arte realista. Infelizmente, não seria possível aprofundar essas questões neste momento; apenas as menciono para que não se constitua uma imagem por demais superficial do movimento.

<sup>13</sup> Em 1928 Carpentier publica um artigo sobre o surrealismo denominado “Na extrema avançada. Algumas atitudes do surrealismo”, texto que discute as concepções estéticas do surrealismo sem esconder a sua simpatia pelas atitudes do movimento. Acerca da exploração do inconsciente pela poesia surrealista, em certo momento escreve que: “A poesia galopa vertiginosamente sobre essas imagens – parcelas de infinito – que apenas os surrealistas souberam criar com tal intrepidez e prodigalidade. Seus poemas nos revelam um mundo de milagres cujas portas mal acabam de se abrir para nossa sensibilidade”, observação que pode referir-se tanto ao encontro com o inconsciente quanto ao encontro com uma natureza primitiva. (Publicado em *Social*, v. 13, n. 12. Havana, dez. 1928, p. 38, 74, 76.

<sup>14</sup> CARPENTIER, Alejo. *Visión de América*. In: \_\_\_\_\_. *Letra y Solfa I – Vision de América*. Selección, prólogo y notas: Alexis Márquez R. Buenos Aires: Nemont, 1976, p.106.

<sup>15</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>17</sup> Queria apenas acrescentar que também Francisco Mignone se assemelha a Heitor Villa-Lobos nesse sentido. Além de compor a partitura do bailado *Yara*, também compôs os Quadros Amazônicos *Cobra Grande, Iara, Urutau e Caiçara*, conforme o programa do Festival Mignone que aconteceu em São Paulo, em 17 de julho de 1949 e foi organizado pela Divisão de Expansão Cultural do Departamento Municipal de Cultura.

<sup>18</sup> CARPENTIER, Alejo. Heitor Villa-Lobos II. In: \_\_\_\_\_. *La cultura en Cuba y en el mundo*. Havana: Letras Cubanas, 2003.

cinema do romance *Green mansions* (1959), de autoria de William Henry Hudson, no qual a figura da natureza dupla se repete.

Retornemos a três das representações do mito de Iara que mencionei no decorrer desse ensaio: o balé, o poema em prosa, e a escultura de Maria Martins. No que diz respeito ao espetáculo, como é possível ver pela descrição do argumento de *Yara* nos artigos, a sereia é considerada entidade andrógina, a fim de estender o seu poder de sedução às mulheres<sup>19</sup>. Dessa forma, ela se assemelha a uma combinação dos mitos do Boto e da Cobra Grande, também retratados por Maria Martins em *Amazonia*. Além disso, o seu aspecto dúbio é acentuado: masculino e feminino, aberração e objeto de desejo, paixão e morte. É a androginia da sereia que permite, no argumento do balé, que se relacione tanto com o sol como com a lua para determinar os períodos de chuva e estiagem.

O poema de Maria Martins apresenta Iara como uma divindade eternamente apaixonada (“Yara is in love with love”), e, simultaneamente, um monstro cruel que mata o seu objeto de desejo<sup>20</sup>:

Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course – a course now calm, now tempestuous – until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist to the temptation of the assassin – Yara.

Essa característica também está presente na representação de Iara feita por Mário de Andrade em *Macunaíma*, na qual a pérfida sereia seduz o herói para um rio cheio de piranhas. A sensual Iara de Mário de Andrade tem os cabelos negros, assim como a Iracema de Alencar, no entanto sem seguir sequer minimamente o ideal de mulher romântica que a última representa. Como consequência de não dar ouvidos à razão, submetido ao seu desejo,

---

<sup>19</sup> No programa do Festival Mignone (São Paulo, julho de 1949), por exemplo, em que foram apresentados Quadros Amazônicos, entre os quais se encontrava *Iara*, ela é descrita de forma a ressaltar sua androginia: “ninfa, mulher e homem ao mesmo tempo; mulher para seduzir os homens e homem para seduzir as mulheres. Quem olha descuidadamente o espelho do rio ou da lagoa, vê a ‘Iara’ na sua radiante formosura. Abrindo os olhos num pérfido convite, atrai a vítima levando-a pra o fundo do seu palácio encantado matando-a nas núpcias funestas.” (FESTIVAL MIGNONE (programa). São Paulo: Departamento de Expansão Cultural, 17 de julho de 1949.)

<sup>20</sup> Nesse sentido, poderíamos comparar *Yara* de Maria Martins a dois textos do escritor irlandês Oscar Wilde: *Salomé* (1894) e *Ballad of Reading Goal* (1898). No primeiro caso, a bela dançarina ordena a morte de Jokanaan aproveitando-se do fato de ser desejada por Herod. Logo, Salomé participa do jogo de Yara de duas formas diferentes: seduzindo (Herod) para provocar a morte de alguém e “matando” alguém por quem está apaixonada (Jokanaan). Já no poema, é narrada a história de um homem que assassina a mulher amada: “He did not wear his scarlet coat, / For blood and wine are read, / And blood and wine were on his hands / When they found him with the dead, / The poor dead woman who he loved, / and murdered in her bed.”

Macunaíma quase perde a vida: “Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedos sem os cocos-da-Bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros”<sup>21</sup>.

Com essa passagem por algumas das leituras da sereia Iara no Modernismo brasileiro, percebemos uma tentativa de reelaboração do outro por meio da “destruição”, do canibalismo da sereia ou da *antropofagia*. A figura de Iara, matriarcal por excelência, pode remeter à profanação de um pai para nossa cultura, ou de um cânone. Devorar o outro, portanto, pode resultar em um meio de assimilar a cultura européia do outro estrangeiro, pois, para o modernismo, o europeu não é mais o modelo ou cânone, mas pode ser assimilado e mesclado ao brasileiro produzindo uma literatura típica sem que seja mais possível distinguir o “próprio” e o “alheio”. Iara devora o estrangeiro que contempla sua beleza ou escuta sua canção, assim como o colonizador português contemplava a riqueza da terra que estava prestes a explorar.

De outra natureza é a duplicidade de Iara que se desdobra na duplicidade própria ao olhar. Esta tem como resultante a heterogeneidade, a cisão entre si e o outro, entre aquele que olha e o que, reciprocamente, o observa. Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, dedica um capítulo ao que denomina *A inevitável cisão do ver*, no qual *Ulisses*, de James Joyce, é comentado à luz do que é, para Didi-Huberman, a fratura inevitável do olhar: o fato de que o que vemos só existe naquilo que nos olha e que, paradoxalmente, distinguimos dentro de nós mesmos “o que vemos daquilo que nos olha”. Ver é, portanto, partir-se em dois e, “inelutavelmente”, descobrir o vazio de nós mesmos, presente naquilo com o qual não podemos estar completamente unidos.

O autor prossegue comentando a experiência de perda materna de Stephen Dedalus que faz com que o personagem veja a mãe em outros objetos e especialmente no mar, comparado ao ventre da mãe morta<sup>22</sup>, de onde Didi-Huberman conclui que na modalidade inelutável do olhar há “um trabalho de *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e

---

<sup>21</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001, p. 155.

<sup>22</sup> Didi-Huberman assim descreve esse efeito: “Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e ‘separado’; não se mostra a ele nem uniforme nem abstrato, nem ‘puro’ em sua opacidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um ‘broquel de velino esticado’, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir.” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *A inevitável cisão do ver*. In: \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2005, p. 33.)

remetido a) uma *obra de perda*”<sup>23</sup>.

Iara, que nos olha e que é vista, provoca, como a mãe morta de Dedalus, a cisão em quem a observa, entre si próprio e ela. Igualmente, quando Iara é contemplada, opera-se sua ruptura: o que, aparentemente, não passava de um objeto de contemplação (Iara), torna-se objeto de punição. Dessa forma, vemos em Iara sintoma e perda, ou presságio do que virá a ser uma perda de si próprio: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentarmos o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.”<sup>24</sup> Contemplar Iara é como examinar a própria perda, a própria marca, pois quem a vê não mais (a) verá.

O caráter dúbio (ou duplo) do olhar é, ainda, o que torna a escultura *Yara* (agora não mais nos referimos ao mito propriamente dito) heterogênea, sintomática de uma cisão, o que nos permite, por conseguinte, uma leitura pós-moderna desta. Quando contemplamos a obra de Maria inscrita no *Grande Vidro* de Marcel Duchamp, vemos a própria escultura e a sua imagem, que é também sua marca, simulacro, presença em atraso. Observamos, portanto, a sua presença que nos escapa; seria necessário, pois, abrir novamente os olhos muito bem para que possamos experimentar o que não vemos, como aconselha Didi-Huberman.

O olhar, como Raúl Antelo nos mostra em *Maria con Marcel*<sup>25</sup>, é substituído pelo atraso, de onde provém o trocadilho *regard, retard*, ou sintoma e perda, como em Didi-Huberman. A experiência de se apreciar uma obra de Duchamp é quase sempre a mesma da de contemplar Iara/*Yara*, um “encontro com o atraso” como podemos ver por meio da descrição de De Duve do momento em que observa outra obra de Duchamp, *Etant Donés*, instalação na qual se observa por um buraco um corpo feminino nu, possivelmente moldado no de Maria Martins:

Tudo está lá para se ver no buraco na fenda da parede, a *noiva*, a boceta da *noiva* [palavras de Duchamp: *le con*], enfocava todo o meu campo visual. E estou preso na armadilha da negação que Freud mostrou ser a essência do feticichismo: não há nada para ver, todo o mais então, desde a noiva, afasta a sua cabeça, e a parede encobre sua face de minha visão. Ela não me olha; eu não a vejo me observando. Nada vemos: em vão sou eu *aquele que representa o fotógrafo*; ela com sua vulva sem pêlos não é *celle Qui a de l'haleine* (de la laine?) *en dessous*. “Con” não é o que você pensa ser e o que viu é o que pensou ter visto.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Ibid., p.34.

<sup>24</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>25</sup> ANTELO, Raúl. Maria com Marcel. In: CENTRO ARGENTINO DE INVESTIGADORES DE ARTE (ed). *Discutir el canon: Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires, CAIA, 2003, p.11-27.

<sup>26</sup> DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1998. Tradução minha.

*Regard e retard*, olhar e atraso, sintoma e perda, fazem, para Marcel Duchamp, parte de um projeto de hiper (ou pluri) dimensionalidade, de extravasamento (ou de superação) do tempo e do espaço por meio da simultaneidade. Para dar vazão a esse projeto, cria o *Grande Vidro*, cuja proposta de hiper-dimensionalidade é descrita da seguinte forma por Raúl Antelo:

Nessa obra [no *Grande Vidro*] está implicada não apenas uma pluridimensionalidade espacial mas também uma simultaneidade temporal já que, para Duchamp, em cada fração, da duração, a *durée* bergsoniana, reproduzem-se, com efeito, todas as frações futuras e anteriores, de tal modo que todas essas frações, tanto as passadas quanto as futuras, coexistem em um presente que não é bem aquilo que normalmente se denomina o instante presente, mas algo que Duchamp chama de “presente de múltiplas durações” (*present à multiples*).<sup>27</sup>

A localização da escultura de Maria Martins no jardim do Museu da Filadélfia é ordenada por Marcel Duchamp de forma tal a ser inscrita no *Grande Vidro*, tornando-se um hiper-texto deste. Uma e outra devem ser interpretadas juntas, uma e outra se tornam simultâneas espacial e temporalmente, como uma mesma coisa. Dessa forma, é constituído um tipo de heterogeneidade no qual o *Grande Vidro* de Duchamp faz o papel de espelho que reflete a escultura de Maria, produzindo um simulacro e uma ficção de identidade entre as obras de Maria Martins e de Marcel Duchamp. Assim, vanguarda internacional e Modernismo brasileiro se aproximam, agora em uma reelaboração concomitante e distinta.

## Referências

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ANTELO, Raúl. *Anamneses anestéticas: Marcel Duchamp/Maria Martins*. Projeto apresentado ao CNPq.

\_\_\_\_\_. Maria com Marcel. In: CENTRO ARGENTINO DE INVESTIGADORES DE ARTE (ed). *Discutir el canon*. Tradiciones y valores en crisis. Buenos Aires, CAIA, 2003.

BILAC, Olavo. *O caçador de esmeraldas*. Rio de Janeiro: Cem Bibliófilos do Brasil, 1949.

BRECHERET, Victor. Monumento das Bandeiras. In: BATISTA, Marta; LIMA, Yone Soares; LOPEZ, Telê Porto Ancona (orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

---

<sup>27</sup> ANTELO, Raúl. *Anamneses anestéticas: Marcel Duchamp/Maria Martins*. Projeto apresentado ao CNPq, p.1.

CARPENTIER, Alejo. *Letra y Solfa I – Visión de América*. Selección, prólogo y notas: Alexis Márquez R. Buenos Aires: Nemont, 1976.

\_\_\_\_\_. *La cultura en Cuba y en el mundo*. Havana: Letras Cubanas, 2003.

\_\_\_\_\_. Na extrema avançada. Algumas atitudes do surrealismo. *Social*. v. 13, n. 12. Havana, dez. 1928.

DIDI-HUBERMAN, Geoges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2005.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1998.

FESTIVAL MIGNONE (programa). São Paulo: Departamento de Expansão Cultural, 17 de julho de 1949.

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

\_\_\_\_\_. *Amazonia*. New York: Vallentine Gallery, 1943.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difusão Editorial, 1979.