

# Diplomacy in Bronze

JOANNA FIDUCCIA

In one of the last texts she ever published, Maria Martins said what many of her critics and admirers had long been either too polite or too beguiled to print.<sup>1</sup> The occasion was a letter criticizing the Departamento de Cultura [Department of Culture]’s decision to turn over the curatorial tasks for the Brazilian pavilion at the 34th Venice Biennale (1968) to a diplomat, rather than delegating the decisions to one of the country’s cultural institutions. “I have the right and duty to express my opinion,” Maria wrote, “not only as an artist who knows and is known by the international art world [...] but *even more so as someone who for a long time worked abroad for Brazil, for Brazilian artists and for the culture of our land.*”<sup>2</sup> This work, which invested her with both right and duty to criticize the state, was her service as the wife of the Brazilian ambassador Carlos Martins Pereira e Sousa (1884–1965). The role granted her access to associates and friendships in the cities where the couple had been stationed—Paris, Tokyo, Brussels, and Washington, D.C.—as well as time and resources to devote to her sculpture. But the privilege of her position not only set Maria apart from the bohemian and professional-class artists

in Brazil and abroad; it also chafed at the vision she cultivated of her oeuvre. For international audiences, Maria’s sculpture was an art of the Amazon, one that began in liberal borrowings from Candomblé and Indigenous Amazonian mythology, and developed into rampant vegetal motifs and erotic bronze excrescences. “Don’t forget I come from the tropics”—the name of one of her sculptures, an approximate line of verse in one of her poems, and most recently, the title of a 2016 documentary on the artist—sums up this project, which many of her advocates appeared to take at face value.

But “don’t forget” is a phrase only uttered if one expects the audience won’t remember. And Maria had every reason to expect it, not only as a wealthy white Brazilian woman, but as a member of an elite groomed to govern the state and its relations abroad—to be envoys rather than natives.<sup>3</sup> Moreover, Maria had almost no direct knowledge of the Amazon during her lifetime, and certainly none in the years when her sculpture became populated by Indigenous mythological figures and Afro-Brazilian deities, the *orixás*. In February 1939, the Martinses moved to Washington, D.C., from Brussels, where they had been

72. Maria Martins and *Ma chanson* [My Song] (1944), circa 1944



73

**Maria Martins**  
**73. *Yemenjá*, 1943**  
 Bronze, 69×72×56.5 cm  
 Detroit Institute of Arts  
 Museum, Michigan,  
 United States

stationed for the previous three years. In Brussels, Maria had taken lessons with the sculptor Oscar Jespers (1887–1970), absorbing not only his techniques in direct carving, but also his 1930s turn to biblical themes. Her first solo exhibition at the Corcoran in Washington, D.C., in 1941 featured a number of works bearing this influence, including a towering Christ figure carved from a specimen of jacaranda wood that Maria had reclaimed from the leftovers of the Brazilian lumber exhibit at the 1939 New York World's Fair [img. 68].<sup>4</sup> The Christ figure's knee and elbow seem to advance through the wood grain, parting its rings as if breaching the surface of a pond. But despite the possibilities suggested by this potent interface of volume and grain, as well as the sanguinity

of the jacaranda's crimson tone, it was ultimately not through native woods that Maria mediated her connection to Brazil for her foreign audience. In December 1941, Maria met the French-Lithuanian sculptor Jacques Lipchitz (1891–1973) on a trip to New York, and shortly thereafter began taking lessons in bronze casting from the artist—an experience long credited to a seismic shift in her sculpture. From the studio she swiftly arranged for herself in New York, Maria transitioned into a practice almost wholly committed to working in bronze. As Veronica Stigger has argued, the metamorphic capacities of this new medium eventually merged with the subject matter that took over Maria's sculpture in 1943: the shape-shifting figures based on Indigenous Amazonian mythology and



74

Candomblé *orixás*. These figures soon gave way to the topos of the Amazon jungle itself, “a land in perpetual formation and transformation, [...] a metamorphic place par excellence.”<sup>6</sup> The jungle thus provided the motif for Maria’s own reinvention.

Traveling through the myths and spiritualism of others, Maria had arrived at a formal language for Brazilian nature, a language she spoke in the first person. In *Ma chanson* [My Song] (1944) [img. 72], a woman is reconfigured into a grid of outstretched limbs, her head thrown into the wind, her foot pointing in the other direction, and her two hands curled in on themselves as though readying to pluck the cords of her own body. She is perched like a wind vane on a smaller tangle of vines. We see this same leafy garland in two works

that Maria presented the year before in her 1943 exhibition at the Valentine Gallery, *Amazonia*. In one sculpture, the vines cascade from the crown of the voluptuous *Yemenjá* (1943) [img. 73], the *orixá* of the sea; in another, they bind the wrists of the tragic Tupi-Guarani figure *Iacy* (1943) [img. 101]. But in *Ma chanson*, these specific characters are gone, leaving only the schematic body that flies above them—less body, in fact, than instrument, and less cultural myth than personal aria.

What are we to make of Maria’s use of Candomblé *orixás* and Amazonian imagery, both in earlier works like *Yemenjá* and *Iacy*, and in the generalized jungle imagery that followed? At worst, it seems Maria was passing off secondhand acquaintance with these traditions as her own inheritance.

**Maria Martins**

**74.** *Xangô* [Shango], 1940  
Terra-cotta (whereabouts unknown)  
Photograph from Maria Martins’s personal album, Portia Jones Archive, Philadelphia, United States



75

At best, she appeared to be taking to heart the conception of “brasilidade” articulated in Gilberto Freyre’s (1900–1987) influential book *Casa-grande e senzala* [The Masters and the Slaves] (1933), itself an outgrowth of the parallel cultural upheavals of Regionalismo and São Paulo’s Modernismo.<sup>6</sup> Both movements rejected an official Brazilian high culture—which the Martins had been sent abroad, in part, to promote—in favor of a new cultural nationalist program that valorized the amalgamation of African, Afro-Brazilian, Indigenous, and Portuguese cultures. Maria’s assertion of her tropical identity may thus seem like the embrace of this program.<sup>7</sup> As an artist, she would simply be “Maria,” dropping Martins’s name as a way of signaling her disaffiliation from the Old-World mimicry of Brazilian officialdom represented by his office.

Yet no such disaffiliation actually transpired. Maria moved through the art worlds of the Martins’s international assignments as both artist and ambassador’s wife. This was not a double life so much as a *diplomatic* one, defined by two kinds of estrangement: isolation in a foreign land and alienation from Brazil. Maria’s late champions have, on the whole, largely skirted discussion about her diplomatic position, beyond acknowledging the benefits of travel and time that Carlos Martins’s ambassadorship provided to the artist.<sup>8</sup> But her mid-century critics in Brazil seemed keenly aware of how her diplomatic status distanced her from the lives and conditions of working artists in the country. To some, this distance was best expressed in the anomalousness of her sculpture in Brazilian Modernism, or its refusal to “obey the rules of the game.”<sup>9</sup> But in one of the rare statements to directly address her social status, the critic Mário Pedrosa (1900–1981) wrote

the following: “Maria came to art late in her career—and what a career! That of an ambassador’s wife. She entered this art world of bona fide bohemians or austere and professional craftsmen as surprisingly as a parachutist. Reaction from the bona fides was natural in view of this strange figure from the world of well-to-do snobs and the rich bourgeoisie.”<sup>10</sup> Pedrosa’s derisive characterization opposes Maria’s bourgeois artifice to the “authentic” Brazilian Modernists. To him, one simply cannot be an ambassador’s wife and the genuine article; one cannot “parachute” into a national scene from a posting abroad and, at the same time, claim to be the nation’s autochthonous expression. One cannot come from the bourgeoisie and come from the tropics.

Pedrosa’s condemnation, however, extends beyond class analysis. According to him, it is Maria’s style and eccentricity, her repellent excess of personality—that is, her feminine flaws and artifice—that earn her the disdain or refusal of the “authentic players.” In fin-de-siècle Europe, such characteristics might have read as a symptom of the decadence and degeneration of the bourgeoisie. But in mid-century Brazil, the discourse of the depraved elite had a distinct and complex tenor. On one hand, it evoked post-Abolition anxieties about miscegenation, which had supposedly been driven out by the fusional ideology of “brasilidade.” On the other hand, it suggested an affinity with Afro-Brazilian and Indigenous subcultures themselves that, along with the decidedly non-austere environment of the Amazon, had been feminized and deemed excessive by contemporaneous writings.<sup>11</sup> Maria’s excess of personality both marks her outsider nature as a flashy, parachuting diplomatic consort, and aligns her with this Afro-Brazilian and Indigenous

“outside” that (white) Brazilians sought to sublimate. Counterintuitively, Maria as diplomat and Maria as tropical emanation meet on the terms of their shared excess—a material too-muchness that oscillates between the primitivist fantasy of an unmediated contact with nature and the alienation of diplomacy.

The medium of Maria’s excess was, and perhaps could only be, bronze. Unlike the terra-cotta, wood, and plaster that Maria used in her earliest sculptures, bronze casting entailed several state-changes, as well as a surplus of materials used in a chain of substitutions—plaster taking the place of clay, bronze taking the place of wax, molds and counter-molds assembled and destroyed. The technique that Maria learned from Lipchitz was a relatively idiosyncratic variation on lost-wax casting, which Lipchitz first developed in 1924 and debuted in his *Pierrot* (1925), the first in a series of works that Lipchitz called “transparent.”<sup>12</sup> Most lost-wax casting entails making a wax shell around a plaster or clay model of a sculpture and then building an outer mold around this shell. The wax is then melted away, so that molten metal can be poured into the interstices between the inner and outer molds, a space formerly occupied by the “lost” wax. Lipchitz simplified this process by modeling directly in wax. He then built a single plaster mold around the wax model, which was destroyed after pouring the bronze. Each “transparent” was therefore a one-off, circumventing the reproductive nature of bronze casting that had only recently become fully industrialized in France. Lipchitz’s relation to bronze was contradictory. He both asserted that it was simply the more advanced technique—he compared direct carving to the atavisms of both Primitivism and Socialism—and that it was magical.<sup>13</sup> Waldemar George (1893–1970),

**Jacques Lipchitz**

(Druskininkai, present-day Lithuania, 1891 – Capri, Italy, 1973)

**75. *The Prayer*, 1943**  
Bronze, 108 × 63.5 cm  
Philadelphia Museum of Art, gift, R. Sturgis and Marion B. F. Ingersoll, 1965

© Jacques Lipchitz Estate, courtesy Marlborough Gallery, New York, United States



76

for instance, in his essay “Sculpture and Evasion” (an essay Lipchitz insisted to be retitled “Sculpture and Sorcery”), was instructed to change the phrase “Lipchitz as craftsman constructs these figures” to Lipchitz “acts as a diviner.”<sup>14</sup> Finding himself an exile in New York and in the company of Maria, Lipchitz returned to these earlier methods and magical affinities, rediscovering the “transparent” at the same time as he initiated Maria into the process of lost-wax casting. In 1943, the same year as Maria’s *Amazonia* exhibition, he exhibited a series of twelve “transparent” at Buchholz Gallery, which bear some resemblance to Maria’s sculptures from the same period [img. 75].

*Amazonia* opened less than two years after the start of Maria’s apprenticeship with Lipchitz, riding on the success of her first exhibition at the Valentine Gallery the year before. Whereas her earlier exhibition included a medley of religious themes (the Metropolitan Museum of Art purchased from the exhibition her jacaranda wood *Saint Francis* [1940] [img. 201] and Tupi-Guarani mythological figures (*Yara* [1942], a genuflecting nude representing the “siren of the Amazon” was purchased by the Philadelphia Museum of Art [img. 29]), her 1943 exhibition was wholly devoted to seven Indigenous myths and one *orixá*. In effect, these figures were not new to Maria’s sculpture. Her repertoire had long included references to myths and spiritual practices, alongside biblical characters, racialized portraits [img. 74], and scenes evoking the favelas. Yet the conceit of *Amazonia* was that these Amazonian sources were a new fleet of inspiration for Maria’s artistry.<sup>15</sup> They were at once avatars of the mythic figures and products of the energy those figures unleashed.

The catalog accompanies full-page photographs of each sculpture with

short narrative descriptions of the characters. The Indigenous predator Boiuna is introduced as “the monster snake, genius of evil” stalking the forest “on her prophetic rounds, killing men [...] with her innumerable mouths sucking their blood, draining their strength” [img. 97]. The sculpture itself is an upright, compound *vagina dentata*. Its head, hands, and legs have been transformed into Boiuna’s innumerable mouths, teathed like carnivorous plants or cowrie shells. As with almost all the works in the series, the bronze pools at her feet, forming a pedestal that rears up again behind the figure or, in the works *Cobra grande* [Great Snake] (1943) [img. 104] and *Aiokâ* (1942) [img. 30], seems to collect itself upward into vines that form a bower over the central deity. Each figure is thus both autonomous and integrated with something like a stage setting, a theatrical environment made of the same stuff as the deity itself. The bronze preserves the ductility of wax—twisted into forms, smashed down, and pinched up again. This metamorphic, constructive as well as destructive affordance corresponds to the mythic power of the deities to consume and integrate unfortunate humans, extruding the natural world in their place.

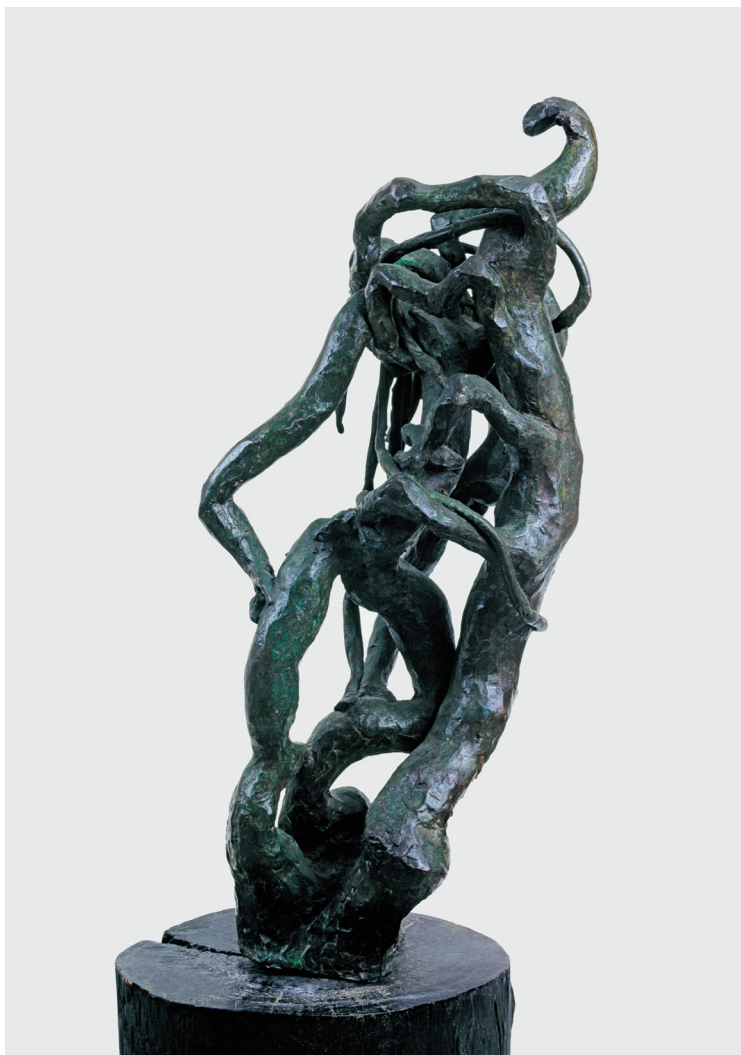
It also corresponds to the dismantling of structure itself, as Raul Antelo has noted. Their constantly shifting forms and states suspend the “imperative of form, the epoché of the normative.”<sup>16</sup> This suspension of form as a fixed category became even more apparent in the following years, as Maria moved into the body of work that includes the aforementioned *Ma chanson*. Despite their narrative otherness, the *Amazonia* sculptures were still relatively conservative in their relationship to the monolith: they were centralized, and often symmetrical vertical figures clad or

draped with vines, a central mass with filigree. But as Tiago Mesquita observes, it is with her 1946 Valentine show that a new calligraphic line and rougher facture began to dominate.<sup>17</sup> Her sculptures were now titled, not with the names of *orixás* or Indigenous mythological figures, but instead with phrases: *Pourquoi toujours* [Why Always] (1946) [img. 76], for a totem that appears at a distance like the stalk of a weed, but is in fact studded with tiny skulls; or *J’ai cru avoir longtemps rêvé que j’étais libre* [I Believed for a Long Time That I Dreamed I Was Free] (1945–46) [imgs. 38, 39], a sinuous tangle of textured bronze ropes with a polished passage running through it. Although initially difficult to disentangle visually from the mass, these polished segments appear like a nude arching her back, as though she were being pulled painfully through a root system. The complex of bronze cables comes to resemble a struggle of a single victim with the buttress roots of some fierce plant, which is reflected in the surface of water. In these mid-to-late 1940s sculptures Maria appeared to be testing the bronze, seeing how far she could send its arabesques and how drastically she could empty the central mass of the sculpture. She had made a shift from the anecdote of myth to its formal incarnation.

What such formalist arguments obscure is a secondary relationship of Maria’s work with the cultures invoked in *Amazonia*—one less about direct contact than shared alienation. For one, these arguments (in which Indigenous mythology and *orixás* simply provide a springboard for Maria’s abstraction) overlook the significant role of bronze in Afro-Brazilian art and craft. In Brazil, many of the most skillful metalworkers had origins, either directly or through tutelage, in West African nations with long and sophisticated metalworking

**Maria Martins**  
**76.** *Pourquoi toujours*  
 [Why Always], 1946  
 Bronze, 76 × 23 × 13 cm  
 Private collection,  
 São Paulo, Brazil

cultures. This expertise was conscripted into slave labor, but also preserved and honored in the *orixá* Ogun/Ogum, god of war and pathways associated with iron and metalwork.<sup>18</sup> That Maria learned to work in bronze from a European exile, and then proceeded to invest this technique with the names and motifs of the Amazon, appeared like a consummate diplomatic act: a practice of estrangement, first geographically and then culturally, in order to arrive at self-knowledge.<sup>19</sup> It is this very practice



77

of moving beyond one's identity that we might see encoded in the various figures in *Amazonia*. Indeed, the *orixás* are themselves formal incarnations of transformation and displacement. These forces are not merely the emanations of a separate spiritual world, but the consequences of exchange and intercultural contact, embodied in the objects and substances that compose the *orixás* found in churches and domestic altarpieces. These materials—beads, sequins, cowrie shells, pieces of foreign money, and so forth—are all metonyms of global trade and political relationships.<sup>20</sup> The Afro-Brazilian “fetish,” argues J. Lorand Matory, is a self-conscious conversion of these various commodities into “permanent nodes of social relationship” through which social life can be managed.<sup>21</sup> Seen in this light, they are “diplomatic” objects.

This conception of the “diplomatic” object transcends the reduction of diplomacy to a mere mechanism for advancing national interests. Both historically prior to and alongside this Henry Kissinger-style diplomacy, there have existed more interactive, imaginative diplomatic acts, taking place in a “tangled web of official and unofficial representations of identity” at the intersection of sovereign prerogatives and public imagination.<sup>22</sup> The role of the diplomat in this web is to be the stranger among strangers, searching out identity as well as difference in the foreign country. While modern nation states work to render diplomacy mere statecraft, the workaday job of the diplomat may remain what James Der Derian called the “mediation of estrangement,” a process of reckoning with one's alienation, not just from other peoples and cultures, but also from one's own labor, from the environment, and from the gods.<sup>23</sup>

This conception of diplomacy equips us with a different framework



to understand Maria's position in the 1940s—not through appropriation or mimicry, but through an act of diplomatic translation.<sup>24</sup> This act did not merge her with the Indigenous or Afro-Brazilian populations, but rather connected them through their shared state of estrangement from the new cultural politics of Brazil. As inaugurated by Freyre, those politics had envisioned Brazil not as a melting pot, but as a Portuguese settler culture “softened” by passive, sensual, and feminine African and Indigenous influences.<sup>25</sup> This primitivist fantasy was one both channeled and challenged by Maria. The artist promulgated an early version of ecofeminist Earth-Mother discourse as she incorporated Afro-Brazilian and Indigenous myths into apparently formal expressions of metamorphic nature. But she also equipped these expressions with a rapacious eroticism.

“Maria embodies Brazil,” wrote the Surrealist poet Benjamin Péret (1899–1959) in 1956. “She could not have come from anywhere else on the globe, because it seems that no other place suggests to the same degree such an unfinished image that wanted to be immobilized.”<sup>26</sup> Péret's statement—one of several expressions of high praise by the Surrealists, asserted with the confidence endemic to well-traveled European men—is made more remarkable by the wish it contains about Maria's sculpture. “An unfinished image that wanted to be immobilized”: the poet imagines her sculpture's capacity, not to present inert matter as if it were living, but rather to freeze life in its tracks. In a sculpture like *Apuisseiro* (1943) [img. 77], named after the many-limbed Amazonian plant, Péret sees a modern-day Laocoon as well as a monstrous fecundity that “wants” to be halted. Maria herself seemed well aware of this wish. She had chosen a medium that immobilized her forms



78

while lubricating their entry into an international art scene that had already come to value bronze as a mainstay of European sculpture. But she had also chosen a process that echoed her estrangement from the volatile jungle. As an emblem of this decision, one might single out the companion work to *Ma chanson*: a golden brooch studded with diamonds, which materializes the union of her sculpture and her place in society [img. 78].<sup>27</sup> One of a series of adornments that she made in 1944, the *Ma chanson* brooch reprises only the top half of the full-size sculpture.<sup>28</sup> With no Amazonian vines in sight, it presents a formal incarnation of Indigenous mythology, transposed into a luxury item for the fashionable elite. It was just the kind of ornament Maria could wear to her next diplomatic function.

**JOANNA FIDUCCIA** is Assistant Professor in the Department of the History of Art at Yale University. A specialist of European and American Modernism, she also publishes essays and reviews on contemporary art. Her first book, *Figures of Crisis: Alberto Giacometti and the Myths of Nationalism*, is forthcoming with Yale University Press.

**Maria Martins**  
77. *Apuisseiro*, 1943  
Bronze, 65 × 25 × 30 cm  
Private collection,  
Rio de Janeiro, Brazil

**Maria Martins**  
78. *Ma chanson*  
[My Song], 1946  
Gold and diamonds,  
10 × 9.5 × 1.5 cm  
Private collection,  
Rio de Janeiro, Brazil

## NOTES

- 1 I extend my sincere thanks to Angie Epifano, who provided invaluable research assistance for this essay.
- 2 Maria Martins, "A Bienal e o Itamarati." *Correio da Manhã*, Dec. 29, 1967, quoted in Graça Ramos, *Maria Martins: escultora dos trópicos* (Rio de Janeiro: Artviva, 2009), 205. My emphasis.
- 3 Maria's father, João Luis Alvez (1870–1925), served first as a senator of Espírito Santo and then as Minister of Justice and the Interior. While her first marriage, to the historian Otávio Tarquínio de Sousa (1889–1959), suggested a departure from the political class, her second marriage to Carlos Martins brought her back into this expanded sense of the family business. This family relationship with the government has continued: Maria's grandson, Carlos Martins Ceglia, is a Brazilian Ambassador currently on duty at the Brazilian Embassy in Ankara, Turkey.
- 4 Francis M. Naumann, *Maria: The Surrealist Sculpture of Maria Martins* (New York: André Emmerich Gallery, 1998), 10.
- 5 Veronica Stigger, "Maria Martins: Metamorphoses." In: Veronica Stigger (ed.), *Maria Martins: Metamorfoses* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 247.
- 6 See Jeffrey D. Needell, "Identity, Race, Gender, and Modernity in the Origins of Gilberto Freyre's Oeuvre." *The American Historical Review* 100, n. 1, Feb. 1995, 59.
- 7 "It seems remarkable that Maria Martins, the wife of the Brazilian Ambassador to the United States from 1939 to 1948, would celebrate macumba in her sculpture," notes Michael R. Taylor. "In open defiance of the government policy of economic modernization promoted by her husband, Maria rejected the colonizing tradition of Europe in favor of the instinctual, irrational side of Brazil's unique multiracial heritage and rich vernacular culture." Michael R. Taylor, "'Don't Forget I Come from the Tropics': Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins." *Journal of Surrealism in the Americas* 8, n. 1, 2014, 79.
- 8 Despite the fact that the artist herself chose toward the end of her life to publish a three-part memoir-essay in the newspaper *Correio da Manhã*, titled "Poeira da vida" [Dust of Life], reflecting at length and with relish on her diplomatic connections. See Maria Martins, "Poeira da vida." In: Veronica Stigger (ed.), 2013, *op. cit.*, 276–98. Among those who address Maria's diplomatic role in anglophone art history, one finds Terry Geis, who mentions the "irony" that Maria, because of her marriage to Martins, represented the authoritarian regime of Getúlio Vargas. See Terry Geis, "My Goddesses and My Monsters," included in this volume.
- 9 Antonio Bento, "A exposição de Maria," cited in Graça Ramos, 2009, *op. cit.*, 193. Ramos believes it is Maria's relationship to dreams, "fantastic Amazon myths and an erotic view of nature" that makes her indigestible to a history of Brazilian sculpture structured around the classicizing forms of Ernesto de Fiori (1884–1945), Victor Brecheret (1894–1955), and Bruno Giorgi (1905–1993), on one hand, and the influence of Constructivism on the other. *Ibid.*, 190.
- 10 Mário Pedrosa, "Maria the Sculptor." Trans. Stephen Berg. In: *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Edited by Glória Ferreira and Paulo Herkenhoff (New York: The Museum of Modern Art, 2015), 276.
- 11 Dain Borges, "The Recognition of Afro-Brazilian Symbols and Ideas, 1890–1940." *Ludo-Brazilian Review* 32, n. 2, Winter 1995, 60; Natasha Pravaz, "Hybridity Brazilian Style: Samba, Carnaval, and the Myth of 'Racial Democracy' in Rio de Janeiro." *Identities* 15, n. 1, 2008, 80–102; Natasha Pravaz, "Performing Mulata-ness: The Politics of Cultural Authenticity and Sexuality among Carioca Samba Dancers." *Latin American Perspectives* 39, n. 2, 2012, 117. On the complex dynamics of valorization, identification, and fetishization in the work of fellow Brazilian

- Modernists Anita Malfatti (1889–1964) and Tarsila do Amaral (1886–1973), see Gillian Sneed, “Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: Gender, Brasilidade and the Modernist Landscape.” *Woman’s Art Journal* 34, n. 1, Summer 2013, 30–39.
- 12 See Catherine Pütz, *Jacques Lipchitz: The First Cubist Sculptor* (London: Paul Holberton, 2002), 32.
- 13 Lipchitz: “I am, in a manner of speaking an adversary of direct cutting. For a sculptor today I regard modeling the more adequate technique. I feel that the advocacy of direct cutting which has been so widespread during the last thirty years is, like the interest in ‘primitivism’ and collective production, just another indication for the tendency toward self-imposed technical regression.” Cited in Jonathan Fineberg, “Lipchitz in America.” In: Jordana Mendelson (eds.), *Lipchitz and the Avant-Garde: From Paris to New York* (Chicago: Krannert Art Museum, 2001), 58–59, from footnote 10 from Sweeney, “An Interview with Jacques Lipchitz.” *Partisan Review* 12, n. 1, Winter 1945, 89.
- 14 Catherine Pütz, 2002, *op. cit.*, 65.
- 15 See Jorge Zarur’s (1916–1957) introduction to the *Amazonia* catalog. Jorge Zarur, “The Legend of the Origin.” In: Maria Martins, *Amazonia* (New York: Valentine Gallery, 1943).
- 16 Cited in Veronica Stigger, 2013, *op. cit.*, 248.
- 17 Tiago Mesquita, “Maria Martins: Variations, Not Series.” In: Veronica Stigger, 2013, *op. cit.*, 269.
- 18 Patrick A. Polk *et al.* (eds.), *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis* (Los Angeles: Fowler Museum, 2018).
- 19 See Costas M. Constantinou, *On the Way to Diplomacy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- 20 J. Lorand Matory, *The Fetish Revisited: Freud, Marx, and the Gods Black People Make* (Durham, NC: Duke University Press, 2018), 14–16, 191–200.
- 21 *Ibid.*, 194.
- 22 Hussein Banai, “Diplomacy and Public Imagination.” In: Costas M. Constantinou *et al.* (eds.), *Sustainable Diplomacies* (London: Palgrave Macmillan, 2010), 56.
- 23 James Der Derian, “Mediating Estrangement: A Theory for Democracy.” *Review of International Studies* 13, n. 2, April 1987, 91–110.
- 24 Jennifer Horton argues that the trope of the Indigenous woman connected to Mother Earth, a mainstay of ecofeminism in the 1970s, was both a primitivist fantasy and a discourse that performed acts of “diplomatic translation” that took place meaningfully between Indigenous communities. Maria’s position nevertheless remains ambivalent, given that she is not Indigenous, and thus cannot claim to be part of the group associated and self-associating with the Earth-Mother, even as her gender incorporated her partially into the primitivist discourses of interwar cultural nationalism in Brazil. See Jennifer Horton and Jessica Horton, “Diné-Mapuche Weaving and the Relational Roots of Ecofeminism,” Wyeth Lecture, Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), Dec. 4, 2020; and Jennifer Horton, “Plural Diplomacies Between Indian Termination and the Cold War: Contemporary American Indian Paintings in the ‘Near East’, 1964–1966.” *Journal of Curatorial Studies*, special issue, The Art of Cultural Diplomacy, Spring 2017, 355.
- 25 Dain Borges, 1995, *op. cit.*, 59; and Jeffrey D. Needell, 1995, *op. cit.*, 70.
- 26 Benjamin Péret, “[Nada evoca tanto quanto a obra de Maria].” In: *Maria* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1956).
- 27 I thank Isabella Rjeille for the crisp formulation of this thought.
- 28 These brooches were reproduced in the July 1, 1944, issue of *Vogue* magazine in a feature article on Maria Martins, photographed atop of a glamour shot of the artist.

# Diplomacia em bronze

JOANNA FIDUCCIA

**E**m um dos últimos textos que publicou, Maria Martins escreveu o que muitos de seus críticos e admiradores não conseguiram dizer<sup>1</sup> — talvez por excesso de educação ou por estarem seduzidos demais pela ocasião. Tratava-se de uma carta em que ela criticava a decisão do Departamento Cultural de Informações do Itamaraty de confiar a um diplomata as funções de curadoria do pavilhão brasileiro da 34ª Bienal de Veneza (1968), em vez de delegar a responsabilidade a alguma instituição cultural do país. “Cabe-me o direito e o dever de expressar minha opinião”, escreveu Maria, “não unicamente como artista conhecedora e conhecida no mundo internacional da arte [...], *mas mais ainda como alguém que durante muito e longo tempo trabalhou no estrangeiro pelo Brasil, pelos artistas brasileiros e pela cultura de nossa terra.*”<sup>2</sup> Esse trabalho, que a investiu tanto do direito como do dever de criticar o Estado, foi sua atuação como esposa do embaixador brasileiro Carlos Martins Pereira e Sousa (1884-1965). Tal papel lhe deu acesso a amigos e colaboradores onde o casal teve posto — Paris, Tóquio, Bruxelas e Washington — assim como lhe proporcionou tempo e recursos para se dedicar à escultura. Porém, o privilégio de sua posição não apenas afastou

Maria dos artistas boêmios e profissionais do Brasil e do exterior, mas também impactou a visão que ela cultivava sobre a própria obra. Para o público internacional, a escultura de Maria era uma arte da Amazônia que começou com empréstimos independentes do candomblé e da mitologia dos indígenas amazônicos e se transformou em desenfundados temas vegetais e excrescências eróticas de bronze. “Não se esqueça que eu venho dos trópicos” — o título de uma de suas esculturas, que se aproxima do verso de um poema de sua autoria e que, mais recentemente, deu nome a um documentário sobre a artista — resume esse projeto, no qual muitos de seus defensores parecem acreditar de olhos fechados.

“Não se esqueça”, entretanto, é uma frase pronunciada apenas quando se espera que o público não se lembre. Maria tinha todos os motivos para isso, não só na condição de brasileira branca e rica, mas também como integrante de uma elite preparada para governar o Estado e suas relações exteriores — para ser emissária, e não nativa.<sup>3</sup> Além disso, Maria quase não teve experiências diretas com a Amazônia em sua vida e certamente não teve nenhuma durante os anos em que sua escultura se tornou habitada por figuras mitológicas indígenas e entidades afro-brasileiras, os

72. Maria Martins e *Ma chanson* [Minha canção] (1944), *circa* 1944



73

**Maria Martins**  
**73. Yemenjá, 1943**  
 Bronze, 69×72×56,5 cm  
 Acervo Detroit Institute of  
 Arts Museum, Michigan,  
 Estados Unidos

orixás. Em fevereiro de 1939, os Martins se mudaram de Bruxelas, seu posto durante os três anos anteriores, para Washington. Em Bruxelas, Maria teve aulas com o escultor Oscar Jaspers (1887-1970), de quem absorveu não apenas as técnicas de escultura direta, mas também sua virada, nos anos 1930, na direção dos temas bíblicos. Em 1941, sua primeira exposição individual na Corcoran, em Washington, apresentou inúmeros trabalhos que carregam essa influência, incluindo uma imagem de Cristo em formato de torre esculpida a partir de uma peça de jacarandá que Maria havia recuperado das sobras da exposição de madeira serrada brasileira na New York World's Fair [Feira Mundial de Nova York]<sup>4</sup> (1939) [img. 68]. O joelho e o cotovelo da figura de Cristo parecem avançar através dos grãos da madeira, dividindo seus anéis como

se rompessem a superfície de um lago. Porém, a despeito das possibilidades sugeridas por essa potente interface de volume e textura, bem como pelo caráter sanguíneo do tom carmesim do jacarandá, não foi, em última instância, através das madeiras nativas que Maria apresentou sua conexão com o Brasil ao público estrangeiro. Em dezembro de 1941, numa viagem a Nova York, Maria conheceu o escultor franco-lituano Jacques Lipchitz (1891-1973) e logo passou a ter aulas de fundição de bronze com o artista — experiência amplamente associada a uma mudança sísmica em sua escultura. No estúdio que montou às pressas em Nova York, Maria fez a transição para uma prática quase exclusivamente comprometida com o trabalho do bronze. Como defendeu Veronica Stigger, as capacidades metamórficas desse novo suporte even-



74

tualmente se fundiram com a temática que dominou a escultura de Maria em 1943: as figuras mutantes baseadas na mitologia dos indígenas da Amazônia e nos orixás do candomblé. Essas figuras logo deram lugar ao tópos da floresta amazônica em si, “uma terra em perpétua formação e transformação [...] como lugar metamórfico por excelência.”<sup>5</sup> Assim, a selva ofereceu a Maria o motivo de sua própria reinvenção.

Viajando por meio dos mitos e da espiritualidade dos outros, Maria encontrou uma linguagem formal para a natureza brasileira, uma linguagem que ela praticava na primeira pessoa. Em *Ma chanson* [Minha canção] (1944) [img. 72], uma mulher é reconfigurada numa trama de membros estendidos; a cabeça jogada ao vento, o pé apontando para a outra direção, e as mãos enroscadas em si mesmas como se

estivessem prestes a dedilhar as cordas de seu próprio corpo. Ela está empoleirada como um cata-vento num pequeno emaranhado de cipós. Vemos essa mesma grinalda folhosa em dois trabalhos que Maria apresentou no ano anterior, 1943, em sua exposição *Amazonia*, na Valentine Gallery. Em uma escultura, os cipós despencam como uma cascata da coroa da voluptuosa *Yemenjá* (1943) [img. 73], a orixá do mar; em outra, atam os pulsos da trágica *Iacy* (1943) [img. 101], deusa tupi-guarani. Em *Ma chanson*, porém, esses personagens específicos já não estão presentes, e restou apenas o corpo esquemático que paira sobre eles — menos corpo, na verdade, que instrumento, e menos mito cultural que ária pessoal.

O que devemos pensar sobre o uso que Maria fez dos orixás do candomblé e do imaginário amazônico, tanto em trabalhos

#### **Maria Martins**

**74.** *Xangô*, terracota (paradeiro desconhecido), 1940. Fotografia de álbum pessoal de Maria Martins, Arquivo Portia Jones, Filadélfia, Estados Unidos



75

mais antigos, como *Yemenjá e Iacy*, como na imagética da floresta generalizada que se seguiu a eles? Na pior das hipóteses, ela parece estar levando a peito a concepção de “brasilidade” articulada por Gilberto Freyre (1900-1987) em seu influente livro *Casa-grande e senzala* (1933), um dos frutos das concomitantes agitações culturais do regionalismo e do modernismo paulistano.<sup>6</sup> Ambos os movimentos rejeitavam a alta cultura brasileira oficial — a mesma que os Martins deveriam promover quando foram enviados ao exterior — e defendiam um novo programa cultural nacionalista que valorizava o amálgama das culturas africanas, afro-brasileiras, indígenas e portuguesas. Assim, ao declarar sua identidade tropical, Maria parece estar encampando esse programa.<sup>7</sup> Como artista, ela preferia ser simplesmente “Maria”, abrindo mão do sobrenome do marido como forma de sinalizar uma quebra de vínculo com as práticas de mimetização do velho mundo adotadas pelo oficialismo brasileiro — e representadas por seu cargo de diplomata.

No entanto, nenhum vínculo foi realmente rompido. Maria transitou livremente pelos mundos da arte das missões internacionais dos Martins nos papéis de artista e esposa do embaixador. Não se tratava de uma vida dupla, e sim de uma vida *diplomática* caracterizada por dois tipos de afastamento: o isolamento em uma terra estrangeira e a alienação do Brasil. De modo geral, os mais recentes paladinos de Maria têm evitado em grande medida a discussão sobre sua posição diplomática — para além dos benefícios das viagens e do tempo que o cargo de embaixador de Carlos Martins proporcionava.<sup>8</sup> Nos meados do século passado, porém, seus críticos brasileiros pareciam vivamente conscientes de como seu status diplomático a distanciou das vidas e das condições dos artistas em atividade no seu país. Para alguns, essa distância se expressou da melhor forma no caráter anômalo de sua escultura no contexto do modernismo brasileiro, ou em sua recusa a “obedecer as

regras do jogo”.<sup>9</sup> Em uma das raras declarações que abordam diretamente seu status social, o crítico Mário Pedrosa (1900-1981) escreveu o seguinte: “Maria veio, com efeito, para a arte, tarde na sua carreira, e que carreira! A de esposa de Embaixador. Entrou nesse mundo de arte — de boêmios autênticos ou de artesãos e profissionais austeros — com a surpresa de um paraquedista. Era natural a reação dos autênticos em face dessa figura estranha, proveniente dos meios da grã-finagem *snoob* e da burguesia rica”.<sup>10</sup> A caracterização derrisória de Pedrosa opõe o artifício burguês de Maria aos modernistas brasileiros “autênticos”. Para ele, não se pode simplesmente ser, ao mesmo tempo, um exemplar genuíno e a esposa de um embaixador; não se pode, recém-saída de um posto no exterior, cair de paraquedas numa cena nacional e pretender ser a expressão autóctone da nação. Não se pode ser da burguesia e ser dos trópicos.

A condenação de Pedrosa, no entanto, vai além de uma análise de classe. Segundo ele, são o estilo e a excentricidade de Maria, seu repulsivo excesso de personalidade — ou seja, seus artifícios e falhas femininos — que mereceram o desdém ou a rejeição dos “jogadores autênticos”. Na Europa do *fin-de-siècle*, essas características poderiam ser lidas como um sintoma da decadência e degeneração da burguesia. Porém, no Brasil de meados do século 20, o discurso em torno da depravação da elite tinha um teor distinto e mais complexo. De um lado, evocava as preocupações pós-abolicionistas acerca da miscigenação, que supostamente foram desencadeadas pela ideologia de fusão prevista na ideia de “brasilidade”. De outro, sugeria uma afinidade com as subculturas afro-brasileiras e indígenas, as quais, tal como o ambiente pouco austero da Amazônia, foram feminizadas e consideradas excessivas pelos escritores contemporâneos.<sup>11</sup> O excesso de personalidade de Maria tanto assinala sua natureza forasteira — uma vistosa e paraquedista consorte diplomata — como a iguala a esse “fora”

afro-brasileiro e indígena que os brasileiros (brancos) tentavam negar. De forma contrainstitucional, a Maria enquanto diplomata e enquanto emanação tropical se conciliam nos termos de seu excesso compartilhado — uma demasia que oscila entre a fantasia primitiva de um contato não mediado com a natureza e a alienação da diplomacia.

O suporte do excesso de Maria era, e talvez só pudesse ter sido, o bronze. Diferentemente da terracota, da madeira e do gesso que ela usou em suas primeiras esculturas, a fundição do bronze implica diversas mudanças de estado, além de um excedente de materiais, que são empregados numa cadeia de substituições — gesso tomando o lugar do barro, bronze tomando o lugar da cera, moldes e contramoldes montados e destruídos. A técnica que Maria aprendeu com Lipchitz era uma variação relativamente idiossincrática da fundição de cera perdida, que ele desenvolveu em 1924 e lançou com seu *Pierrot* (1925), o primeiro de uma série de trabalhos que chamou de “transparentes”.<sup>12</sup> Grande parte da fundição de cera perdida exige a feitura de uma concha de cera que envolve um modelo de escultura feito de gesso ou argila; em seguida, se produz um modelo exterior em volta dessa concha. A cera é então derretida, para que o metal liquefeito possa ser derramado nos interstícios dos moldes interno e externo, um espaço anteriormente ocupado pela cera “perdida”. Lipchitz simplificou esse processo ao modelar diretamente na cera. Ele, então, construiu um único molde de gesso em volta do modelo de cera, que era destruído após o bronze ser despejado. Cada “transparente” era, portanto, único, o que burlava a natureza reprodutiva da fundição do bronze, que havia sido plenamente industrializada na França havia pouco tempo. A relação de Lipchitz com o bronze era contraditória. Ele afirmava, por um lado, que se tratava simplesmente da mais avançada das técnicas — e comparava a escultura direta aos atavismos do primitivis-

**Jacques Lipchitz**

(Druskininkai, atual Lituânia, 1891 – Capri, Itália, 1973)

**75.** *The Prayer* [A oração], 1943  
Bronze, 108 × 63,5 cm  
Acervo Philadelphia Museum of Art, doação, R. Sturgis e Marion B. F. Ingersoll, 1965 © Espólio Jacques Lipchitz, cortesia Marlborough Gallery, Nova York, Estados Unidos





76

mo e do socialismo — e, por outro, que era mágica.<sup>13</sup> Waldemar George (1893-1970), por exemplo, em seu ensaio “Sculpture and Evasion” [Escultura e evasão] — o qual Lipchitz insistia que fosse rebatizado de “Sculpture and Sorcery” [Escultura e feitiçaria] — foi instruído a alterar a frase “Lipchitz, como um artesão, constrói tais figuras” para “Lipchitz age como um vidente”.<sup>14</sup> Encontrando-se exilado em Nova York na companhia de Maria, Lipchitz retomou esses métodos antigos e afinidades mágicas, redescobrimo os “transparentes” ao mesmo passo que iniciava Maria no processo de fundição de cera perdida. Em 1943, o mesmo ano da exposição *Amazonia*, de Maria, ele exibiu, na Buchholz Gallery, uma série de doze “transparentes” que guardam certa semelhança com as esculturas que a artista produziu no mesmo período [img. 75].

*Amazonia* abriu menos de um mês depois do início da aprendizagem de Maria com Lipchitz, e pegou carona no sucesso de sua primeira exposição na Valentine Gallery, ocorrida no ano anterior. Enquanto sua exposição anterior incluiu uma mistura de temas religiosos (o Metropolitan Museum of Art adquiriu seu *Saint Francis* [São Francisco] [1940] [img. 201] de jacarandá) e figuras mitológicas tupi-guarani (*Yara* [1942], um nu em genuflexão que representa a “sereia da Amazônia”, foi comprada pelo Philadelphia Museum of Art [img. 29]), a exposição de 1943 foi inteiramente devotada a sete mitos indígenas e a um orixá.

Na verdade, essas figuras não eram novidade nas esculturas de Maria. Há muito que seu repertório incluía referências a mitos e práticas espirituais, acompanhados de personagens bíblicos, retratos racializados [img. 74] e cenas que evocam as favelas. No entanto, o conceito de *Amazonia* propunha que essas fontes amazônicas seriam uma nova onda de inspiração para a vocação artística de Maria.<sup>15</sup> Elas eram, ao mesmo tempo, avatares das figuras míticas e produtos da energia que tais figuras liberavam.

O catálogo traz fotografias de página inteira de cada escultura, com descrições curtas e narrativas das personagens. A predadora indígena Boiuna é apresentada como “a serpente monstruosa, gênio do mal” que assombra a floresta “em suas rondas proféticas, matando homens [...] sugando seu sangue com suas inumeráveis bocas, drenando sua força” [img. 97]. A escultura em si é uma ereta e composta *vagina dentata*. Sua cabeça, suas mãos e pernas foram transformadas nas inúmeras bocas da Boiuna, dentadas como plantas carnívoras ou búzios. Como em quase todos os trabalhos da série, as poças de bronze aos pés da figura formam um pedestal que volta a se erguer atrás dela — ou, nas obras *Cobra grande* (1943) [img. 104] e *Aiokâ* (1942) [img. 30], parecem se recolher no alto, em cipós que compõem um caramanchão sobre a divindade central. Cada figura é ao mesmo tempo autônoma e integrada a algo que se aproxima de uma cenografia, um ambiente teatral feito da mesma matéria da divindade em si. O bronze preserva a ductilidade da cera — pode ser torcido, amassado e novamente espichado. Essa disponibilidade metamórfica, construtiva e também destrutiva corresponde ao poder mítico, próprio das divindades, de consumir e incorporar humanos desafortunados, expelindo, em seu lugar, o mundo natural.

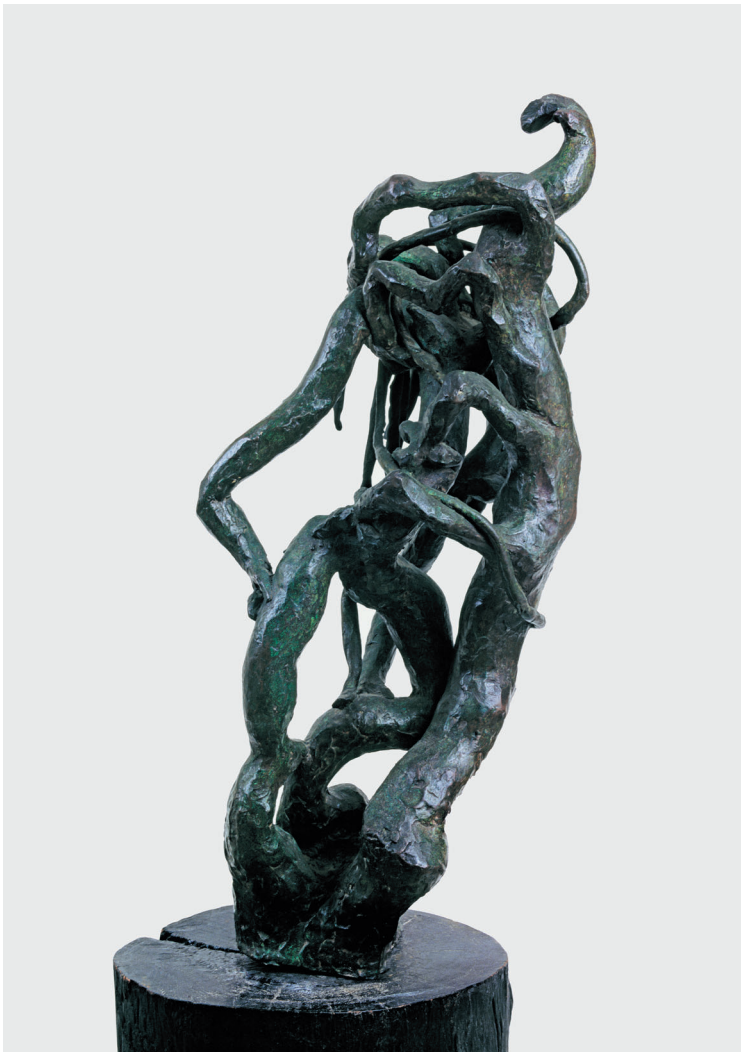
Essa propriedade também corresponde ao dismantelamento da estrutura em si. Como observou Raul Antelo, suas formas e estados em constante volubilidade suspendem o “imperativo da forma, [o] *epokhé* do normativo”.<sup>16</sup> Essa suspensão da forma enquanto categoria fixa se tornou ainda mais aparente nos anos seguintes, quando Maria se dedicou a trabalhos que incluem o supracitado *Ma chanson*. A despeito de sua narrativa da alteridade, as esculturas de *Amazonia* ainda eram relativamente conservadoras em sua relação com o monólito: eram figuras centralizadas e, com frequência, verticais, revestidas ou drapeadas com cipós, formadas por uma massa central com filigranas. Porém, como

observou Tiago Mesquita, é em sua mostra de 1946 na Valentine Gallery que uma nova linha caligráfica e uma técnica mais bruta começaram a se impor.<sup>17</sup> Suas esculturas já não eram intituladas com nomes de orixás ou figuras mitológicas indígenas, mas sim com frases: *Pourquoi toujours* [Por que sempre] (1946) [img. 76] era o título de um totem que se parece, à distância, com o caule de uma erva daninha — mas na verdade é cravejado de minúsculos crânios; ou *J’ai cru avoir longtemps rêvé que j’étais libre* [Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre] (1946) [img. 38], uma sinuosa trama de cordas texturizadas de bronze atravessada por uma passagem polida. Embora inicialmente seja difícil desvincular visualmente esses segmentos polidos do restante da massa, eles irrompem tal qual um nu, arqueando as costas, como se a figura estivesse sendo dolorosamente arrastada por um sistema de raízes. O complexo de cabos de bronze sugere a luta de uma vítima solitária contra as raízes tabulares de alguma planta feroz que se reflete na superfície da água. Nessas esculturas de meados dos anos 1940, Maria parecia estar testando o bronze, avaliando até onde poderia alçar seus arabescos e o quão drasticamente poderia esvaziar a massa central da escultura. Ela havia feito uma transição da anedota do mito à sua encarnação formal.

O que esses argumentos formalistas obscurecem é uma relação secundária da obra de Maria com as culturas evocadas em *Amazonia* — uma relação que diz menos respeito ao contato direto do que à alienação compartilhada. Por um lado, esses argumentos (segundo os quais a mitologia indígena e os orixás são simplesmente um trampolim para a abstração de Maria) subestimam o significativo papel do bronze nas artes e no artesanato afro-brasileiro. No Brasil, muitos dos mais habilidosos ferreiros têm origens — diretas ou por meio de tutela — nas nações do oeste africano, que possuem vastas e sofisticadas culturas de trabalho em metal. Essa expertise foi explorada pelo trabalho

**Maria Martins**  
76. *Pourquoi toujours*  
[Por que sempre], 1946  
Bronze, 76 × 23 × 13 cm  
Coleção particular,  
São Paulo

escravo, mas também preservada e honrada no orixá Ogum, deus da guerra e dos caminhos, associado ao ferro e à ferroaria.<sup>18</sup> O fato de Maria ter aprendido a trabalhar em bronze com um exilado europeu e, em seguida, investido essa técnica dos nomes e temas da Amazônia parece constituir um ato diplomático consumado: uma prática de estranhamento — primeiramente geográfico e, em seguida, cultural — que busca alcançar o autoconhecimento.<sup>19</sup> É essa mesma prática de superação da identidade que podemos observar, de forma codificada, nas várias



77

figuras de *Amazonia*. De fato, os orixás são encarnações formais da transformação e do deslocamento. Essas forças não são simples emanções de um mundo espiritual à parte, mas a consequência de trocas e contatos interculturais que se corporificam nos objetos e substâncias que compõem os orixás encontrados em templos e altares domésticos. Esses materiais — miçangas, lantejoulas, búzios, cédulas e moedas estrangeiras etc. — são metonímias do comércio global e de relações políticas.<sup>20</sup> O “fetiche” afro-brasileiro, afirma J. Lorand Matory, é uma conversão autoconsciente dessas várias commodities em “entrelaçamentos permanentes de relações sociais”, através dos quais a vida social pode ser administrada.<sup>21</sup> Vistos sob essa luz, eles são objetos “diplomáticos”.

Essa concepção de objeto “diplomático” transcende a redução da diplomacia a um mero mecanismo para o progresso dos interesses nacionais. Já existiram ações diplomáticas mais interativas e imaginativas — historicamente anteriores ou paralelas a essa diplomacia ao estilo de Henry Kissinger —, levadas a cabo numa “emaranhada rede de representações oficiais e não oficiais de identidade”, na interseção das prerrogativas soberanas e da imaginação pública.<sup>22</sup> Nessa rede, o papel do diplomata é ser um estranho entre estranhos que procura descobrir, em um país estrangeiro, tanto a identidade quanto a diferença. Enquanto os estados-nação modernos trabalham para relegar a diplomacia a mera política governamental, o trabalho cotidiano do diplomata permanecerá sendo aquilo que James Der Derian chamou de “mediação de estranhamento”, um processo de manejo da própria alienação — não apenas no que diz respeito a outras pessoas e culturas, mas também ao próprio trabalho, ao ambiente e aos deuses.<sup>23</sup>

Essa concepção de diplomacia nos fornece um novo quadro para compreender a posição de Maria nos anos 1940 — não sob a perspectiva da apropriação e do mimetismo,

mas, sim, de uma tradução diplomática.<sup>24</sup> Com esse movimento, ela não se misturou às populações indígenas ou afro-brasileiras, mas as conectou por meio de seu estado compartilhado de afastamento com relação às novas políticas culturais do Brasil. Como Freyre propôs de forma pioneira, essas políticas não vislumbraram o Brasil como um caldeirão, mas como uma cultura colonial portuguesa “suavizada” pelas influências passivas, sensuais e femininas dos africanos e indígenas.<sup>25</sup> Maria canalizava a fantasia primitivista na mesma medida em que a contestava. Ao incorporar os mitos afro-brasileiros e indígenas a expressões aparentemente formais da natureza metamórfica, a artista promulgou uma versão precoce do discurso ecofeminista da Mãe-Terra. Mas ela também muniu estas expressões com um erotismo voraz.

“Maria encarna o Brasil”, escreveu o poeta surrealista Benjamin Péret (1899–1959) em 1956. “Ela não poderia ter vindo de nenhum outro lugar do mundo, pois parece que nenhum outro espaço sugere no mesmo grau essa imagem tão inconclusa — que desejava ser imobilizada.”<sup>26</sup> A declaração de Péret — uma das muitas manifestações de grande apreciação por parte dos surrealistas, afirmada com a confiança endêmica dos homens europeus viajados — se torna ainda mais notável se considerarmos sua associação do desejo à escultura de Maria. “Uma imagem inconclusa que desejava ser imobilizada”: o poeta não imagina a capacidade da escultura de apresentar a matéria inerte como se estivesse viva, mas, sim, de congelar a vida em seu tempo. Numa escultura como *Apuseiro* (1943) [img. 77], que recebeu o nome da planta amazônica de muitas ramificações, Péret enxerga tanto um Laocoonte moderno como uma fecundidade monstruosa que “deseja” ser detida. A própria Maria parecia estar bem consciente desse desejo. Ela escolheu um suporte que imobilizava suas formas ao mesmo passo que lubrificava sua iniciação numa cena artística internacional que já valorizava o bronze, tido



78

então como o principal suporte da escultura europeia. Também elegeu um processo que ecoava seu estranhamento com relação à floresta volátil. É possível destacar como emblema dessa decisão uma obra complementar a *Ma chanson*: um broche dourado cravejado de diamantes, que materializa a união de sua escultura a seu lugar na sociedade [img. 78].<sup>27</sup> O broche *Ma chanson*, uma das peças de uma série de adornos que ela produziu em 1944, repete apenas a metade superior da escultura original completa.<sup>28</sup> Sem qualquer cipó amazônico à vista, ele apresenta uma encarnação formal da mitologia indígena, transposta para um item de luxo destinado à elite sofisticada. Era exatamente o tipo de ornamento que Maria poderia usar em sua próxima recepção diplomática.

**JOANNA FIDUCCIA** é professora-assistente no departamento de história da arte da Yale University. Especialista em modernismo europeu e americano, ela também publica ensaios e resenhas sobre arte contemporânea. Seu primeiro livro, *Figures of Crisis: Alberto Giacometti and the Myths of Nationalism*, será lançado em breve pela Yale University Press.

Traduzido do inglês por Julia de Souza.

**Maria Martins**

**77. Apuseiro**, 1943  
Bronze, 65 × 25 × 30 cm  
Coleção particular, Rio de Janeiro

**Maria Martins**

**78. Ma chanson** [Minha canção], 1946  
Ouro e diamantes,  
10 × 9,5 × 1,5 cm  
Coleção particular,  
Rio de Janeiro

## NOTAS

- 1 Expresso meus sinceros agradecimentos a Angie Epifano, que prestou uma inestimável assistência de pesquisa para este ensaio.
- 2 Maria Martins, “A Bienal e o Itamarati”. *Correio da Manhã*, 29.12.1967. In: Verônica Stigger, *Maria Martins: metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2013, p. 209. Ênfase minha.
- 3 O pai de Maria, João Luis Alvez (1870-1925), atuou primeiramente como senador do Espírito Santo e, depois, como ministro da Justiça e do Interior. Enquanto o primeiro casamento de Maria, com o historiador Otávio Tarquínio de Sousa (1889-1959), sugeria uma saída da classe política, seu segundo casamento, com Carlos Martins, a trouxe de volta a este entorno estendido dos negócios da família. A relação familiar com o governo se mantém até hoje: o neto de Maria, Carlos Martins Ceglia, é um embaixador brasileiro atualmente em serviço na embaixada do Brasil em Ancara (Turquia).
- 4 Francis M. Naumann, *Maria: The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998, p. 10.
- 5 Veronica Stigger, “Maria Martins: Metamorfoses”. In: Veronica Stigger (org.), 2013, op. cit., p. 21.
- 6 Ver Jeffrey D. Needell, “Identity, Race, Gender, and Modernity in the Origins of Gilberto Freyre’s Oeuvre”. *The American Historical Review*, v. 100, n. 1, fev. 1995, p. 59.
- 7 “Parece notável que Maria Martins, a esposa do embaixador do Brasil nos Estados Unidos entre 1939 e 1948, celebre a macumba em sua escultura”, observa Michael R. Taylor. “Numa aberta provocação à política governamental de modernização econômica promovida por seu marido, Maria rejeitou a tradição colonial da Europa, favorecendo o lado instintivo e irracional da singular herança multirracial do Brasil, e de sua rica cultura vernácula.” Michael R. Taylor, “Don’t Forget I Come from the Tropics”: Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins”. *Journal of Surrealism in the Americas*, v. 8, n. 1, 2014, p. 79.
- 8 A não ser pelo fato de a própria artista ter decidido, no final de sua vida, publicar no jornal *Correio da Manhã* uma biografia em três partes — intitulada “Poeira da vida” —, na qual ela reflete saborosa e longamente sobre suas conexões diplomáticas. Ver Maria Martins, “Poeira da vida.” In: Veronica Stigger (org.), 2013, op. cit., pp. 210-39. Entre aqueles que abordam o papel diplomático de Maria na história da arte anglófona, encontra-se Terri Geis, que menciona a “ironia” com que Maria, por causa de seu casamento com Martins, representou o regime autoritário de Getúlio Vargas. Ver Terry Geis, “Minhas deusas e meus monstros”, presente neste volume.
- 9 Antonio Bento, “A exposição de Maria”, *apud* Graça Ramos, 2009, op. cit., p. 193. Ramos acredita que é a relação de Maria com os sonhos, com os “fantásticos mitos amazônicos e a visão erótica da natureza” que faz dela indigesta a uma história da escultura brasileira estruturada, por um lado, em torno das formas classicistas de Ernesto de Fiori (1884-1945), Victor Brecheret (1894-1955) e Bruno Giorgi (1905-1993), e, por outro, da influência do construtivismo. *Ibid.*, p. 190.
- 10 Mário Pedrosa, “Maria, a escultora”, 1957, *apud ibid.*, p. 195.
- 11 Dain Borges, “The Recognition of Afro-Brazilian Symbols and Ideas, 1890-1940”. *Luso-Brazilian Review*, v. 32, n. 2, inverno de 1995, p. 60; Natasha Pravaz, “Hybridity Brazilian Style: Samba, Carnaval, and the Myth of ‘Racial Democracy’ in Rio de Janeiro”. *Identities*, v. 15, n. 1, 2008, pp. 80-102; Natasha Pravaz, “Performing Mulata-ness: The Politics of Cultural Authenticity and Sexuality among Carioca Samba Dancers”. *Latin American Perspectives*, v. 39, n. 2, 2012, p. 117. Sobre a complexa dinâmica de valorização, identificação e fetichização no trabalho das modernistas brasileiras Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral, ver

- Gillian Sneed, "Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: Gender, Brasilidade and the Modernist Landscape". *Woman's Art Journal*, v. 34, n. 1, verão de 2013, pp. 30-39.
- 12 Ver Catherine Pütz, *Jacques Lipchitz: The First Cubist Sculptor*. Londres: Paul Holberton, 2002, p. 32.
- 13 Lipchitz: "Eu sou, de certa forma, um adversário do corte direto. Para um escultor de hoje, eu considero que a modelagem é a técnica mais adequada. Sinto que a defesa do corte direto, que tem sido tão difundida durante os últimos trinta anos, é – assim como o interesse pelo 'primitivismo' e pela produção coletiva – apenas mais uma indicação da tendência à regressão técnica autoimposta". *Apud* Jonathan Fineberg, "Lipchitz in America". In: Jordana Mendelson (eds.), *Lipchitz and the Avant-Garde: From Paris to New York*. Chicago: Krannert Art Museum, 2001, pp. 58-59, da nota de rodapé 10 de Sweeney, "An Interview with Jacques Lipchitz". *Partisan Review*, v. 12, n. 1, inverno de 1945, p. 89.
- 14 Catherine Pütz, 2002, *op. cit.*, p. 65
- 15 Ver introdução ao catálogo de *Amazonia* escrita por Jorge Zarur (1916-1957). Jorge Zarur, "The Legend of the Origin". In: Maria Martins, *Amazonia by Maria*. Nova York: Valentine Gallery, 1943.
- 16 *Apud* Veronica Stigger, 2013, *op. cit.*, p. 22.
- 17 Tiago Mesquita, "Maria Martins: Variações sem série". In: Veronica Stigger (org.), 2013, *op. cit.*, p. 58.
- 18 Patrick A. Polk et al. (eds.), *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis*. Los Angeles: Fowler Museum, 2018.
- 19 Ver Costas M. Constantinou, *On the Way to Diplomacy*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996.
- 20 J. Lorand Matory, *The Fetish Revisited: Freud, Marx, and the Gods Black People Make*. Durham: Duke University Press, 2018, pp. 14-16, pp. 191-200.
- 21 *Ibid.*, p. 194.
- 22 Hussein Banai, "Diplomacy and Public Imagination". In: Costas M. Constantinou et al. (eds.), *Sustainable Diplomacies*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010, p. 56.
- 23 James Der Derian, "Mediating Estrangement: A Theory for Democracy". *Review of International Studies*, v. 13, n. 2, abr. 1987, pp. 91-110.
- 24 Jennifer Horton argumenta que a alegoria da mulher indígena associada à Mãe-Terra, um pilar do ecofeminismo dos anos 1970, era, ao mesmo tempo, uma fantasia primitivista e um discurso que performava ações de "tradução diplomática" que decorreram de forma significativa entre comunidades indígenas. A posição de Maria, no entanto, permanece ambivalente, visto que ela não é indígena e, portanto, não pode afirmar fazer parte do grupo associado e autoassociado à Mãe-Terra, ainda que seu gênero a tenha incorporado parcialmente aos discursos primitivistas do nacionalismo cultural do Brasil do entreguerras. Ver Jennifer Horton e Jessica Horton, "Diné-Mapuche Weaving and the Relational Roots of Ecofeminism". Wyeth Lecture, Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), 4.12.2020; e Jennifer Horton, "Plural Diplomacies Between Indian Termination and the Cold War: Contemporary American Indian Paintings in the 'Near East', 1964-1966". *Journal of Curatorial Studies*, edição especial, *The Art of Cultural Diplomacy*, primavera de 2017, p. 355.
- 25 Dain Borges, 1995, *op. cit.*, p. 59; and Jeffrey D. Needell, 1995, *op. cit.*, p. 70.
- 26 Benjamin Péret, "[Nada evoca tanto quanto a obra de Maria]". In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1956.
- 27 Agradeço a Isabella Rjeille pela revigorante formulação deste pensamento.
- 28 Estes broches foram reproduzidos na edição de 1.7.1944 da revista *Vogue*, num artigo de destaque sobre Maria Martins, em fotografias dispostas acima de um retrato glamoroso da artista.