

## Maria Martins. Sobre o toque e o impossível.

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

### Resumo:

Maria Martins (1890-1973) instigou a crítica brasileira dos anos 50 e 60 pelo caráter discursivo de suas esculturas. Essa é a razão do descontentamento de Mário Pedrosa e do apreço de Murilo Mendes pela obra da artista. Seguindo o impulso de Victor Brecheret, Maria transpôs o caráter discursivo das esculturas para os poemas que acompanham as estátuas de Amazonia (1943). Por outro lado, nos seus livros - *O planeta China* (1958), *Brahma, Gandhi e Nehru* (1961) e *Deuses malditos* (1965) - notamos os aspectos estéticos que desenvolve na obra plástica, como a valorização do informe, o princípio da modelagem e a evocação de uma força natural. Este trabalho se propõe a reconstituir o hibridismo presente na artista resgatando tais aspectos de sua obra plástica em *Deuses malditos*, biografia de Nietzsche, cotejando esse livro e as versões de *O impossível* (bronze, 1944) e (gesso, 1945). O livro e essas esculturas compartilham a suspensão do contato - entre as figuras da escultura, Nietzsche e as personagens do relato. Por essa razão, a análise utilizará o ensaio *Noli me tangere* (2006), em que Jean-Luc Nancy propõe uma leitura desse episódio bíblico como via, como a passagem em direção ao outro.

**Palavras-chave:** Maria Martins. Escultura. Biografia.

A artista brasileira Maria Martins pode ser pensada a partir de sua falta na crítica do movimento modernista, apesar do seu reconhecimento pela vanguarda internacional e da sua identidade com a antropofagia. Como escultura, percorreu e foi aclamada pelo surrealismo internacional, mas, dentro do próprio país, foi reputada pelo ideal abstracionista e concretista em voga nos anos 40 e 50, cujo maior defensor era o crítico Mário Pedrosa. Os livros que publicou – os relatos de viagem e a biografia de Nietzsche – só foram comentados a partir da aproximação superficial com a personalidade de Maria Martins – a de escultora, mas também a de embaixadora brasileira.

Este trabalho propõe uma leitura da obra da artista brasileira Maria Martins a partir da biografia de Nietzsche escrita por ela, *Deuses malditos* (1965), na qual o filósofo alemão é empregado como uma espécie de máscara textual para tratar das concepções artísticas de Maria Martins. Isso nos permite que consideremos Nietzsche a personagem de uma ficção sobre a arte como substância híbrida e informe, que reflete a tensão irreparável entre obra e autor e a impossibilidade do texto encontrar um referente para além de si mesmo.

Por essa razão, recorro a uma crítica que pensa a arte a partir das fissuras da representação na arte e na linguagem, a de Jean-Luc Nancy em *Noli me tangere* e a de Carl Einstein em *A escultura negra*. Por meio desses textos, é possível pensar a representação de si como um processo de passagem, que se dá no intervalo do contato entre o molde e a escultura ou no contato fugidio entre dois seres.

O hibridismo e a qualidade de informe na arte de Maria Martins podem ser percebidos tanto em *Deuses malditos* como em esculturas como *O impossível*. Essa

---

<sup>1</sup> Larissa Costa da MATA. Mestre em Literatura Brasileira  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).  
E-mail: larissa.mata@gmail.com.

obra, que possui ao menos duas versões – uma em bronze, de 1944 e uma em gesso, de 1945<sup>2</sup>, resulta da técnica da cera-perdida e da modelagem, inscrita em *Deuses malditos* pela alegoria do inseto. O contato, tornado impraticável pelas formas das duas estátuas, permite relacionar as esculturas ao relato da vida de Nietzsche, em que são enfatizadas as constantes separações entre o filósofo e as outras personagens do relato.

A aproximação que Maria Martins estabeleceu com o modernismo pode ser identificada por meio dos poemas de *Amazonia*, catálogo da exposição *Maria: New Sculptures*, que aconteceu em Nova York, em 1943. Maria Martins se alimentou do imaginário amazônico para compor os seus poemas em prosa, valendo-se de mitos comuns aos modernistas – como o de Iara – para compor textos e criar esculturas. A temática da figura feminina, imbuída de uma força natural e violenta, esteve presente em Iara e também em alguns dos episódios de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de *Cobra Norato*, de Raúl Bopp e em textos de Oswald de Andrade como *O antropófago*.

Em Victor Brecheret, escultor ítalo-brasileiro que se valeu de uma concepção discursiva da escultura, a temática da força feminina e telúrica aparece em destaque. O *Monumento à bandeira* (1953) de Brecheret possui um texto que lhe corresponde, no qual o autor compara a terra desbravada pelos bandeirantes, homenageados pelo monumento, à sereia Iara:

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 de esmeraldas. **Ela, como a Mãe D'água os arrastou, pela tentação, da morte à imortalidade, da conquista à chacina, da provação à glória.** (BRECHERET, 1972, p. 55. O destaque é meu.).

Vale ressaltar que no catálogo da exposição mencionada, cada escultura de *Amazonia* é contemplada por um poema correspondente, o que mostra não ser fortuita a aproximação entre *Deuses malditos* e as versões de *O impossível*.

A característica principal de Nietzsche em *Deuses malditos* é uma luminosidade intensa e dionisíaca que, ora ostenta uma função parabólica, ora alucinante. Essa energia luminosa que emana de Nietzsche se reflete apenas naqueles que teriam inclinação para recebê-la e dificulta que as outras personagens dele se aproximem. Como destaca o narrador, as obras dos Deuses malditos “são de substância perigosa; o clarão que projetam cega os que não sabem ou não podem aceitar aquela exaltação fulminante, aquela força irradiante e destruidora de todas as regras pré-estabelecidas.” (MARTINS, 1965, s/ pg.).

*Noli me tangere*, de que trata Nancy, consiste em uma parábola ou no modo próprio de se transmitir os ensinamentos de Jesus, que atinge os que têm ouvidos para ouvir a verdade e olhos para enxergá-la. Como esclarece Nancy, a mensagem transmitida pela parábola “[...]no dice nada a un oído cerrado, pero al oído abierto

---

<sup>2</sup> A versão em gesso está no MALBA, em Buenos Aires e a em bronze no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

*dice más que una lección. Menos o más que el sentido: nada en absoluto o bien toda la verdad, presente de un golpe y cada vez singular.* (NANCY, 2006, p. 18).<sup>3</sup>

Nietzsche procura ouvintes para a sua filosofia ao longo do relato, alguém para compreendê-la e divulgá-la. No entanto, qualquer tentativa de dar à sua obra uma função parabólica é frustrada pelo contato fugidio estabelecido com a maioria das personagens, o que faz de sua vida um ciclo de constantes separações. Assim aconteceu com o músico Wagner e com os amigos Franz Overbeck e Lou Salomé. Entretanto, os relacionamentos de Nietzsche sempre deixam marcas nas pessoas envolvidas: Overbeck não se distanciou do amigo totalmente, apesar da tentativa deste; Lou Salomé, seguindo o seu ideal teórico, publicou diversos trabalhos acerca da obra de Nietzsche no período da demência do filósofo. Nesses termos, podemos dizer que a separação, ora almejada pelo filósofo em seus momentos de meditação, ora involuntariamente obtida pela pouca compreensão que teve em vida, consistiu, paradoxalmente, no momento em que se fez o contato mais tênue com o outro, quando se reteve a ausência iminente deste outro por meio de um leve e eterno vestígio da presença de si mesmo:

O momento do adeus definitivo, quando a gente se separa, porque nem os sentimentos, nem os pensamentos não mais se equilibram, é, contraditoriamente, o instante em que a gente mais se aproxima um do outro. Bate-se desesperadamente sem esperança, contra uma muralha elevada pela fatalidade entre a gente mesma e o ente que se abandona voluntariamente. (NIETZSCHE, *apud* MARTINS, p. 28).

O episódio *noli me tangere* relata o encontro entre Jesus Cristo e Maria Madalena logo após a ressurreição, no qual Madalena tentou aproximar-se dele com as mãos, sendo interrompida por Jesus que pediu que não o tocasse. Nancy propõe uma interpretação do *noli me tangere* como via, como caminho e por isso foca a **direção** tomada pela parábola e não a predisposição para receber a mensagem. Ele observa que não tocar é uma forma de reter a imortalidade e que permite a convicção numa presença que significa o esvaziamento mesmo da presença, o próprio ato de partida. Por esse motivo, esse episódio não nos evidencia a existência de um corpo tangível, mas uma distância que é aquilo que nos comove realmente, pois tange o ponto mais profundo da vida, ou seja, a morte:

*No, nada está aquí disponible; no trates de apoderarte de un sentido de esta vida finita, no trates de tocar ni de retener lo que esencialmente se aleja y, alejándose, te toca por su misma distancia (en los dos sentidos de la expresión: te toca desde y con su distancia) como lo que, al frustrar definitivamente tu espera, hace surgir ante ti, para ti, aquello mismo que no surge, aquello de lo que la surrección o la insurrección es una gloria que no responde a tu mano tendida y la aparta. Pues su brillo no es otra cosa que el vacío de la tumba. El “resucitado” no mediatiza lo uno por lo otro: expone (“revela”) cómo es el ausentarse mismo, el alejamiento mismo al que no se*

---

<sup>3</sup> “A mensagem não diz nada a um ouvido fechado, mas para o ouvido aberto significa mais que uma lição. Menos ou mais que o sentido: nada em absoluto ou então toda a verdade, presente de repente e sempre singular.”

*puede pensar en tocar, puesto que es él, y sólo él, quien nos toca en lo más vivo: en el punto de la muerte. (NANCY, 2006 c, p. 28-29).<sup>4</sup>*

A escultora brasileira, por sua vez, percebe que o artista, consagrando-se à obra e colocando-a num plano distinto ao da sua própria vida, consegue que a arte consista em uma forma de escapar ao desaparecimento. Por essa razão, para ela os artistas atingem uma sorte de duração impossível às outras pessoas e por isso afirma que “são os outros que morrem”, e não os artistas.<sup>5</sup>

A arte só pode constituir-se enquanto “mensagem” quando se vale da modelagem para obter a marca do contato em suspensão com algo que partiu. Tal suspensão inscreve o tempo na obra de arte, ao referir-se a um momento de passagem, de via, como Nancy denomina a parábola, mas também de indecidibilidade entre a partida e a chegada, a presença e a ausência, o molde e a obra de arte. Nesse sentido, a separação ou a cisão, quando referida à modelagem, consiste em uma estratégia de imprimir a duração almejada por Nietzsche na obra de arte. Esse princípio, gravado em *Deuses malditos* pela alegoria do inseto, mostra-nos que é apenas marcando-se o movimento na matéria, que se torna possível inserir o tempo na forma ou no espaço: “A verdadeira imortalidade é o movimento, é o retorno, e o retorno é tudo aquilo que, uma vez em movimento, se mistura em uma cadeia integral de todo o ser, como um inseto que, preso em uma substância resinosa, se torna imortal e eterno”. (NIETZSCHE, apud. MARTINS, 1965, p. 34).

Maria Martins foi uma artista da modelagem.<sup>6</sup> Ela valeu-se do princípio do negativo e da impressão para, por meio do processo da cera perdida, atingir a liberdade inventiva que o seu texto relaciona a Nietzsche, alterando a matéria para chegar ao infinito no que concerne o tempo e a forma. Em 1968, entrevistada pela amiga Clarice Lispector, Maria explica o procedimento empregado para moldar as suas obras que consiste, segundo ela, numa mistura de cera de abelha e gordura que, depois de recoberta com sílico e gesso, constituiria uma espécie de matriz. Esse molde permitiria ao bronze derretido assumir formas inusitadas e à artista ver-se livre dos limites

---

<sup>4</sup> “Não, nada está disponível aqui: não trate de se apoderar de um sentido dessa vida finita, não trate de tocar nem de reter o que essencialmente se afasta e, afastando-se, te toca por sua própria distância (nos dois sentidos da expressão: te toca a partir de e com a sua distância) como o que, frustrando definitivamente a tua espera, faz surgir diante de ti, para ti, aquilo mesmo que não surge, aquilo pelo que a surreição e a insurreição são uma glória que não responde à tua mão estendida e a afasta. Pois o seu brilho não é senão o vazio da tumba. O ‘ressuscitado’ não intermedia um para o outro: expõe (‘revela’) como é o próprio ausentar-se, o próprio distanciamento que não se pode pensar em tocar, posto que é ele, e apenas ele, que nos toca no mais vivo: o núcleo da morte.”

<sup>5</sup> Vale recordar a resposta dada a Maria Martins em uma entrevista, onde sugestivamente se ouvia “Morte e transfiguração”, de Richard Strauss, à pergunta “Onde desejaria viver o restante da vida?”: “Tenho alma de cigana e ser-me-ia profundamente ingrato ter que fincar os pés na terra, em determinado lugar, até a visita da morte (*aliás, não morreremos, são os outros que morrem*)...”. A frase entre parêntesis, cujo realce é meu, denota uma concepção de arte como tempo, como eternidade, que creio se expressar em outros dos escritos de Maria Martins e que se faz presente em *Deuses malditos*.

<sup>6</sup> Essa idéia é também defendida por Raúl Antelo, que em *Maria con Marcel* (2006) equipara Maria Martins a Bataille, artistas que teriam se valido do princípio do molde: “Para Georges Bataille, en Lascaux, o para Maria Martins, en Dordña o aun en Altamira, es decir, en el ‘origen’ histórico de la pintura, se procedía, por lo tanto, por medio de una técnica primitiva, vecina del calcado o la impresión, el modelaje. Con ella, la relación indicaría de proximidad y de contigüidad físicas entre el signo (la mano pintada) y su objeto (su causa: la mano a ser pintada) es de las más directas, y, al mismo tiempo, de las más aplicadas y diferidas posibles.” (ANTELO, 2006, p. 158).

impostos pela matéria.<sup>7</sup> Com o procedimento da cera perdida, Maria Martins pode expandir as formas a partir do volume, de maneira muito semelhante à que Carl Einstein percebe na arte negra.

O intelectual alemão Carl Einstein transitou nos anos 30 entre as revistas *Documents* e *transition* não tendo estado, contudo, completamente incorporado a nenhum dos dois grupos. Mostrando-se consciente da insuficiência da linguagem e do fato de esta representar um sistema arbitrário de signos, procurou a substituição desta pela imagem, vinculando a visão à utilidade como na obra plástica de Maria Martins. Além disso, como Nancy, esse crítico reflete acerca da representação a partir dos ícones religiosos, que motivou a arte primitiva analisada por Carl Einstein. Para Einstein, é a adoração religiosa das esculturas que a desvincula da sua representatividade e da referência direta a um criador, colocando em um mesmo plano aquele que a contempla (o espectador) e o que a executou (o artista).

Segundo o autor de *A escultura negra*, as obras de arte africanas assumem uma unidade heterogênea, pois com a expansão da forma como volume, criam-se reentrâncias nas quais são traçados espaços vazios ou preenchidos. Dessa maneira, visível e invisível se integram e cada parte da escultura, autônoma, é valorizada a partir de sua expressão plástica, o que permite que a obra seja vista em sua totalidade, em um único ato de visão. O tridimensional (ou o movimento) se concentra por meio da simultaneidade, sobrepondo da matéria informe (*massa*) à própria forma:

*Está claro que la forma debe ser aprehendida de golpe, pero no como sugerencia concreta; lo que es movimiento debe ser fijado en el absoluto. Los elementos situados tridimensionalmente deben representarse simultáneamente, es decir, el espacio disperso debe integrarse en un único campo visual. Lo tridimensional no debe ni interpretarse ni darse simplemente por la masa, más bien debe concentrarse como una determinada presencia, mientras que aquello que engendra la contemplación de lo tridimensional, y que se siente habitual y naturalmente como movimiento, se configura como expresión formalmente fijada. (EINSTEIN, 2002, p. 46).<sup>8</sup>*

---

<sup>7</sup> A entrevista foi publicada pela primeira vez na revista *Manchete* em dezembro do ano mencionado. Mais tarde, foi adicionada à coletânea de entrevistas de Clarice, *De corpo inteiro*, de onde retiro o excerto em que Maria Martins descreve o procedimento da cera perdida:

“– O que é cera perdida?

– É um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Aí você vai ao infinito porque não tem limites.

– É durável esse material? Desculpe minha ignorância.

– A cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com sílico e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou.” (MARTINS, apud CLARICE, 1999, p. 80).

<sup>8</sup> “Está claro que a forma deve ser apreendida de uma vez, mas não como uma sugestão concreta; o que é movimento deve ser fixado no absoluto. Os elementos situados tridimensionalmente devem ser representados simultaneamente, ou seja, o espaço disperso deve integrar-se em um único campo visual. O tridimensional nem deve ser interpretado nem ser dado simplesmente pela massa, e sim se concentrar como uma presença determinada, enquanto aquilo que gera a contemplação do tridimensional e se concebe habitual e naturalmente como movimento, configura-se como expressão fixada formalmente.” (EINSTEIN, 2002, p. 46)

É possível argumentar que Maria Martins incorpora a noção de volume que Einstein atribui à arte africana nas duas versões de *O impossível*. Essas obras, de dimensões e materiais muito diferentes (a versão em gesso tem o tamanho de uma pessoa), são compostas por duas partes, que supomos representarem um corpo feminino (com seios e cintura mais definida) e um masculino (aparentemente com as pernas dobradas, sem marcas que determinariam melhor a sua masculinidade). Ambas as figuras não possuem propriamente uma cabeça mas, em seu lugar, um membro ramificado, procurando assumir a função de múltiplos braços ou de tentáculos. Apenas a porção feminina da versão em bronze possui braços, formando um arco sobre o ventre.

Embora haja essa pequena distinção entre a versão em bronze e a em gesso, isso não muda o fato de que ambas as esculturas, com as figuras dispostas frente a frente, dão uma idéia de movimento congelado, integrado, como se dois blocos de matéria tosca houvessem se expandido na tentativa inútil de se tocarem. Portanto, o tempo manifesta-se nessas esculturas a partir da suspensão do contato, do encontro que, já vimos, está presente em *Deuses malditos* nas recorrentes separações entre o filósofo e as demais personagens. Como nas versões de *O impossível*, em que a distância intensifica e suspende a união de um casal, é evidente a distância entre Nietzsche e as mulheres da narrativa.

As figuras femininas desempenham uma função importante dentro do relato: Elizabeth Foster-Nietzsche fora a responsável pela publicação póstuma da obra de Nietzsche, da qual deturpou o sentido; Malwina de Meysenburg foi a grande amiga, também celibatária, com quem o filósofo morou em Sorrento; Cósima Wagner, a esposa do amigo, atormentou-lhe os pensamentos até o momento de delírio e Lou Salomé fora a jovem discípula por quem se apaixonara. Apesar de as mulheres receberem maior ênfase na narrativa do que as figuras masculinas, nunca há um encontro efetivo entre o filósofo e qualquer uma delas. Nietzsche nutrirá apenas uma sorte de amor platônico pelas mulheres por quem se apaixonara, Cósima, a sua Ariana “simples e longínqua”, e Lou, por quem possuía um desejo avassalador a ponto de propô-la “uma união imediata e louca”.

A distância entre o casal das esculturas de Maria e o muro entre dois seres de que fala a passagem citada mais acima (“[...] muralha elevada pela fatalidade entre a gente mesma e o ente que se abandona voluntariamente”) são maneiras de valorização do espaço em branco ou do vazio e uma reivindicação da heterogeneidade. Vale lembrar, ainda, que no seu livro sobre a China, Maria Martins trata da importância da caligrafia chinesa, considerada uma arte naquele país. Segundo a autora enfatiza, o que importa é a qualidade do traço e não que ele possa representar, o que faz com que as palavras tornem-se signos vazios de significado. Além disso, na caligrafia chinesa, o espaço criado entre cada traço é fundamental: “A beleza das linhas vem delas mesmas e não do que possam representar. Não existe a simetria no sentido convencional ocidental, e os espaços vazios adquirem valor extraordinário pela ausência de qualquer traço.” (MARTINS, 1958, p. 231).

Carl Einstein aponta para a insuficiência da linguagem e critica, como Maria Martins, a não representatividade do signo para além do papel. Em *O rouxinol*, verbete publicado na revista *Documents*, o autor comenta que alguns signos teriam sido “petrificados”. Recorre à expressão “rouxinol” como exemplo, que para ele representa uma alegoria que remonta ao classicismo e a um princípio fixo de identidade. Procurando contradizer essa estagnação, o seu verbete causa estranhamento diante do signo rouxinol, ao associá-lo ao erotismo: “No one thinks of the nightingale as a wild

*bird of disgusting erotic intensity. The nightingale in an eternal accessory of amorous housemaids, and the sign of an eternal optimism.*” (EINSTEIN, 2002, p. 153).<sup>9</sup>

A heterogeneidade entre espaço vazio e preenchido que percebemos na escultura e na caligrafia chinesa também pode ser atribuída a Nietzsche. Inicialmente, o narrador confere à sua filosofia a qualidade de integridade e homogeneidade: “Sua obra é um todo homogêneo, apesar da espantosa variedade de aspectos que nela se encontram.” (MARTINS, 1965, p. 3). Contudo, como o signo esvaziado de significado, o pensamento de Nietzsche adquire o sentido de incompletude e heterogeneidade ao longo do livro, parecendo, por vezes, contraditório. O aspecto de inacabamento torna-se evidente quando o narrador reconhece certo abandono da criação quando trata da última obra do filósofo, *A vontade de domínio*:

Não é esta uma obra completamente terminada nem é fragmentária, no sentido usual destes termos. A matéria reunida sob este signo é comparável a uma substância incandescente e primitiva que contenha todas, e da qual nascem todas as coisas. Seria assim o foco vulcânico do universo mental de Nietzsche e, segundo seu autor, guarda um significado mais filosófico que científico. (ibid, p. 91).

Sendo descrita como inacabada, a escritura nietzscheana atinge um sentido de passagem ou de via como o toque. Nela, pensamento e texto condensam-se na “matéria reunida” descrita pelo narrador, procurando os “olhos adequados” para desvendá-la. Contudo, a obra de Nietzsche liberta-se em “substância incandescente”, o que faz com que o filósofo farte-se de sua própria energia, como se não fosse ele mesmo predestinado a compreender o conhecimento que transmite. Essa matéria ardente, como o bronze derretido, é a unidade primordial de toda a divisão e estará sempre a buscar o contato fugidio, com o molde ou com o leitor.

## **Referências bibliográficas**

- ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- BRECHERET, Victor. Monumento das bandeiras. In: BATISTA, Marta. LOPEZ, Telê Porto. LIMA, Yone Soares (Orgs). *Brasil: 1º Tempo modernista – 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Tradução: Liliane Meffre Barcelona: Gil y Gaya, 2002.
- \_\_\_\_\_. Critical Dictionary: “Nightingale” and The Etchings of Hercules Seghers. Tradução: Charles W. Haxthausen. Introdução: Sebastian Zeidler. *October*, n 107, Winter 2004. (p. 151-57).
- FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. *Maria Martins*. Galeria Jean Boghici: São Paulo, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. A juventude tem sempre razão. In: \_\_\_\_\_. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (p. 78- 81).
- MARTINS, Maria. *Amazonia*. New York: Valentine Gallery, 1943.

---

<sup>9</sup> “Ninguém pensa no rouxinol como um pássaro selvagem de repulsiva intensidade erótica. O rouxinol é um eterno acessório de domésticas amorosas e o signo de um otimismo eterno.”

\_\_\_\_\_. *Deuses malditos I: Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.  
Tradução: María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

PEDROSA, Mário. Maria, a escultora. *Jornal do Brasil*, 27 abr. 1957.

### **Anexos**



*O impossível* (gesso, 1945)



*O impossível* (bronze, 1944)