



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Almerinda da Silva Lopes



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/578>

DOI: 10.4000/artelogie.578

ISSN: 2115-6395

Editora

Association ESCAL

Refêrencia eletrónica

Almerinda da Silva Lopes, « Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro », *Artelogie* [Online], 8 | 2016, posto online no dia 26 janeiro 2016, consultado o 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/578> ; DOI : 10.4000/artelogie.578

Este documento foi criado de forma automática no dia 19 Abril 2019.

Association ESCAL

Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Almerinda da Silva Lopes

Considerações preliminares e localização do problema

- 1 Em outubro de 1959, desembarcava no Rio de Janeiro, o pintor e teórico francês Georges Mathieu (1920-2012), atendendo ao convite de Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916-2003) – então diretora do Museu de Arte Moderna¹-, para ali realizar uma exposição individual de pintura. Na época, suas telas abstratas já transitavam por instituições em várias partes do mundo. No entanto, o artista era mais conhecido no cenário artístico internacional por realizar polêmicas ações de natureza performática, que consistiam na execução de grandes telas, em poucos minutos, diante do olhar dos espectadores.
- 2 Mathieu começou a carreira artística no início dos anos de 1940, como pintor figurativo, mas o impacto que lhe causaram as telas de Jackson Pollock (1912-1956), na metade dos anos de 1940 – que o francês teria conhecido quando foi professor da Universidade Americana em Biarritz – parece ter contribuído para a mudança radical em sua gramática pictórica, ao aderir à gramática informal ou lírica, ainda na segunda metade da mesma década. Entretanto, o diálogo que o francês estabeleceu com a pintura do americano iria evidenciar-se mais no *modus operandi*, do que propriamente na morfologia abstracionista. Até porque, um olhar mais atento sobre a pintura abstrata dos dois artistas revelará diferenças consideráveis, seja no engendramento das composições, seja na estrutura e na escrituração do arcabouço linear. Além disso, a pintura do francês não chegaria a atingir o grau de refinamento, clareza na escrituração do gesto e emprego das cores, que possibilitasse equipará-la à de Pollock.

- 3 Assim, por influência do pintor americano, desde o início década de 1950, quando a própria abstração informal ou lírica ainda causava estranhamento e era motivo de debates acalorados na imprensa francesa, Mathieu, transformava o ato pictórico em uma encenação pública realizada ao vivo, com a participação de atores ou figurantes convidados, para a pintura de grandes suportes, com grande rapidez de execução, liberdade experimental, e improvisação.
- 4 Apesar da polêmica e contradições que causavam essas inusitadas ações performáticas, se tornariam cada vez mais frequentes e indissociáveis da trajetória do artista, pois se adequavam, perfeitamente, à personalidade excêntrica e exibicionista de Mathieu. Encenadas inicialmente apenas em espaços privados para um pequeno e seletivo grupo de amigos, logo ganharam destaque na imprensa passando a atrair a curiosidade do grande público, mas também gerariam contradições e ataques de escritores e de críticos franceses, nas diferentes localidades onde foram encenadas.
- 5 A primeira apresentação dessas encenações pictóricas públicas, que alguns chamariam de “primeira ação pictórica pública”, e que Edward Lucie-Smith (2006 : 59) iria definir como “prefiguração dos happenings”, foi realizada no teatro Sarah Bernhardt, na capital francesa, em 1956, mediante convite formulado ao artista pelo escritor André Parinaud (1924-2006). Consistiu na execução de uma tela de 4x12 metros, em apenas vinte minutos, diante de uma plateia estimada em duas mil pessoas, simultaneamente à realização de um festival de poesia naquela casa de espetáculos, daí o título atribuído pelo autor a essa pintura : *Homenagem aos poetas do mundo inteiro*.
- 6 A ação de pintar em público causou estranhamento à seleta plateia e foi entendida por alguns críticos como provocação, além de gerar analogia com as noitadas dadaístas e futuristas. Na manhã seguinte ao evento, críticas e ataques irônicos à ação de Mathieu foram publicados na imprensa parisiense. Uma das mais inflamadas e hostis teria partido do poeta Aragon,² que tanto atestava a repercussão da encenação pictórica do artista, quanto o impacto e desconforto que causou no meio.
- 7 Referindo-se ao evento, muitos anos depois - quando esse gênero de proposição há muito deixara de ser novidade -, o crítico Laurent Izern, na ânsia de demover o que ele chamava de “mal-entendidos”, mas também para enaltecer o trabalho do artista, esclarecia no prefácio de livro de autoria de Mathieu : “Não se tratava, como acreditavam os imbecis de dar um espetáculo, mas de demonstrar, de maneira a mais brilhante, o processo de criação de formas e para participar como se dá a eclosão de uma obra” (IZERN, 1998 : 17).
- 8 Apesar da celeuma que a ação pictórica gerou, a partir daí, inúmeros convites passariam a ser formulados a Mathieu para apresentações similares em diferentes continentes. Paradoxalmente, essas ações performáticas realizadas pelo artista despertariam sempre interesse por parte do público, e ataques da crítica. Tão logo eram anunciadas atraíam multidões às instituições culturais que as promoveram, mas, em contrapartida, geravam desconforto e ironias da crítica, com acirrados debates na imprensa, condenando o que chamavam de atitude exibicionista do artista. No Brasil, as reações não seriam muito diferentes. Além da reação natural à novidade, a crítica de arte, salvo raras exceções, não iria fazer uma análise criteriosa sobre a linguagem pictórica e a encenação performática do artista no MAM carioca, atribuindo-lhe logo um propósito meramente publicitário.
- 9 Vale lembrar que, na época, além da abstração informal ainda estar na ordem do dia, considerando que as primeiras exposições de pintura informal apareceram na capital francesa após o término da Segunda Guerra, as performances e os happenings apenas

marcavam tímida presença nos Estados Unidos, tornando-se mais frequentes e difundindo-se em todas as direções somente a partir dos anos de 1960. Artistas e historiadores são unânimes ao destacar o papel dessas gramáticas e práticas para o processo de desmaterialização da arte e a transformação do conceito de artista e de objeto. A realização dos “primeiros happenings” é atribuída a dois inconformados americanos: ao pintor Jackson Pollock e ao músico John Cage, respectivamente no final dos anos de 1940 e em 1952, que, de diferentes maneiras, colocaram em xeque todos os valores e conceitos artísticos em vigor. George Maciunas (1921-2012) iria destacar a importância de Pollock e Mathieu para a história da pintura ocidental e para a difusão das performances e dos happenings: o primeiro na América e o segundo na Europa. Ambos lançaram novas formas de expressão pautadas na improvisação e na liberdade experimental, libertando a pintura da premeditação ou do esboço prévio, imprimindo vigor, espontaneidade e intuição ao gesto. Através da ação pictórica engendravam uma espécie de drama, teatralizando ou promovendo a espetacularização do processo pictórico (MACIUNAS, 1978).

- 10 O criador do Fluxus procurou, no entanto, distinguir a especificidade das propostas desses dois artistas, observando que Pollock preferiu agir isolado, realizando, com a tela no chão, um “ritual pictórico” (ou a “dança do dripping”, como o chamaria Allan Kaprow) recluso no ateliê e deixando-se fotografar ou filmar apenas pintando; enquanto que o artista francês continuava pintando com a tela suspensa, e a plateia e alguns convidados, como músicos e bailarinos, faziam parte integrante de suas ações pictóricas, interagindo com eles ao longo do processo pictórico.
- 11 Mais do que a linguagem pictórica, o corpo do artista como novo instrumento da pintura era o que provocava reações contraditórias. Todavia a representação do corpo humano e a origem das performances remontam às mais remotas práticas e rituais praticados pelo homem, o que significa que o corpo, jamais esteve ausente dos diferentes processos de expressão e de comunicação humana. Após o surgimento das vanguardas artísticas é que o corpo ganharia maior visibilidade, e passaria a ser inserido nas práticas artísticas em toda a sua fisicalidade e objetivação, tornando-se ele próprio objeto, suporte e meio de expressão e de significação. Esse novo olhar sobre o corpo ocorreu em uma época de transformação e de incerteza, face à exacerbada racionalidade gerada pela aceleração da industrialização e do capitalismo, quando a individualidade deixa de ser primordial, e “os sujeitos passam a ser colocados no mesmo patamar dos objetos do sistema de mercado e de suas redes de troca permanente” (JONES, 2005: 21).
- 12 O corpo tornava-se, então, “instrumento” e caixa de ressonância cada vez mais destacada da experiência criativa, integrando ações e eventos públicos realizados por dadaístas e futuristas, embora se saiba que as performances enquanto práticas experimentais também foram antecipadas por Oskar Schlemmer (1888-1943), antes mesmo de seu ingresso como professor da Bauhaus. Esses e outros antecedentes atestam que, de diferentes maneiras, um número sempre crescente de artistas procuraria estreitar as relações entre arte e vida, tal como propuseram o músico John Cage e Allan Kaprow, nos anos de 1950.
- 13 Tais experiências criativas e contingências político-sociais impulsionaram as novas experiências artísticas que denunciavam a fragmentação do sujeito imposta pelo sistema capitalista, e visavam facultar a manifestação do eu individual, a afirmação da liberdade e da autonomia e as relações intersubjetivas de um sujeito ativo. Esses valores foram relegados ou mantidos em baixa após o conflito mundial, face às incertezas e às

transformações que então se impunham no mundo e acabariam sendo revitalizados, simbolicamente, por meio das novas propostas artísticas. Por esse viés é possível compreender que, depois de longo tempo asfixiado e reprimido, o corpo assumia um novo significado na arte do século XX. Ou seja, a inserção física do corpo do artista, enquanto suporte da obra ou a própria obra, se tornaria “o meio pelo qual o homem visava se colocar como ser social e produzir espaço social”, ou seja, parecia tornar possível recuperar o indivíduo como ser social e como totalidade, como preconizou Lefebvre (apud JONES, Idem, p. 19).

- 14 Mas voltando à proposta de Mathieu e à tentativa de compreendê-la, se como sugere Goldberg (2006:100), a “relação entre pintura e performance” era a preocupação de um número sempre crescente de artistas, desde o início do século XX, inúmeros fatores iriam contribuir para que, com o início da guerra fria e a retórica do vazio existencialista, a presença do corpo angariasse cada vez maior notoriedade, tornando-se potência vital e motor da criação artística. No ato de lançar ou gotejar as tintas sobre enormes suportes – ora adensadas ora rarefeitas por ele –, o corpo do artista empreendia movimentos e ações performáticas pautadas na espontaneidade, na improvisação e na rapidez, desmistificando o conceito aurático de artista e recuperando a sua dimensão humana.
- 15 O corpo tornava-se, então, o instrumento primordial da chamada pintura-ação, formuladora de um emaranhado de traços, manchas e gestos impetuosos, o que não deixava de revelar uma atitude romântica do artista, por meio do qual almejava formular um novo conceito de liberdade expressiva, que se contrapunha à hegemonia da razão, do olho e da mão, e da qual Mathieu se tornou herdeiro.
- 16 Na época em que o artista francês chegava ao Rio de Janeiro, a abstração informal ou lírica, embora tivesse uma penetração lenta e conturbada e causasse ainda estranhamento a muitos, já contava com número expressivo de adeptos, e marcava presença em importantes eventos do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. No entanto, ainda era motivo de reações e de discussão entre as diferentes facções da crítica: de um lado os defensores do concretismo e de outro os que militavam em defesa da tendência informal ou lírica.
- 17 Por sua vez, as práticas artísticas envolvendo o corpo ainda demorariam a ser adotadas e a se fixar em solo brasileiro, embora a dança, a sensualidade e a expressividade corporal caracterizem marcadamente nossa cultura, desde suas origens primitivas de matriz ameríndia e africana. Por essas e outras razões, a polêmica e as reações adversas da crítica, dirigidas, como veremos adiante, às experimentações artísticas do artista francês – de modo especial porque ele recorria ao corpo, como força motriz da criação e potência do gesto expressivo –, pareciam no mínimo contraditórias.
- 18 Salvaguardadas as devidas especificidades das propostas poéticas de ambos os artistas, talvez se possa estabelecer, ainda assim, algum tipo de relação entre a ousadia, o inconformismo e a atitude especulativa demonstrados, em seus respectivos tempos e lugares, por Georges Mathieu e Hélio Oiticica. Caberia ao jovem brasileiro, alguns anos depois do francês e de sua militância no neoconcretismo carioca, impulsionar a pesquisa rumo a novas gramáticas e práticas artísticas. Sem negar as raízes ancestrais e sua repercussão na cultura popular da periferia carioca, e respaldado em reflexões e em experiências artísticas que o antecederam – como demonstrou no vasto legado de textos por ele deixados –, Hélio Oiticica, ao introduzir os *Parangolés* se posicionou como um “explorador” de novos domínios artísticos, movendo a arte de uma experiência puramente visual, para uma experiência estritamente corporal, sensorial e relacional. Mesmo considerando que as ações performáticas propugnadas pelo pintor francês tinham

como objetivo obter um produto final, o que não ocorria com o brasileiro, esta indagação nos parece pertinente, mesmo que permaneça sem resposta : teria o happening pictórico de Mathieu provocado em Oiticica algum interesse ou impacto que viesse a despertar nesse jovem artista a necessidade de transformar o corpo em objeto e meio expressivo ?

A assimilação tardia das linguagens abstratas e o desconforto provocado pela inusitada ação performática do pintor francês

- 19 A criação dos museus de arte moderna no eixo hegemônico do país (1948/9) e a Bienal de São Paulo (1951) foram investimentos particulares que visaram demover o descompasso em relação às novas tendências artísticas, sendo a gramática abstrata a novidade que melhor traduzia tal aspiração. Por sua associação com as formas e o funcionalismo arquitetônico, que emolduravam o projeto desenvolvimentista brasileiro com a construção de Brasília, maior atenção se voltaria para a tendência geométrica. Isso ajuda a entender, de alguma maneira, por que nas primeiras edições da Bienal, o número de participantes brasileiros que recorria à Abstração Informal ou Lírica como linguagem expressiva, se mostrou inexpressivo, enquanto que a abstração geométrica além de forte presença angariou importantes premiações.
- 20 Vale ressaltar que na I Bienal Internacional de São Paulo a tendência informal esteve representada por apenas três telas de autoria do brasileiro Antônio Bandeira (1922-1967), sem contar que essas pinturas passariam incólumes, diante da avassaladora predominância das linguagens figurativas e de obras concretas. Mas a presença da Abstração Lírica ou sígnica, de autoria de pintores europeus e do Expressionismo Abstrato americano, no mesmo evento, também foi pequena. Nas edições seguintes seriam notados alguns sinais de mudança no que se refere aos artistas internacionais, merecendo destaque a série de pinturas de grandes dimensões de autoria de Willem de Kooning, na II Bienal (1953), e a Sala Especial dedicada a Jackson Pollock na IV Bienal (1957), com 34 pinturas e 29 desenhos, além de Franz Kline com cinco telas. Nessa mesma edição da Bienal, a participação de artistas europeus não foi muito expressiva, mas aumentava a de brasileiros, tendência que se repetiu na V edição (1959), quando as telas de abstracionistas informais brasileiros dominaram o evento e angariaram importantes premiações.
- 21 Mas aos olhos da crítica, a grande revelação desse último evento, foi atribuída aos pintores caligráficos japoneses (tachistas ou sígnicos como alguns preferiam chamá-los). Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 04 de novembro de 1959, Mário Pedrosa (1900-1981) observava que a “vaga tachista havia mudado de rumo” e que visitar a Bienal era como dar um “mergulho no mar do tachismo”.
- 22 Convém lembrar que, após período de exílio no exterior, com o fim do Estado Novo Mário Pedrosa retornava ao Brasil, e ainda na segunda metade da década de 1940 atacaria a pintura social de Portinari, nosso único pintor então reconhecido internacionalmente, tornando-se o principal estimulador das novas linguagens artísticas, e o mais competente teórico na defesa da gramática concretista. Em contraposição, iria se colocar como um dos mais convictos opositores da tendência informal ou tachista, revendo sua posição alguns anos depois.

- 23 No texto de sua autoria *Do informal e seus equívocos*, publicado no mesmo periódico acima citado, em 16 de dezembro de 1959 (época em que Mathieu já havia deixado o Rio de Janeiro e se encontrava expondo em São Paulo), o crítico se mostrava menos intransigente com essa gramática. Esclarecia que sua “ojeriza” para com esse gênero de abstração se devia mais à nomenclatura atribuída à mesma, do que à linguagem poética. Segundo Pedrosa, o termo “informal” implica em considerar que a mancha não é “forma”, o que é uma contradição, pois a “mancha é a primeira das formas que se apresenta à percepção” E concluía: “se se dissesse *anti-formal* (sic) teria mais sentido, pois estaria explícita a vontade de fugir à forma, de ser contra, de querer destruí-la (...)”.
- 24 O crítico procurava relativizar ainda mais o problema, ao afirmar que, no fundo, as designações dos movimentos artísticos “não têm maior importância”, como mostraram inúmeros precedentes históricos:
- (...) que há de mais estúpido ou alvar do que chamar de *impressionistas* a coloristas vigorosos como Renoir, Sisley, Cézanne? Do mesmo modo para os pintores que, em torno de Picasso e Braque, iniciaram e prosseguiram na decomposição do objeto através de uma estrutura abstrata em planos, a apelação de *cubistas* era mais do que irrisória. Todas essas denominações são sempre imprecisas e, as mais das vezes, tinham nas origens sentido pejorativo. Muita gente ignora que a de pintura *tachista* veio do próprio Arp e foi, cremos pela primeira vez usada, com certa ironia, em *Art d’Aujourd’hui*. O uso acaba sempre consagrando-as, como se está dando com *tachismo* e *informal*. (PEDROSA, 1959: s/p).
- 25 Essa notória mudança do discurso do crítico deu-se após a realização de estudo sobre a caligrafia oriental, permanecendo no Japão a convite da UNESCO por cerca de oito meses, entre 1958 e 1959. Passaria, então, a nomear abstração sígnica ou caligráfica, para diferenciá-la do tachismo:
- O que se pode dizer, com precisão, é que a pintura tachista atual é uma pintura de predominância do fundo sobre a figura. Ao lado dela, a outra – que se pode ou deve reconhecer como pintura do signo, signográfica ou gráfica – é justamente o contrário (...), nela a figura predomina sobre o fundo. São duas atitudes estéticas e psicológicas, espirituais, em suma, de consideráveis diferenças (PEDROSA, 1959: s/p).
- 26 Após seu retorno ao Rio de Janeiro, Pedrosa publicou (entre 1959 e 1960) uma sequência de artigos no mesmo *Jornal do Brasil*, periódico em que atuava, nos quais procurava estabelecer conexões entre o que chamava de “gramática signográfica” e a milenar caligrafia oriental, e colocava a pintura de Pollock como a principal herdeira, no mundo ocidental, dessa longa tradição.
- 27 A oposição e divergências entre os signatários do concretismo e os da abstração informal ou lírica, no entanto, tornaram-se menos evidentes à medida que aumentavam as divergências entre as facções da arte concreta carioca e paulista. A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1956), e que seguiu depois para o Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro (1957), escancarou a pendenga, ao reunir pela primeira vez os trabalhos dos postulantes do grupo Ruptura (formado por paulistas) e o grupo Frente (integrado por artistas cariocas). A exposição apenas confirmaria os diferentes posicionamentos conceituais e poéticos no interior da mesma tendência, levando à dissidência dos cariocas e à conseqüente retração e perda de terreno pelo concretismo.
- 28 Os dissidentes do Rio de Janeiro buscariam meios de se fortalecer, após a publicação do *Manifesto Neoconcreto* no *Jornal do Brasil* (em 23 de março de 1959), em paralelo à I

Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM carioca. Entretanto, esse grupo também não se manteria coeso por muito tempo, sendo que, poucos meses depois, quando da inauguração da V Bienal Internacional de São Paulo (1959), seria notório o equilíbrio numérico entre os trabalhos concretos e os de pintura informal ou tachista. Na ala internacional, a França foi a grande ausente dessa edição do evento, fato que seria lembrado e criticado por Mathieu pouco depois de seu desembarque no Rio de Janeiro, um mês depois da inauguração da Bienal (aberta ao público de setembro a dezembro daquele ano).

- 29 Esses e outros fatores que deixaremos de mencionar pareciam antecipar o derradeiro desfecho das tendências abstratas, o que se confirmaria ainda no início da década seguinte, quando alguns destacados signatários enveredavam por outras vias, dedicando-se a novos investimentos criativos. Hélio Oiticica e Lygia Clark levantariam, poucos anos depois, a bandeira da arte experimental, renovando, hibridizando e transgredindo os limites entre as práticas artísticas, aos quais se seguiriam outros. Esses artistas promoveram a inserção do corpo do artista e até o do espectador como objeto, suporte da obra ou como motor do processo criativo, abrindo uma nova etapa na arte brasileira, com ampla repercussão internacional.
- 30 Este breve cenário talvez nos autorize afirmar que o convite formulado pelo Museu de Arte Moderna ao artista e teórico Georges Mathieu, para ali expor suas obras atestava o interesse, mesmo que tardio, dos museus e galerias comerciais pela abstração informal. A exposição simultânea das telas do pintor francês, e de outras duas mostras individuais de trabalhos do mesmo gênero em espaços contíguos da mesma instituição: uma do pintor nipo-brasileiro radicado em São Paulo, Manabu Mabe, e outra da carioca Ione Saldanha, confirmava tal investimento.
- 31 Assim, quando da apresentação das telas de Mathieu no Rio de Janeiro, a linguagem informal ou lírica professada pelo artista não constituía novidade no país. E se o pintor francês não tinha exposto, até então, seus trabalhos no Brasil, também não se tratava de ilustre desconhecido no meio local. Basta citar que o MAM carioca já possuía em seu acervo uma tela do visitante, datada de 1951, que, segundo o próprio artista, foi esse o primeiro museu do mundo a adquirir trabalho de sua autoria. Convém mencionar, ainda, que alguns textos teóricos, publicados por Mathieu na França, sobre as premissas da abstração informal ou lírica circulavam entre a crítica brasileira de maior trânsito internacional, alguns dos quais acabariam traduzidos e transcritos na imprensa carioca.
- 32 Talvez por isso, logo se constataria que o olhar da crítica iria se voltar muito mais para a realização do happening pictórico (ou ação performática como preferimos chamá-la), nas dependências do MAM, pelo pintor francês, do que propriamente para a exposição que o mesmo ali realizou. Tal posicionamento não deixava de parecer contraditório, pois, ao considerar a ação pictórica realizada ao vivo, como uma estratégia publicitária, desconsiderou e sequer se referiu às dezesseis pinturas informais e aos cinquenta guaches em duas cores, igualmente elaborados pelo artista francês nos dias que antecederam a inauguração da exposição, também no interior do MAM, em ateliê improvisado e aberto, recorrendo a tintas, pincéis e suportes trazidos por ele de Paris.
- 33 Além de a crítica não atentar para esse fato, entre a perplexidade e ânsia de contestação, partiria logo para o ataque à ação performática, dando origem a um número jamais visto de matérias na imprensa carioca. Tais crônicas trouxeram a baila acalorados debates, e reflexões de calibre jamais visto. Em contraposição, o público se mostrou interessado na

ação do francês, como observou Jayme Maurício, em matéria publicada no *Correio da Manhã*, no dia 01 dez.1959:

Embora não vejamos a técnica publicitária com simpatia, apenas com bom humor, é forçoso reconhecer que deu resultados interessantíssimos para o pintor e para o próprio **modernismo** – nunca jornais, revistas, rádio, televisão deram tanto espaço, discutiram tanto um pintor, nem um museu ou exposição. E nunca se viu o público tão interessado em saber se o homem era sério ou louco. Foi um violento estímulo que só nos resta agradecer a Georges Mathieu (grifo do crítico).

- 34 A celeuma criada pela crítica parecia encontrar justificativa no fato de que, na época, as práticas corporais ainda não haviam sido introduzidas no Brasil, daí o destaque aos trejeitos corporais do artista. Mas parece estranho que, salvo raríssimas exceções, os articulistas não conseguissem estabelecer relação entre o happening realizado por Mathieu e as encenações pictóricas inventadas na década anterior por Pollock. Primeiro, porque o próprio francês mencionava tal herança; segundo, porque fotos do americano pintando circularam na imprensa brasileira, por ocasião da retrospectiva póstuma do artista na IV Bienal Internacional de São Paulo (1957).
- 35 Se a crítica também se revelou chocada com a personalidade irreverente, exibicionista e a excentricidade de Mathieu, cuja trajetória foi marcada por experiências e atitudes inusitadas, o artista parecia mesmo disposto a provocá-la, divertindo-se com a irritação e a polêmica que sua presença causou aos articulistas da imprensa. Por essa razão não reagiu nem se posicionou contrário às críticas negativas, e em entrevistas concedidas durante e depois de seu retorno a Paris, iria se referir à sua estadia no Brasil como uma experiência muito positiva.
- 36 Segundo teria apurado Jayme Maurício, ao chegar ao Rio de Janeiro, o francês se mostrou “desapontado pelo silêncio dos críticos pró ou contra”, e, na “ânsia de obter esse esperado pronunciamento” trataria logo de pôr em prática suas conhecidas estratégias, como observou em matéria no *Correio da manhã*, em 01 dez. 1959. O artista optou, então, por anunciar na imprensa, que em data anterior à abertura da exposição de suas telas, pintaria a última e maior tela a ser exposta, diante daqueles que se dirigissem às dependências do MAM.

Georges Mathieu pintando, *Mort Antropophagique de l'Évêque Sardinha*, 1959

Fotografia: Arquivo Museu de Arte Moderna, RJ (autor ignorado). Reprodução da autora.

- 37 E ao adentrar o terraço do museu, às 16 horas do dia 30 de outubro, conforme anunciara, Mathieu encontrou-o tomado por pessoas de todas as idades, além de jornalistas e fotógrafos curiosos e atentos, que disputavam o melhor ângulo de visão, de bloco de anotações em punho e disparando o flash das câmaras fotográficas espalhadas por todo o espaço cênico.
- 38 Tal ocorrida surpreendeu. Não apenas o artista como a imprensa. Primeiro porque a prática de frequentar museus era, na época, algo incomum para a grande maioria da população brasileira (lembrando que os primeiros museus de arte surgiram no país no final da década de 1940); segundo porque era a pintura figurativa de temática social, a que desfrutava da preferência, sendo poucos os que reagiam positivamente às tendências mais radicais da arte moderna, de modo especial a abstração.
- 39 Em enormes bacias, distribuídas pelo espaço, como se fossem objetos de uma instalação, o artista passaria a esguichar, misturar e diluir dezenas de tubos de tinta a óleo, trazidos de Paris. Em seguida, Mathieu mergulhava nessa matéria previamente preparada as trinchas e os largos pinceis, e caminhando até o imenso suporte, medindo 2,75 x 10 metros, escrevia sobre a superfície uma indecifrável caligrafia, com pinceladas impetuosas e rápidas. Antecipava o próximo golpe dançando, saltando e inventando trejeitos corporais. As investidas sobre o suporte pareciam energizar-se à medida que aumentava o som de atabaques, marcando o ritmo do samba e alguns pontos de macumba, entre eles *Ererê e Rei da Umbanda* e pela dança inebriante dos bailarinos do *Balé Folclórico Mercedes Batista*³. Estes rodopiavam descalços em frente ao painel que o pintor executava, paramentados com trajes coloridos e portando adereços simbólicos dedicados às entidades religiosas de origem africana, como parte do happening.
- 40 Após duas horas de execução, como previsto e anunciado antecipadamente, o artista dava por concluída a pintura da tela, que seria integrada à exposição, inaugurada três dias depois, e doada por ele ao Museu. O título atribuído à pintura evocava, estranha e

curiosamente, a morte de D. Pero Fernandes Sardinha (1495-1556) primeiro bispo a atuar na diocese do Brasil, devorado por índios Caetés em um banquete antropofágico controverso: *Mort Antropophagique de l'Évêque Sardinha* (Morte Antropofágica do Bispo Sardinha), episódio que foi evocado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico* (1928). Todavia, anos mais tarde, e sem qualquer justificativa, Mathieu renomeou a pintura de *Macumba*⁴.

Georges Mathieu iniciando a pintura de *Mort Antropophagique de L'Évêque Sardinha*, Acompanhado pelo balé folclórico de Mercedes Batista, 1959



Fotografia : arquivo MAM, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica da autora.

- 41 O verdadeiro motivo da troca do título da obra não foi revelado pelo artista, mas é possível que tenha ocorrido após se certificar das controvérsias que pesam sobre o fato histórico⁵, ou porque tivesse se impressionado com o significado que a música e a dança assumiram na concepção dessa pintura. Isto parece confirmar-se nas inúmeras menções que o mesmo fez, em entrevistas e palestras, à singularidade da cultura brasileira. Até porque, quando chegou ao Rio de Janeiro é provável que Mathieu não conhecesse a bailarina Mercedes Batista, ou o balé folclórico que ela formou e dirigia, e que participou do happening. Mas o estrangeiro se revelou impressionado com o significado das pesquisas e releituras desenvolvidas pelo grupo sobre a cultura afro-brasileira, o que o levou a visitar a Bahia antes de retornar a Paris.

Georges Mathieu preparando os materiais de pintura no Museu de Arte Moderna, RJ, 1959



Fotografia: arquivo do MAM, Rio de Janeiro (autor ignorado). Reprodução fotográfica da autora.

- 42 Foi então que o artista parece ter tomado ciência que o termo *macumba* refere-se a uma das mesclas culturais brasileiras mais significativas, o sincretismo, que implica na fusão de religiosidade e de outros extratos simbólicos, tal como nos ensina Canclini (2008: 36). Ao longo de sua estada no Rio de Janeiro, o artista faria inúmeras referências à miscigenação da arte e da cultura brasileira, afirmando em depoimentos à imprensa e palestras, que tal ingrediente explica a vocação moderna do Brasil, e que diferentemente da Europa não se manteve presa ao fardo de uma longa tradição clássica, como veremos.
- 43 Para aumentar ainda mais a confusão, os articulistas da imprensa, por sua vez, na ânsia de emitirem opiniões apressadas a respeito da encenação realizada no MAM, apresentaram-na como um “grande show de avant-vernissage de técnica e virtuosismo”, promovido pelo “introdutor da velocidade na criação pictórica atual”. Alguns pareciam sequer ter presenciado a ação ou visitado a exposição do artista antes de se pronunciarem, o que gerou matérias desconexas ou meramente impressionistas, que mais confundiam do que esclareceriam o público. Outros se pautaram em registros fotográficos do evento pictórico realizado ao vivo, o que originou algumas insólitas suposições. É o que se lê na legenda de fotografia ilustrando uma crônica publicada por Ismênia Dantas, *Mathieu: pintor e milionário*, no *Diário Carioca*, em 08 de novembro de 1959. Enquanto a imagem mostra o artista preparando as tintas para a execução do painel ao vivo, rodeado pelos componentes do balé folclórico, a articulista menciona na legenda explicativa abaixo dela, que o francês representou na pintura os bailarinos paramentados com trajes de baianas. No entanto, ao contrário do que observa a cronista, a indumentária do balé era alusiva às divindades do candomblé, e bem se pode atinar que a pintura abstracionista do francês se distancia da representação ou de qualquer alusão ao mundo objetivo:

(...) o painel põe todas as suas características (do pintor) em funcionamento: as baianas que saem de seu famoso pincel têm uma característica toda sua, mostram a rapidez da expressão de um gênio criador que, quando está em funcionamento, perde toda e qualquer inibição que possa ter. (DANTAS, 1959)

- 44 Essas e outros equívocos revelam por si só as contradições e o choque pela que tal ação pictórica causou naquele momento, nos articulistas da imprensa carioca.

Os discursos críticos: entre a intolerância, a contradição e a tentativa de compreensão

- 45 Se a recepção da obra e do discurso de Mathieu geraram inúmeras manifestações e reações hostis emitidas por alguns jornalistas despreparados, mas também de parte da crítica alinhada à abstração geométrica, deve-se considerar, também, que os postulantes da pintura informal e alguns artistas figurativos não comungariam dessa mesma opinião.

- 46 Curiosamente, entre esses últimos estava o gravador e pintor carioca, e então professor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, Henrique Oswald (1918-1965), que, em carta enviada a Jayme Maurício – e publicada pelo crítico na coluna por ele assinada no *Correio da Manhã* –, procuraria analisar e compreender a gramática e a ação pictórica do francês. Oswald observava que, ao contrário do alarde gerado em torno dela, não via grande diferença entre seu processo criativo e o de qualquer outro pintor. E entre outras reflexões coerentes sobre o ato pictórico ironizava, mesmo que sutilmente, as críticas endereçadas ao francês:

Arte começa sendo um jogo, um brinquedo, uma libertação gratuita de energia que, evidentemente, agrada ao brincador. (...) Quase todos os pintores gostam de brincar sem serem vistos. Mathieu gostar de brincar em público. Talvez seja essa a razão da encenação. Mathieu pode também ser um ator. Se passa seu mundo interior para seu brinquedo, tanto para seus quadros quanto para sua ação de pintar, é, indubitavelmente, um artista. Um artista muito mais completo, porque passa para seus quadros não seu mundo interior passado, mas o mundo interior que carrega na própria hora da exposição, todas as últimas circunstâncias, tudo o que lhe causam a expectativa, o medo, o orgulho, a máscara e, no caso atual, as impressões da vida brasileira, do calor, de admiração ou de decepção, de receio ou de desafio inclusive à crítica contrária (OSWALD, 1959).

- 47 A iniciativa e reflexões de Henrique Oswald não deixavam de confrontar, corajosamente, a própria crítica, lembrando seu papel de orientar e fornecer ao público informações consistentes visando aproximá-lo da arte. Esse e outros textos confirmam que, passado o choque inicial, alguns emitiriam opinião mais compreensível sobre o trabalho do artista, enriquecendo, assim, os debates em torno da presença e da atuação do pintor francês, como veremos adiante.

- 48 Os ataques mais inflamados dirigidos ao visitante foram desferidos pelos partidários do neoconcretismo, iniciados tão logo se anunciou a vinda de Mathieu ao Rio de Janeiro. No texto *Duas estéticas de demissão*, publicado por Ferreira Gullar, no *Jornal do Brasil* (junho de 1959), discorria sobre ensaio publicado pelo artista e teórico em Paris, em abril do mesmo ano, e reeditado em português na imprensa carioca⁶, e levantava, então, a suspeita de que o discurso de Mathieu expresso em tal artigo escamoteava uma herança cultural europeia, para forjar o distanciamento de uma visão racionalista, e estabelecia a aproximação da cultura brasileira com as premissas da abstração informal. Observava, que o francês “subestimava a realização dos abstracionistas geométricos anteriores, como

Kandinsky e Malevitch”, e embora reconhecesse que “Mondrian teve seu lugar na pintura, afirmava que, depois dele, qualquer trabalho concreto não tem mais sentido”, com o intuito de “sobrestimar a obra dos tachistas”. (GULLAR, 1959)

- 49 Nesse mesmo artigo, o poeta e crítico acusava Mathieu de “arremeter, na maioria dos casos, contra moinhos de vento” e, aproveitava a deixa para inverter o discurso, proclamando: “o tachismo se aproxima do Grupo paulista, representando, um e outro, dois polos extremos que terminam por se tocar”.(GULLAR, 1959)
- 50 O texto de Gullar não encontraria, naquele momento, eco entre os congêneres. Mas, os pronunciamentos do artista a respeito da cultura, arte e arquitetura brasileira, em entrevista concedida pelo francês à imprensa no dia 30 de outubro, e na palestra proferida no MAM, poucos dias depois da abertura de sua mostra individual de pintura, fariam aumentar a desconfiança da crítica e o assunto voltava à ordem do dia.
- 51 Na palestra, o artista discorreu sobre o que chamou de “impressões sobre o Brasil” ou “La chance du Brésil”, dialogando com o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Destacava como principais aspectos histórico-culturais do país que visitava a tríade “sagrado, jogo e festa”, como peculiaridades singulares de nossa cultura, e como “principais qualidades do povo brasileiro” a “descontração e alegria, entusiasmo e otimismo, generosidade e profusão, contradição e ilogismo, fé e confiança, risco e improvisação, sonho e imaginação”, segundo informou Jayme Maurício, no *Correio da manhã*, em 18 de novembro de 1959. Nessa mesma matéria, embora o autor não tenha publicado a conferência na íntegra, tornava possível ao leitor perceber nos fragmentos das reflexões do artista o mesmo intento, de remeter ao Manifesto Antropofágico, na referência ao cômodo emperramento da própria arte francesa que, “há 80 anos se mantinha cartesiana e burguesa, a honrar os aspectos tradicionais, mais que a tradição, fiel em recusar desde o Impressionismo qualquer modo de expressão que incomodasse seus pequenos hábitos confortáveis de ver e de pensar (...)”. (MATHIEU apud MAURÍCIO, 1959).
- 52 Na verdade, ao atacar a “ditadura da Escola de Paris”, Mathieu tinha o propósito de colocar a cultura brasileira como o seu reverso, ressaltando que tivemos a “sorte” de extrair nossas heranças culturais do “barroco”. Escamoteava, assim, qualquer relação com a racionalidade das linhas clássicas, para ressaltar “o caos, o lirismo, a surpresa, a ordem sentimental”, pois “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, tal como observou Oswald de Andrade (1928).
- 53 E na referida entrevista Mathieu destacaria a maneira peculiar como se deu o processo de hibridização de nossa cultura, sobrepondo elementos de extrato primitivo e moderno, originando, assim, “elementos mais originais e mais vivos”, que se desvelam na vertigem e na sensualidade rodopiante do barroco da Bahia e de Minas Gerais, e na languidez das linhas e formas da arquitetura moderna de Niemeyer:
- O Brasil oferece um espetáculo de superposição do moderno sobre o primitivo. Talvez disto saia a solução que o mundo espera. E o povo brasileiro revela qualidades que os outros enxergam como defeitos: a alegria, o otimismo e o gosto pela improvisação. Brasília, o milagre criado pelo Presidente Juscelino Kubitschek, é uma prova dessa afirmação (MATHIEU apud GUIMARÃES, 1959).
- 54 Mesmo que visivelmente respaldado no Manifesto Antropofágico, essas e outras referências à cultura brasileira seriam refutadas pela crítica, que sem maiores considerações acusava o francês de opinar sobre uma realidade cultural que lhe era estranha. Alguns diriam simplesmente que ele queria impressionar a plateia que o ouvia

no MAM (constituída em sua maioria de adolescentes e de jovens estudantes da Escola de Belas Artes), convencendo-a de que realmente conhecia e se balizava na autoridade do pensamento de Oswald de Andrade.

- 55 A crítica suspeitava que a tentativa de desvincular nossa cultura de uma matriz europeia, era forjar a identificação do público brasileiro com o caráter lúdico, intuitivo e subjetivo da abstração informal que ele professava, contrapondo-a assim à racionalidade e ao purismo da arte concreta, que sabia ter encontrado aqui terreno mais fértil que a tendência abstrata oponente.
- 56 Indiferente à repercussão que seu discurso produziria, o artista parecia mesmo disposto a provocar a crítica. Sabendo que Pedrosa era o mais influente defensor da arte neoconcreta carioca, não deixaria de desafiá-lo: “Estou muito surpreso de que Mário Pedrosa continue defendendo um movimento que está morto desde 1925” (MATHIEU apud GIUDICE, 1959).

Georges Mathieu diante da tela *Mort Antropophagique de l'Évêque Sardinha*, 1959



Fotografia: Arquivo do MAM, Rio de Janeiro (Autor ignorado). Reprodução da autora.

- 57 O crítico Mario Pedrosa, por sua vez, preferiu não atizar a polêmica, não revidando a provocação que lhe fez o pintor francês. Ponderado e com a sabedoria e a competência profissional que lhe eram peculiares também não se deixou afetar pelo tom exaltado dos ataques desferidos contra o pintor por seus colegas da imprensa carioca. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, afirmava ter visitado a exposição do francês que se encontrava às vésperas de ser encerrada no MAM, tornando-se exceção entre os colegas, ao discorrer coerentemente sobre as pinturas que viu. Iniciou a matéria observando que achou por bem esperar “que se desse a necessária decantação do barulho publicitário em torno do pintor Georges Mathieu”, para se posicionar publicamente sobre a exposição, pois, segundo ele, era “a obra que lhe interessava ou o resultado das atividades do pintor”, assim se posicionando:

Ao entrar-se na sala da mostra, uma coisa impressiona à primeira vista: a maravilhosa destreza manual, o virtuosismo do artista. Daí ressalta uma ilação quase inevitável: pintor de efeitos. (...)

Somente depois de passada a impressão dos efeitos espalhafatosos (a grande tela), do virtuosismo de confeiteiro de gosto duvidoso, é que se começa a olhar as obras de maior distância, e por fim até a antipatia murcha. Uma sensação diferente toma o visitante prevenido. (...) e ora admira-se, ora acha-se graça nos truques, nos passos de mágica, nos condimentos de cozinha, na automistificação de seus graffitis.” (PEDROSA, 1956).

- 58 Observava, ainda, que foram os guaches os trabalhos que mais lhe chamaram a atenção, por revelarem um artista mais verdadeiro, sem truques ou “maquilagem”. Elogiava as composições bem estruturadas, que lhe permitiram estabelecer alguma analogia com arcaísmos figurativos: peças mecânicas, insetos, vegetais, paisagens, ou a busca por recuperar a “tradição da pintura romântica do século dezenove”. Pedrosa observava, ainda, que, melhor que a pintura a óleo, os guaches, revelavam “a extrema virtuosidade da linha, e o gosto convencional no tratamento da cor, por vezes em meios-tons e efeitos atmosféricos e até em perspectivas aéreas”. Concluía a análise destacando ter tido a sensação de estar diante da obra de um pintor figurativo, por perceber nos trabalhos doses de um lirismo romântico, e que, por isso, toda a “parafernália, trejeitos e travestismos” de que o artista lança mão, não passam de artifícios “para esconder uma alma romântica” (Idem).

Considerações finais

- 59 Independentemente do estranhamento que o trabalho do artista francês gerou e dos julgamentos contraditórios que sobre ele foram emitidos, com o devido distanciamento no tempo e isenção, e sem intenção de refutar a desconfiança da crítica sobre as artimanhas discursivas e promocionais desse pintor francês, melhor se pode entender hoje a ousadia do pintor e teórico francês, ao exprimir e levantar questões pertinentes sobre uma realidade que lhe era estranha. Além disso, essas e outras reflexões de Mathieu foram feitas numa época em que o pensamento de Oswald de Andrade ainda não havia alcançado a repercussão, o dimensionamento e o significado que atingiria décadas depois, quando passou a ser objeto de investigações e de trabalhos acadêmicos no Brasil e no exterior, os quais iriam corroborar, em vários aspectos com o que vaticinou o artista. Nesse sentido, destacamos um fragmento de estudo publicado, quarenta e três anos depois dessa palestra proferida por Mathieu, pelo teórico francês Hughes Henri, no qual discorre sobre o Manifesto Antropofágico, que confirmaria a pertinência e a precocidade do discurso do pintor francês: “a antropofagia foi uma contraofensiva ou uma arma de resistência decisiva contra o imperialismo artístico europeu”, e assim “forjar a própria identidade” (HENRI, 2002).
- 60 O artista francês parecia mesmo convicto da veracidade de suas impressões sobre o que chamava de “vocalização moderna do Brasil”, ao repetir as mesmas considerações que fez sobre a arte e a cultura brasileira em depoimentos à imprensa da capital paulista e baiana - para onde se dirigiu poucos dias depois de deixar o Rio de Janeiro -, mas também naqueles concedidos anos mais tarde a articulistas brasileiros, além de mencioná-los em livros publicados por ele na França.
- 61 Se a ala defensora do concretismo não lhe fez concessões nem lhe reconheceu o mérito de perceber na arquitetura moderna de Niemeyer a sensualidade das linhas e das formas

sinuosas e arredondadas, que remetia ao barroco, posição oposta revelaram aqueles engajados na abstração informal. Entre estes últimos, além do já referido Jayme Maurício, iriam alinhar Mário Barata e Antônio Bento. Estes se mostraram impressionados com a profundidade das reflexões teóricas e o conhecimento de história da arte mundial demonstrado por Mathieu, e associaram seu traquejo intelectual à formação acadêmica do artista em Letras, Filosofia e Direito.

- 62 Deve-se destacar que desde a chegada de Mathieu ao Rio de Janeiro, Jayme Maurício foi o articulista que maior número de matérias dedicou ao artista na coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, que mantinha no *Correio da Manhã*, de propriedade da diretora do MAM. Se tal comprometimento não lhe permitiu fazer críticas mais severas ao artista, procurou aplacar os ânimos, desfazer equívocos e mal-entendidos sobre as propostas artísticas e a interpretação tendenciosa do pensamento teórico do francês. Manteve-se coerente ao destacar, igualmente, a sensibilidade do artista e referir-se à improvisação e à rapidez de execução de sua pintura como fatores positivos da experiência criativa do mesmo, por ter libertado a pintura das regras e valores de uma longa tradição.
- 63 Quase à véspera do encerramento da exposição e a partida do artista para São Paulo, Jayme Maurício destacou em uma matéria, publicada no mesmo jornal, em 01 de dezembro de 1959, que, a polêmica em torno do artista fez com que ele fosse “bem mais discutido do que aplaudido”. Mas se isso não enfraqueceu o seu significado no cenário artístico mundial, talvez tenha dificultado uma aproximação maior do público brasileiro com a arte de seu tempo.
- 64 Embora alguns ironizassem a posição assumida por esse crítico, acusando-o, como já citado, de defender o jogo do Museu, logo se constataria que ele não era uma voz isolada. Os críticos Mário Barata e Antônio Bento - principais militantes em favor da Abstração Informal ou Lírica -, conseguiriam desviar o foco dos discursos de um olhar negativista e hostil ao pintor francês, para uma reflexão focada nas premissas teóricas que sustentavam sua praxe e linguagem poética. O primeiro chegaria a proferir palestra no MAM sobre a exposição de Mathieu, além de ter publicado na imprensa matérias críticas em que procurava fazer uma análise da gramática informal. Refletiu também sobre o significado da ação pictórica realizada pelo artista, observando que se tratava de um “dos maiores artistas da execução, entendida como uma articulação de gestos, realizada diante do público, visando dar existência concreta a uma pintura”. Ressaltou, ainda, outros atributos do artista, que ele “conseguiu elevar a execução de sua obra plástica ao nível do espetáculo” e “teorizou a própria execução de um quadro”, o que significa que “a ação de criar foi, assim, transformada em obra de arte” (BARATA, 1959).
- 65 De maneira análoga, Antônio Bento, com a sabedoria e o bom senso que lhe eram peculiares, observou que os ataques aos artistas de vanguarda, por serem verdadeiramente inovadores, não se constituíam em novidade, pois remontavam ao passado. E rememorava alguns episódios afrontosos, ironias e injúrias que tiveram que enfrentar artistas como Courbet, Manet e Monet, antes que suas obras viessem a ser julgadas pela crítica e pelo público francês como obras primas. O mesmo ocorreria no século XX, com “os expressionistas na Alemanha e os futuristas na Itália, entre outros artistas, como Picasso, Matisse, Braque, Kandinsky e Mondrian”. Antes de serem “divinizados” e considerados “verdadeiros gênios das artes modernas” foram tidos como “loucos, comediantes e colocados no pelourinho pela crítica que os atacou tão cega e violentamente”. Mas o crítico mencionaria também casos similares ocorridos no Brasil, onde os “pioneiros da Semana de Arte Moderna e depois Portinari sofreram rudes

ataques”, antes que viessem “a ser vistos como os verdadeiros artistas da época, no nosso país e no âmbito internacional” (BENTO, 1959).

- 66 E sem qualquer acento de irritação, Antônio Bento não deixou de se dirigir aos detratores de Mathieu, alertando-os que os agravos que lhe foram desferidos apenas o engrandeciam e confirmavam sua grandeza como artista de vanguarda:

Georges Mathieu sofreu ataques no Rio de Janeiro, sendo considerado um farsante, inclusive pelos métodos publicitários e sensacionalistas de que se utiliza.

É claro que o pintor francês ri-se desse gênero de ataques, o qual só lhe pode ser benéfico. Torna-o uma espécie de Courbet, Mathieu e Picasso, tão insultados ou vilipendiados outrora (BENTO, 1959).

- 67 Assim, se em seu discurso Antônio Bento preconizou que a incompreensão e os ataques desferidos contra Mathieu, no Rio de Janeiro, encontravam perfeita simetria na hostilidade com que a crítica recepcionou todos os novos investimentos artísticos que pleitearam romper com os valores do passado, o acalorado debate, sem precedentes na história da arte do país, que se criou em torno da presença do artista, não deixava de confirmar, também, a máxima de Walter Benjamim : “Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo ; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (BENJAMIM, 1994 :188).

BIBLIOGRAFIA

BARATA Mário, “Execução e solução”, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1959.

BENJAMIN Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENTO Antônio, “Ataques a Mathieu”, in *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 29 de novembro, 1959.

CANCLINI N. G., *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

CAMPOFIORITO Quirino, “Impulso e inconsciência”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 de novembro, 1959.

DANTAS Ismênia, “Mathieu: pintor e milionário”, in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 08 de novembro, 1959.

GIUDICE Hildebrando, “Lírio abstrato afirma: concretismo está morto”, in *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 de outubro, 1959.

GOLDBERG, *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, Trad. JEFFERSON L. CAMARGO. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GUIMARÃES W., “Mathieu liberta-se de tudo isso: pintar é jogar tintas na tela, o resto é bobagem”, in *Última Hora*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1959. A palestra de Mathieu ocorreu no dia 13.11.1959.

GULLAR F., “Duas Estéticas de demissão”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de junho, 1959.

HENRI Hughes, “Antropofagias et hybridations”, in *Vers une esthétique du métissage?*, BERTHET Dominique (Org.), Paris, L’Harmattan, 2002, p.95.

JONES Amelia, "Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale", in *Le Corps de l'artiste*, Tracey WARR, Paris, Phaidon, 2005.

LUCIE-SMITH E., *Os movimentos artísticos a partir de 1945*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

MACIUNAS George, Entrevista concedida a Lary Muller, em 24 de março de 1978, transcrita em *Les Presses du Réel*, 1978, pp.48-75.

MAURÍCIO J., "Impressões apressadíssimas (também) sobre o 'caso Mathieu' no Museu de Arte Moderna", in *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 01 de dezembro (2º Caderno), 1959.

MAURÍCIO J., "Mathieu e a problemática da arte ocidental", in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de novembro, 1959.

MATHIEU G., "D'Aristote à l'abstraction lyrique", in *L'Oeil*, Paris, 52, avril 1959, pp. 28-35.

MATHIEU G., "Mathieu num show de pintura e batuque", in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de outubro, 1959.

OSWALD Henrique, "Um artista e um amador explicam o 'caso' Mathieu", in *Correio da Manhã*, Jayme MAURÍCIO, Rio de Janeiro, 06 de novembro, 1959.

PEDROSA Marion, "Depois do tachismo", in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 de novembro, 1959.

PEDROSA Marion, "Do informal e seus equívocos", in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro, 1959.

PEDROSA Marion, "George Mathieu", in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de novembro, 1959.

NOTAS

1. Niomar e o marido Paulo Bittencourt eram proprietários do jornal *Correio da Manhã*, e tiveram importante papel na criação do MAM carioca. Quando da chegada de Mathieu, o museu acabava de se mudar para a nova sede no aterro do Flamengo, projetada por Affonso Eduardo Reidy.

2. A ação performática ocorreu em paralelo à declamação de poesias pelos poetas participantes do festival. Mathieu pintava sobre uma escada deslizante, construída especialmente para o evento, deslocando-se de um extremo ao outro da tela, a uma altura de três metros, encenação que irritou o poeta. Sobre o assunto vide: GRAINVILLE, P. e XURIGUERA, G. *Mathieu*. Paris: Nouvelles Éditions Françaises, 1993, p. 42 e 43; Georges Mathieu, "Entrevista a Alain Derey", In: *Mathieu à Versailles*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2009, p. 13.

3. Mercedes Batista (1921-2014) foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual se tornaria também professora de dança afro-brasileira. Criou esse grupo folclórico em 1953, dedicado a pesquisar e valorizar a cultura e a dança afro-brasileira. O grupo viajou várias vezes à Europa na década de 1960, apresentando-se, inclusive, na França, a convite do governo brasileiro (1965).

4. As denominações atribuídas por Mathieu às telas apresentadas por ele na exposição individual no MAM carioca confirmam igualmente a vontade de demonstrar conhecimento da história e da cultura brasileira: *Hommage à Antonio Conselheiro*, *Hommage à Lampeão*, 1922, *Nanã*, *Ogum*, *Yemanjá*, *Zelindali*, *Iansã*, *Oxossi é dono da lua*, *Mort de Don Sébastian*, *L'Amiral Coligny charge Villegaignon de fonder un établissement au Dugay-Trouin* *Prend Rio de Janeiro* *Regina Trina*, *Regina Uma*, *Hommage à Antonio Conselheiro*, *Hommage à Lampeão*, 1922, *Isabelle da Rédemptrice*, *Mort Antropophagique de l'Évêque Sardinha*.

5. Alguns aventam a hipótese que o episódio não passa de invenção fantasiosa para justificar o extermínio do grupo de Caetés, pelos portugueses. Até porque muitas tribos brasileiras não eram

antropófagas, e as que praticavam o canibalismo o faziam apenas como ritual mágico/religioso. Comiam apenas a carne dos prisioneiros fortes ou poderosos, acreditando incorporar, assim, o poder, a virilidade e a força dos mesmos. Consequentemente, comer a carne de fracos os tornaria também fracos.

6. O texto de autoria de Georges Mathieu, denominado “D’Aristote à l’abstraction lyrique” foi publicado originalmente na revista, *L’Oeil*, 52 (avril), (Paris), pp. 28-35. Traduzido e transcrito fragmentado em três edições, no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 29 de out. ; 03 e 06 nov. de 1959. Reeditado pelo artista com o mesmo título no livro de sua autoria *Au-delà du Tachisme*. Paris : René Julliard, 1963, pp. 189-208.

RESUMOS

Este artigo discorre sobre os discursos da crítica, em torno da linguagem pictórica e da ação performática realizada por Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em outubro de 1959. Essa ação consistiu na pintura de uma tela abstrata de grandes dimensões, com extrema rapidez e diante do público, tendo como coadjuvantes a música e a dança afro-brasileira, o que gerou estranhamento, opiniões divergentes, controvérsias, debates inflamados, mas também, tentativas de compreendê-la e importantes reflexões sobre as novas poéticas. Esses embates entre a crítica e o artista francês incitaram a publicação, nos principais jornais daquela capital, de um volume de textos sem precedentes na história da arte brasileira, parte dos quais procuramos analisar.

Cet article traite du discours critique autour du langage pictural et de l’action performative réalisée par Georges Mathieu dans le Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro en Octobre 1959. Cette action a été la peinture d’une grande toile abstraite très rapidement peinte devant le public, avec le soutien de la musique et de la danse afro-brésilienne, ce qui a provoqué des opinions divergentes, des controverses, des débats houleux, mais également des tentatives de la comprendre. Ces affrontements entre la critique et l’artiste français ont motivé la publication, dans les principaux journaux de cette capitale, d’un nombre incalculable de textes, dont nous tentons d’analyser certains.

ÍNDICE

Mots-clés: peinture performatif, abstraction informelle, Mathieu (Georges), musée d’art moderne, critique d’art, débat critique, Brésil, Rio de Janeiro

Palavras-chave: pintura performática, abstração informal, Mathieu (Georges), museu de arte moderna, crítica de arte, debate crítico, Brasil, Rio de Janeiro

AUTOR

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Universidade Federal do Espírito Santo Pesquisadora de Produtividade do CNPq
aslopes[at]npd.ufes.br