

# **NÃO BASTA SER ABSTRATO, TEM DE SER CONCRETO: I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA [1953]**

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE; LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

## **NÃO BASTA SER ABSTRATO, TEM DE SER CONCRETO: I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA [1953]**

**BEING ABSTRACT IS NOT ENOUGH, IT MUST BE CONCRETE:  
I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA (1953)**

**CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE<sup>1</sup>**

[carolinealciones@gmail.com](mailto:carolinealciones@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>

**LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA<sup>2</sup>**

[luissergio@id.uff.br](mailto:luissergio@id.uff.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>

### **Resumo**

Neste artigo buscamos compreender as razões para que se instaurasse uma lacuna nas páginas da história da arte brasileira a propósito da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em 1953 no Hotel Quitandinha, na cidade de Petrópolis. A partir das questões históricas da década de 1950, o artigo investiga o cenário da organização e da realização da mostra, os interesses políticos que orientaram o acolhimento das correntes abstratas na arte brasileira no período e o papel desempenhado pela crítica de arte. Para o enfrentamento dessas questões, recorreremos a extensa pesquisa arquivística nos acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Biblioteca Nacional e no acervo digital de periódicos editados no Rio de Janeiro e em São Paulo, complementada por pesquisa bibliográfica e entrevistas.

**Palavras-chave:** Arte abstrata; Arte concreta; Meio artístico brasileiro; I Exposição Nacional de Arte Abstrata.

---

<sup>1</sup> Doutora em artes visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Mestre em estudos contemporâneos das artes pelo PPGCA-UFF. Representante do Comitê de História, Teoria e Crítica da Arte do Estado do Rio de Janeiro na Anpap. É coordenadora do Cineclube Cecierj.

<sup>2</sup> Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Doutor em artes visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ e mestre em arte pela Universidade de Nova York. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2.

## **Abstract**

*In this article we seek to understand the reasons for the establishment of a gap in the pages of Brazilian art history regarding the First National Exhibition of Abstract Art, held in 1953 at the Hotel Quitandinha, in the city of Petrópolis. Based on the historical aspects of the 1950s, the article investigates the setting of the organization and realization of the exhibition, the political interests that guided the reception of abstract tendencies in Brazilian art in the period, and the role played by art critics. To address these issues, we relied on extensive archival research in the collections of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, the National Library and the digital collection of periodicals published in Rio de Janeiro and São Paulo, complemented by bibliographical research and interviews.*

**Keywords:** *Abstract art; Concrete art; Brazilian artistic scene; First National Exhibition of Abstract Art.*

## Introdução

Decisiva para a instauração da arte abstrata no Brasil, a década de 1950 acabou dominada por um sentido de modernidade, inaugurado com a arquitetura dos anos 1930, que culminaria com a inauguração de Brasília pelo presidente “bossa-nova” Juscelino Kubistchek de Oliveira em 1960. Ainda em 1950, a mostra de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo alcançou grande repercussão no meio artístico brasileiro, em especial em São Paulo, o que escalou e ganhou mais contundência com a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo e o prêmio internacional de escultura para o mesmo Max Bill em 1951. Com isso, ao que se somam o manifesto e a exposição do Grupo Ruptura no MAM-SP e a formação do Grupo Frente no Rio de Janeiro, todos em 1952 (Amaral, 1977), a arte brasileira parecia se conciliar ou ao menos se aproximar do modernismo hegemônico internacional, que apontava para a superação da figuração e da pintura representacional. Conforme aponta Ronaldo Brito (1985, p. 14),

Basta pensar um pouco na situação da arte moderna naquele momento no país. Sem dúvida, como escreve Cullar em 1960, Portinari era a figura dominante, seguido talvez de Segall, Di Cavalcanti e Pancetti, entre outros. Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas amplas – simplificando, digamos que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto de *brasildade* – e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação.

A pintura figurativa dominou a arte brasileira na primeira metade do século 20, tendo atravessado incólume a Semana de 1922, apesar dos desdobramentos da pintura europeia no período. Para o crítico Ronaldo Brito (1985, p. 31),

Até certo ponto, não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele. Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard e Portinari são a rigor pintores pré-cubistas, mesmo que alguns deles tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções.

No alvorecer da segunda metade do século, o país buscava se alinhar à modernidade política por meio de um programa de metas ambiciosas no campo econômico e social, quando, correndo contra a

lógica do tempo, procuraria realizar “50 anos em 5” (Haddad, 1998; Silva, 2002; Specht, Marin, Dos Santos, 2009). As artes, na virada dos anos 1950, se viam impelidas a acompanhar esse clamor do moderno e pela modernização do país.

Vencida a etapa de superação dos preceitos da pintura figurativa, a arte produzida nos dois centros hegemônicos de irradiação da produção artística no país – Rio de Janeiro e São Paulo – acabou por se enfrentar em uma peleja que, na distância, parece se reduzir a uma disputa fratricida determinada por detalhes. Ou, em articulação mirabolante e consciente, empreendeu-se uma disputa para criar e manter um cordão de isolamento que, de um modo ou de outro, interditava outras possibilidades do fazer artístico, tanto no campo da figuração quanto no da abstração informal, lírica ou expressionista. Essa inviabilização de outras formas de arte tinha o aval e a parceria ativa da crítica de arte atuante no país.

A querela entre concretos e neoconcretos, que seguramente não nos motiva nem nos interessa aqui retomar, acabou por provocar, ao longo da década de 1950, o quase banimento do termo abstração (e suas variações) da historiografia da arte brasileira, sendo gradativamente substituído e apagado pela prevalência de uma ideia do concreto e/ou do neoconcreto (Brito, 1985; Pedrosa, 1975a, 1975b; Gullar, 1977). Para Gullar, em um quase diálogo hipotético com o holandês Theo van Doesburg (apud Gullar, 1977, p. 105),

pintura concreta e não abstrata, porque já passamos o período das pesquisas experiências especulativas. Em busca da pureza, eram os artistas obrigados a *abstrair* as formas naturais que escondem os elementos plásticos. (...) Pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície.

O crítico Mário Pedrosa (1975a, p. 33), em “Do ‘informal’ e seus equívocos”<sup>3</sup> como resposta ao também crítico Jaime Maurício, não hesita em revelar e elaborar sobre sua “ojeriza à designação de *informal* para certa pintura abstrata atualmente em voga”. Pedrosa, no entanto, não

<sup>3</sup> Publicado originalmente em 1959.

rejeitava apenas o termo “informal”, mas todas as manifestações e implicações teórico-conceituais da corrente de abstração não geométrica (e os artistas comprometidos com essas tendências), que combateu com vigor. Por ocasião da passagem do pintor tachista francês Georges Mathieu pelo Rio de Janeiro, “em outubro de 1959 [...] atendendo ao convite de Niomar Moniz Sodré Bittencourt – então diretora do Museu de Arte Moderna –, para ali realizar uma exposição individual de pintura (Lopes, 2016), Mário Pedrosa (1975b,<sup>4</sup> p. 47) se manifestou acidamente:

infelizmente, a arte de Mathieu, como a de tantos outros artistas ditos tachistas – que os pintores brasileiros recém-chegados à escola se precavem, pois o seu pecado já é a gratuidade vazia –, não é de essência, mas de capricho, de virtuosidade. Há nela excesso de elementos, multiplicidade de motivos e de arranjos *técnicos*, ambiguidade de intenções, *parti-pris* de efeitos. Falta-lhe autêntica vitalidade; sobra-lhe excentricidade.

Esse cenário de rejeição e mesmo de “ojeriza”, como manifesto por Mário Pedrosa, à ideia de uma arte abstrata que não se configurasse como concreta (ou neoconcreta), talvez, e apenas talvez, explique o apagamento histórico em torno da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada nas instalações do Hotel Quitandinha, na cidade de Petrópolis, em fevereiro de 1953. A exposição, eventualmente referida como salão e que chegou a distribuir prêmios para obras/artistas por uma comissão que contou com a participação de Mário Pedrosa e de Niomar Moniz Sodré, carregava em seu título as categorizações de primeira e nacional; fazia, porém, simultaneamente, menção à “arte abstrata”, e isso pode ter sido fatal para seu apagamento na historiografia da arte brasileira. Afinal, de acordo com nossa pesquisa no escasso material que conseguimos coletar, a exposição reuniu mais de dois mil visitantes, tendo na abertura a presença do então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, que três anos mais tarde assumiria a presidência da República. No período da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Juscelino estava no Hotel Quitandinha, participando de um encontro de governadores naquela cidade que havia

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente em 1959.

se tornado, desde o Império, coadjuvante de verão da antiga capital federal.

É nosso entendimento que uma exposição que se apresentou como primeira e nacional, que reuniu obras de artistas como, entre outros, Fayga Ostrower, Anna Bella Geiger, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Abraham Palatnik, que envolveu em sua organização Décio Vieira, Lygia Pape, Ivan Serpa, o crítico Mário Pedrosa e a diretora do MAM-Rio, Niomar Moniz Sodré, tendo sido realizada nos anos inaugurais da chegada da arte abstrata no Brasil, deveria ter merecido mais do que escassas linhas nos tratados da história da arte brasileira do século 20.

Neste artigo, procuramos trazer algumas contribuições para atenuar essa lacuna, ao buscar melhor compreensão dos aspectos de sua realização, tais como a escolha do local e da cidade para sua montagem, a relação e a reação do público à I Exposição Nacional de Arte Abstrata, suas reverberações, entre outros pontos que permanecem obscuros.

Nossa investigação contou com extensa pesquisa arquivística nos acervos da Biblioteca Nacional e do MAM-Rio, bem como nas coleções *on-line* de periódicos que se dedicavam às artes na década de 1950, além de buscar avançar na escassa literatura específica existente. No processo de aprofundamento da pesquisa, recorreremos a curadores e museólogos que tiveram contato com material da mostra de 1953 por ocasião de sua remontagem parcial em 1984 na Galeria de Arte Banerj e, em 2005, no Museu Imperial de Petrópolis.

Este artigo se apresenta dividido em duas partes que buscam apresentar o objeto da pesquisa – a exposição em si –, elencando as condições de sua realização em Petrópolis em 1953, e a repercussão (mínima) nos periódicos da época, antes de nos arriscar em uma breve



Juscelino Kubitschek na abertura da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Quitandinha, Petrópolis, fevereiro de 1953

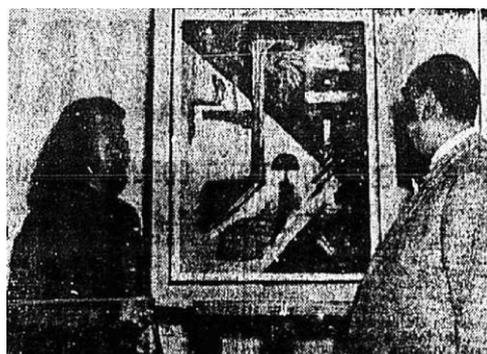
Fonte: Galeria de Arte Banerj, 1984.

conclusão. De maneira a eventualmente facilitar novas investigações a respeito da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, inserimos as imagens que conseguimos coletar em nossa pesquisa.

### **I Exposição Nacional de Arte Abstrata, 1953: mostra de artes visuais na varanda**

Em fevereiro de 1953, na varanda à direita de quem chega no Hotel Quitandinha em Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, foi inaugurada a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, cuja importância para a introdução de um novo moderno na arte brasileira na segunda metade do século 20 não tem sido suficientemente reconhecida. Mesmo na publicação enciclopédica dos dois volumes de *História geral da arte no Brasil*, de Walter Zanini (1983), as referências à mostra são escassas, quando, em menos de uma linha, a menciona ao tratar da trajetória de Aluísio Carvão. Ou, mais adiante, quando a nomeia I Salão Nacional de Arte Abstrata na introdução do tópico Outras tendências construtivas e diferentes morfologias abstratas (p. 672).

A organização da mostra foi liderada por um grupo de artistas que contava com Edmundo Jorge, Décio Vieira, Lygia Pape e Antonio Luiz. Promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e pela Prefeitura Municipal de Petrópolis, recebeu apoio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). O processo de seleção das obras, como se fosse efetivamente um salão de arte, esteve a cargo de Mário Pedrosa e de Ivan Serpa. A relação dos artistas participantes incluía Margaret Spence, Fayga Ostrower,



"Flagrantes da exposição dos abstracionistas vendo-se acima o embaixador Maurício Nabuco e Margaret Spence, diante de uma tela da pintora; abaixo o poeta Manuel Bandeira com France Dupaty, Ivan Serpa e Aluísio Carvão, expositores; e por último um aspecto geral da inauguração, que esteve muito concorrida"

**Fonte:** *Correio da Manhã*, 21 fev. 1953, p. 11.

Anna Bella Geiger, Santa Rosa, Aluísio Carvão, Zélia Salgado, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Evelyn Stupakof e Elemer Gollmer. A inauguração da mostra contou com a presença de artistas, críticos e políticos, entre os quais Juscelino Kubitschek. É relevante ressaltar que, na mesma ocasião e no mesmo hotel, ocorria a V Exposição de Flores e Frutos, evento concorrido e muito frequentado por uma parcela da sociedade da antiga capital brasileira e mesmo de outros estados.

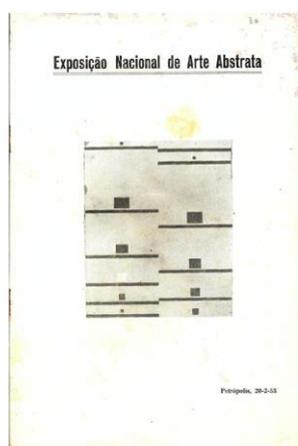
Conforme pudemos observar em Edmundo Jorge (1986), a partir dos encontros do grupo composto pelo próprio Edmundo Jorge, por Décio Vieira e Lygia Pape na casa de Antonio Luiz em Petrópolis, teria surgido a ideia da exposição. Antonio Luiz, que era o presidente da Associação Petropolitana de Belas Artes (APBA), conseguiu o apoio da prefeitura local e, posteriormente, o do MAM-Rio, por intermédio de Niomar Moniz Sodré.

Os créditos do catálogo da mostra de 1953, que teve a comissão julgadora formada por Niomar Moniz Sodré, Mário Pedrosa e Flavio de Aquino, informam que a exposição foi

“promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e patrocinada pela Prefeitura Municipal de Petrópolis”, sem mencionar que o MAM-Rio, representado por Niomar Moniz Sodré, atuou como entidade apoiadora da realização da mostra, reconhecendo sua relevância ao patrocinar um prêmio no valor de cinco mil cruzeiros, semelhante ao patrocinado pela Prefeitura de Petrópolis, conforme apontado por Jorge (1986, p. 16).

Capa e páginas do catálogo da I Exposição Nacional de Arte Abstrata

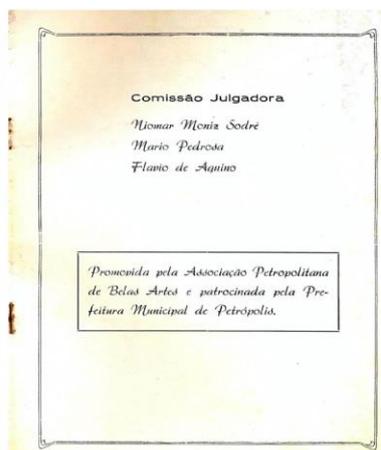
Fonte: Departamento de Pesquisa e Documentação, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



PINTURA	
MARGARET SPENCE.....	1) - Composição 2) - D. K. P. 3) - Composição
LIU.....	4) - Composição
IVAN SERPA.....	5) - Composição rítmica 6) - Formas 7) - Formas
FATGA OSTROWER.....	8) - Paisagem 9) - Formas 10) - Formas chinesas
ROSSINI QUINTAS PEREZ.....	11) - Composição 12) - Composição
ANNA BELLA WALDMAN.....	13) - Composição
LYGIA PAPE.....	14) - Abstração 15) - Composição 16) - Composição
E. ALMEIDA.....	17) - Composição 18) - Composição 19) - Composição
SANTA ROSA.....	20) - Composição 21) - Formas ascendentes 22) - Arabescos
RAMIRO MARTINS.....	23) - Composição n.º 1 24) - Composição n.º 2 25) - Formas
ALUIZIO CARVÃO.....	26) - Composição 27) - Composição
F. DUPATY.....	28) - Composição n.º 1 29) - Composição n.º 2 30) - Composição n.º 3

J. JARDIM DE ARAUJO.....	31) - Composição 32) - Composição
ZELIA SALGADO.....	33) - Composição 34) - Composição 35) - Composição
LYGIA CLARK.....	36) - Composição 37) - Composição 38) - Composição
ABRAHAM PALATNIK.....	39) - Paralelas n.º 1 40) - Paralelas amarelo-laranja 41) - Sequência vertical
ANTONIO BANDEIRA.....	42) - Noite atormentada 43) - Arepitas sólidas 44) - Promenade des Anglais
EDMUNDO JORGE.....	45) - Composição abstrata 46) - Sigaudo em sand 47) - Estudo de linha
DECIO VIEIRA.....	48) - D. V. - 17 - B
ANTONIO LUIZ.....	49) - Composição abstrata n.º 5 50) - Composição abstrata n.º 6
J. MATTOS.....	51) - Composição
EVELYN STUPAKOF.....	52) - Rio 53) - Composição abstrata
CERAMICA	
ELEMER GOLLMER.....	1) - Calamita 2) - Cuidas 3) - Peça decorativa n.º 1 4) - Peça decorativa n.º 2 5) - Catedral

Agradecemos a preciosa colaboração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Excetuando-se a premiação, o projeto não contou com qualquer outro recurso financeiro, sendo realizado em um cenário de grande precariedade que obrigou os organizadores a recorrer a cavaletes da Associação Petropolitana de Belas Artes para expor as obras, diante da ausência dos painéis prometidos pelo Quitandinha (p. 18).

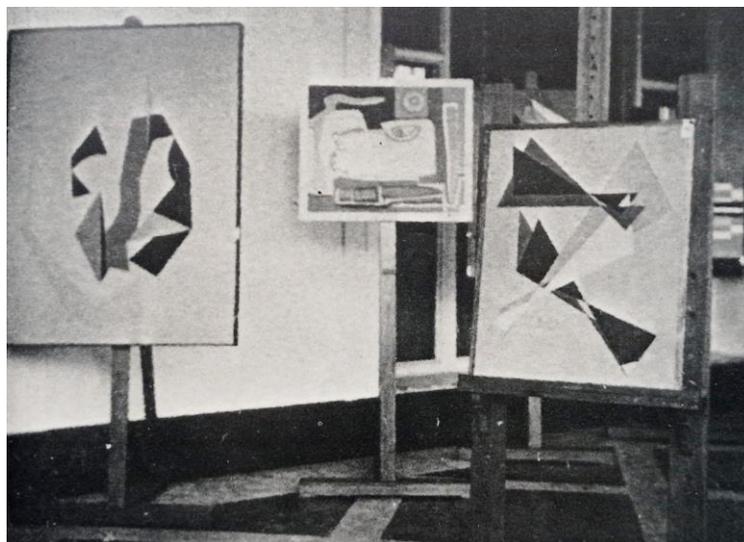
A razão da escolha do Hotel Quitandinha como local expositivo foi um dos pontos ao qual nos dedicamos acerca da realização de I Exposição Nacional de Arte Abstrata. De acordo com Edmundo Jorge, a escolha teria sido equivocada, conforme aparece no catálogo da exposição de 1984 (Galeria de Arte Banerj, 1984), por ter o espaço (a varanda à direita da entrada) decoração rebuscada que se opunha, em termos estéticos, ao gênero modernista que a mostra continha. Edmundo Jorge também afirma que “ao acaso (...) se realizava, igualmente no Hotel, uma exposição de flores e frutos. Pelo que ocorreu uma multidão, costumeira em tais certames, e metade dela, pelo menos, embarafustou[-se] pelas varandas, visitando assim o conjunto abstrato” (Galeria de Arte Banerj, 1984).

O *Jornal do Brasil* de 22 de fevereiro de 1953, entretanto, relata que a exposição de flores e frutos ocorria anualmente, reunindo representantes de vários estados brasileiros, o que parece tornar o acaso mencionado por Edmundo Jorge pouco provável. Jorge (1986, p. 15) afirma também que “a inauguração foi muito concorrida. Valia-se do fato de se realizar no momento uma conferência de governadores e a afluência de pessoas ao Hotel Quitandinha achar-se sensivelmente aumentada”. De qualquer forma, o Hotel Quitandinha configurava-se na época como local de grande circulação de personalidades, o que por si só contribuiria para a repercussão da mostra.

A partir da entrevista com a museóloga do Museu Imperial e moradora de Petrópolis Ana Luisa Alonso, é possível depreender que, diferentemente do acaso eventualmente sugerido, os organizadores da exposição de 1953 assumiram decisões conscientes relativas à escolha do verão para a realização da mostra, uma vez que o fluxo de pessoas em Petrópolis se via aumentado no período, com a saída do Rio de Janeiro em direção à serra. A cidade transformava-se em reduto de

personalidades proeminentes, a começar pelo presidente da República, além de estrangeiros famosos, o que atraía novas legiões de pessoas que queriam estar próximas a tantas personalidades. Toda essa conjuntura, tendo o Quitandinha como pano de fundo, contribuiu para que a exposição dos abstratos tivesse público de quase dois mil visitantes.

Ressalte-se que, apesar de numeroso, o público visitante reagiu à mostra de modo não muito distinto daquele que, ainda hoje, a arte abstrata é capaz de provocar junto àqueles que não são *habitués* do circuito das artes. É comum que,



muitas vezes, se instaurem situações de arte em que, “mesmo o [público] cultivado fica perplexo diante daquelas pinturas [que são] ‘não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis’” (Pedrosa apud Madeira, 2002, p. 3). Conforme apontado por Angélica Madeira (p. 4), contudo, as sucessivas edições da Bienal de São Paulo, além de outras mostras, entre as quais a dos abstratos em Petrópolis, podem ser entendidas como demarcadoras de um processo de “aceitação da arte abstrata pelo público brasileiro”. Apesar, entretanto, de os registros no livro de assinaturas revelarem que parte dos visitantes ficara maravilhada, no catálogo de 1953 – recuperado tanto no catálogo da remontagem parcial da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984 por Frederico Moraes como no artigo de Edmundo Jorge (1986) –, é possível verificar que parcela considerável do público se manifestou com intrigante e vigorosa oposição à arte abstrata em comentários tais como “Que droga, hein????”; “Ninguém é besta não...”; “Credo, que horror!”; “Talves [sic] os irracionais admirariam”; “Ki droga”, entre outros.

Não resta dúvida de que também no Brasil, o cenário de introdução da arte moderna abstrata foi marcado por muita incompreensão e até por fortes reações. O historiador e crítico francês Serge Guibault (2011) analisa

  
 Vista parcial da mostra na varanda do Hotel Quitandinha, Petrópolis, 1953. A observação in loco dessa imagem, em visita dos pesquisadores ao Quitandinha, confirmou a informação de que a mostra foi instalada na varanda à direita de quem chega ao hotel

**Fonte:** Galeria de Arte Banerj, 1984.

a dinâmica da chegada da arte abstrata no circuito brasileiro, revelando flagrantes dificuldades de acolhimento. Ele aponta a aliança entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, que contaria ainda com o trabalho de León Degand, crítico belga radicado em Paris, no processo de sua instauração a partir do estado de São Paulo. O projeto contemplava a criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP). Se, por um lado, Degand percebia no Brasil condições para a instauração da arte abstrata superiores às da Europa, para Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo a preocupação era outra: como homens comprometidos com o capitalismo e seus desdobramentos na vida diária como processo civilizatório, seus projetos para a arte brasileira estariam lastreados em interesses e aliança que tinham como objetivo conter as ameaças comunistas.

Tanto Matarazzo quanto Rockefeller viam a arte abstrata como instrumento no combate ao fantasma comunista. Enquanto as elites brasileiras queriam expurgar o movimento sindicalista da América Latina, as estadunidenses buscavam articular a arte como propaganda da ideologia do capitalismo, apresentado como sinônimo de liberdade e de modo de vida confortável. Umas e outras acreditavam na potência da arte abstrata para irradiar formas de viver que fossem carregadas do individualismo e que se opusessem à noção de coletividade do comunismo, controlando qualquer perigo em potencial contra o sistema capitalista. Assim, a ideia da criação de um museu de arte moderna em São Paulo surgiu impregnada por interesses nacionais e internacionais, conforme enfatizado por Guibault.

### **O espaço de divulgação e de crítica da I Exposição Nacional de Arte Abstrata**

*A Tribuna da Imprensa* de 25 de fevereiro de 1953, em duas frases, informa que o governador Juscelino Kubitschek havia inaugurado a exposição promovida pela APBA e pela Prefeitura de Petrópolis. Anuncia, ainda, que a exposição contou com a presença do ministro Negrão de

Lima, do prefeito Cordolino Ambrósio, de Edmundo Jorge e de Manuel Bandeira. No suplemento do número referente aos dias 28 de fevereiro e primeiro de março, o periódico traz um artigo assinado por Mário Pedrosa que, além de relatar a quantidade de artistas e a relação das obras na mostra, quem a organizou e quem a inaugurou, desenvolve reflexão acerca dos trabalhos de arte nela reunidos em relação à produção paulista, reconhecendo a importância da exposição, mesmo em face de alguns problemas técnicos na organização. Tais falhas podem ser relevadas se considerarmos o modo como as mostras de arte se organizavam naquele período e mesmo a bravura e a ousadia que permearam sua realização, que não contou com recursos ou com qualquer apoio financeiro além daquele relativo à premiação.

O *Correio da Manhã*, após mencionar as personalidades da política e do meio artístico presentes e os artistas que tiveram seus trabalhos expostos, critica diretamente a organização da mostra pela retirada de duas telas que constavam no catálogo, uma de Margaret Spence e outra de J. Mattos, além da modificação do título de duas telas de Spence. Embora a matéria não seja assinada, em consulta ao artigo “In Memoriam” (Jorge, 1986, p. 15-20), pudemos identificar a autoria do crítico Jayme Maurício que, em direção contrária àquela adotada por Mário Pedrosa na *Tribuna da Imprensa*, não se aventura na análise das obras da mostra.

Já no *Jornal do Brasil*, em datas diferentes, encontramos uma nota anunciando a realização da V Exposição de Flores e Frutos, além de extenso artigo que relata sua inauguração, ocorrida no dia seguinte à da I Exposição Nacional de Arte Abstrata. A abertura da mostra de flores e frutos contou com a presença de Getúlio Vargas, presidente da República, dos governadores de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, bem como a de outras lideranças políticas. À I Exposição Nacional de Arte Abstrata não é dispensada uma linha sequer no referido jornal, enquanto a *Folha da Manhã* (fev. 1953), posteriormente *Folha de S. Paulo*, apesar de citar o

encontro dos governadores em Petrópolis, não menciona a exposição de flores e frutos nem a mostra de arte em Petrópolis.

Por último, o *Diário de S. Paulo* (fev. 1953), ao informar sobre o encontro dos governadores, dedica-se extensamente à V Exposição de Flores e Frutos e sua repercussão, recorrendo ao periódico *Meridional* de duas cidades diferentes (Rio de Janeiro e Belo Horizonte) como forma de complementar a informação. Mais uma vez, nenhum registro se deu à Exposição Nacional de Arte Abstrata. Também o periódico *Habitat* (1953),<sup>5</sup> que carrega em seu subtítulo a designação “revista das artes no Brasil”, não fez menção à mostra de Petrópolis, apesar de tratar de assuntos como o Grupo Ruptura, a I Bienal de São Paulo, a exposição de Max Bill no Masp em 1951 e, até mesmo, a construção do prédio do MAM-Rio. Coincidência ou não, fato é que todos os periódicos editados na cidade de São Paulo (*Folha da Manhã*, *Diário de S. Paulo*, *Habitat*) que consultamos não dedicaram uma linha sequer à I Exposição Nacional de Arte Abstrata.

### **Considerações finais: à procura de um lugar de relevância**

A exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984, que remontou parcialmente a I Exposição Nacional de Arte Abstrata de 1953, é uma pálida reverberação da mostra original, até porque, apesar de ser um projeto do influente crítico Frederico Moraes, não teve grande repercussão. Já *Expresso Abstrato*, embora com objetivos diversos,<sup>6</sup> também denota que a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, mesmo em flagrante assimetria com outras exposições registradas e destacadas na historiografia da arte brasileira, revela relevância que não se esvai, apesar de prejudicada por certo apagamento diante da escassez de estudos e mesmo de registros. Isso nos permite inferir quão bem-sucedida ela foi.

---

<sup>5</sup> O periódico era então dirigido por Lina Bo Bardi.

<sup>6</sup> Segundo os curadores da exposição *Expresso Abstrato*, não havia o objetivo de remontagem idêntica à da mostra de 1953. Em vez disso, buscou-se imprimir uma função formadora de público atrelada à construção de um percurso expresso do figurativismo à abstração (Castillo, 2005).

Por outro lado, independentemente das controvérsias que podem envolver a escolha do Hotel Quitandinha para a realização da mostra, fato é que parcela da sociedade brasileira, de diferentes estados, esteve de alguma forma presente naquele público que se encontrava no Quitandinha. De modo análogo ao próprio conjunto de artistas reunidos na mostra, os visitantes da exposição formavam igualmente um grupo heterogêneo, podendo se apresentar como um tanto diferente do público de arte tradicional, como, por exemplo, aquele das bienais paulistas. Edmundo Jorge relata a presença de visitantes internacionais na exposição de 1953 e, no catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj, declara ainda a presença de, no mínimo, duas mil pessoas, o que é seguramente quantitativo muito significativo. É desnecessário, entretanto, aqui repisar as dificuldades encontradas na recepção da arte abstrata para além do círculo de *habitués* e de iniciados que, em número reduzido, transitam e transitavam entre as mostras de artes visuais. Se as dificuldades, óbices e adversidades persistem ainda nos dias atuais, o que dizer de um tempo que já completou sete décadas?

Por último, cabe reconhecer que a mostra de 1953 foi marcada por muitas precariedades, tanto no plano material quanto no terreno conceitual, reunindo artistas de diferentes correntes e tendências que, apenas parcamente, revelavam suas afinidades em convergência com uma ideia de arte abstrata. No avançar da década, os entendimentos em torno de uma arte não representacional no Brasil ganharam contornos mais nítidos, se consolidando na prevalência das correntes construtivas, detentoras de hegemonia duradoura na história da arte brasileira a partir da segunda metade do século 20, em uma linhagem alongada que inclui o concreto, o neoconcreto e o pós-neoconcreto (Chiarelli, 2012; Spricigo, Silveira, 2007). De qualquer forma, não se pode desconhecer que as precariedades, de uma maneira ou de outra, constituíram a arte brasileira; afinal, “da adversidade vivemos”, conforme o brado de alerta de Hélio Oiticica.

Apontando para essa mesma direção e reconhecendo as dificuldades que nos dominavam nos anos 1950, Ronaldo Brito (1985, p.

14) anota que se tratava “de um ambiente extremamente dispersivo e despreparado para abrigar o trabalho de arte enquanto pesquisa específica. Mas representava já um núcleo de reação”, ao lembrar que, já em 1955, Mário Pedrosa não mencionou o concretismo nem mesmo as tendências construtivas no texto de apresentação da II Exposição do Grupo Frente, no MAM-Rio, muito provavelmente porque, entre os artistas comprometidos com a arte concreta, figurava uma pintora primitiva, Elisa Martins Silveira.

A precariedade que, seguramente, foi uma das marcas da I Exposição Nacional de Arte Abstrata não justificaria, portanto, seu esquecimento na construção da história da arte brasileira do século 20.

## Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CASTILLO, Neno del et al. *Expresso Abstrato*. 2005. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=707/>. Acesso em 12 jul. 2023.

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 15-25, nov. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27550>. Acesso em 05 jul. 2023.

CORREIO DA MANHÃ. Exposição de arte abstrata em Quitandinha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/>. Acesso em 05 set. 2012.

DIÁRIO DE S. PAULO. Encontro de governadores na cidade de Petrópolis. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 20 fev. 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

FOLHA DA MANHÃ. Primeiro Caderno dos dias 19-22 e 24-28 fev. 1953 (Não houve circulação do periódico no dia 23 de fevereiro). Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fdm/>. Acesso em 23 out. 2012.

GALERIA DE ARTE BANERJ. Grupo Frente /1954-1956: I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha /1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

GUIBAULT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. São Paulo, ano 8, n. 18, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200010>. Acesso em 08 jul. 2023.

GULLAR, Ferreira. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 105-107 (publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 25 jun. 1960).

HABITAT: revista das artes no Brasil. São Paulo. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Periódicos. Coleção: 1953/01 a 1953/06.

HADDAD, Fernando. 50 anos em 5. *Praga: Estudos Marxistas*. São Paulo, n. 6, p. 63-66, 1998.

JORGE, Edmundo Palma de. *Guima e o degelo*. Rio de Janeiro: Machado Horta, 1986.

JORNAL DO BRASIL. Acervo consultado: 19-28 fev. 1953. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers/>. Acesso em 15 set. 2012.

LOPES, Almerinda da Silva. Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Artelogie*. Paris (online), n. 8, jan. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/artelogie.578>. Acesso em 05 jul. 2023.

MADEIRA, Angélica. Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual. *Mediações*, Belo Horizonte, v. 1, 2002.

MUSEU IMPERIAL/FUNARTE. *Expresso Abstrato* – Programa de Artes Visuais. Petrópolis: Museu Imperial; Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

PEDROSA, Mário. Do “Informal” e seus equívocos. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975a [1959], p. 33-34.

PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975b [1959], p. 35-47.

PEDROSA, Mário. Abstratos em Quitandinha. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 fev.-1 mar. 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Microfilme.

SILVA, Suely Braga da. *O Brasil de JK – 50 anos em 5: o Plano de Metas*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). São Paulo: CPDOC/FGV, 2002.

SPECHT, Débora; MARIN, Maria Helena; DOS SANTOS, Priscila Farias. Bens duráveis: a industrialização brasileira no período Juscelino Kubitschek (1956-1960). *Revista Historiador*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 166-173, 2009. Disponível em: <https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/artic le/view/54>. Acesso em 7 jul. 2023.

SPRICIGO, Vinicius Pontes; SILVEIRA, Luciana Martha. Ação comunicativa e participação do espectador na poética de Hélio Oiticica. *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 33-51, 2007. Disponível em: <https://www.doi.org/10.3895/rts.v3n4.2493>. Acesso em 05 jul. 2023.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

**Recebido em:** 10 de julho de 2023

**Aceito em:** 23 de julho de 2023