



## À FRENTE DE UMA RUPTURA: I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA [1953]<sup>1</sup>

Caroline Alciones de Oliveira Leite. UFF  
Luiz Sérgio de Oliveira. UFF

**RESUMO:** O projeto de conformação dos museus de arte moderna no final da década de 1940 evidencia interesses capitalistas do período do pós-guerra em utilizar o espaço político dos museus, servindo-se da arte abstrata como forma de combate ao “perigo” comunista. Neste cenário, investigamos a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, importante acontecimento para a emergência das tendências construtivas no cenário brasileiro, mas que parece negligenciada pelos historiadores da arte brasileira.

**Palavras-chave:** arte abstrata, arte brasileira, historiografia da arte

**ABSTRACT:** *The political project of the modern art museums at the end of the decade of 1940 shows how post-war capitalist interests have used the political museum space, dealing with the abstract art as a way of fighting against the communist “danger”. In that scene, we have investigated the I Exposição Nacional de Arte Abstrata, an important event for the emergence of constructivist tendencies in the Brazilian art that seems to be neglected by historians of Brazilian art.*

**Keywords:** abstract art, Brazilian art, historiography of art

### O início da peleja a partir da fundação dos museus de arte moderna

De acordo com o teórico da arte Brian O’ Doherty, “o pensamento do século XIX era taxonômico, e o olhar do século XIX reconhecía as hierarquias de gênero e a autoridade da moldura” (1976, p. 4, tradução nossa)<sup>2</sup>. As obras de arte tinham seu local de importância, sendo exibidas em salões, ocasiões nas quais ocorriam doações e aquisições. Ao redor do mundo, multiplicavam-se os projetos de museus sob a égide de modelos europeus de uma arte clássica em seus rígidos padrões acadêmicos de conservação, organização e exposição de acervo. No século XX, após o fim da Segunda Guerra Mundial, com o fantasma do comunismo que assombrava, sobretudo, o grande representante do capitalismo, os Estados Unidos, o projeto abstracionista ganhou possibilidades de espraiamento através do incentivo à formação de acervo e, até mesmo, com intenções de criação de museus, tudo acalentado pelo interesse capitalista.

León Degand, crítico belga radicado em Paris, via no Brasil um espaço para trabalhar a arte abstrata que não havia encontrado na Europa, enquanto o norte-americano Nelson Rockefeller e o brasileiro Francisco Matarazzo, homens do capitalismo, tinham projetos para a arte brasileira fundados nos interesses de uma aliança que pretendia conter as ameaças socialistas. O projeto de construir um museu de arte moderna na cidade de São Paulo, acalentado pelo empresário Francisco Matarazzo, contou com estímulos do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, sob a chancela de Rockefeller. Tanto um quanto outro entendia a arte abstrata como instrumento eficaz no combate ao fantasma comunista. Se as elites brasileiras queriam expurgar o movimento sindicalista da América Latina enquanto as norte-americanas buscavam propagar a ideologia do capitalismo como sinônimo de modo de vida confortável, ambas acreditavam na possibilidade de a arte abstrata irradiar formas de viver que fossem carregadas do individualismo e que se opusesse à noção de coletividade do comunismo.

Como forma de atender aos interesses capitalistas daquele momento, a ideia da criação de um museu de arte moderna em São Paulo surgia impregnada por interesses nacionais e internacionais, conforme enfatizado por Serge Guilbaut<sup>3</sup>. Contudo, a expressividade da votação alcançada pelo Partido Comunista nas eleições de 1945 no Brasil, juntamente com a atuação dos sindicatos, contribuiu para postergar o plano de construção do museu em São Paulo.

De acordo com o historiador da arte Walter Zanini, recentemente falecido, o MAM-SP teria sua origem localizada em meados de 1948, apesar de ter sua abertura somente em março de 1949 com a exposição *Do Figuratívismo ao Abstracionismo*, “destinada a confrontar forças em aguda oposição na Europa” (ZANINI, 1983, p. 646). O projeto do museu, como já mencionado, possuía inspiração no MoMA, tendo por eixo principal a compreensão da função didática do museu. Sendo privado e sem fins lucrativos, o MAM-SP contava com a coleção de Matarazzo e de sua esposa Yolanda Penteadó, bem como com doações de Nelson Rockefeller. As atividades da instituição se focaram, sobretudo, nas Bienais Internacionais de São Paulo, surgidas com o nome de batismo de Bienal do Museu de Arte Moderna em 1951. As tão celebradas Bienais de São Paulo buscavam responder a uma suposta nova ordem cultural contaminada pela industrialização do

Brasil e pelo novo ritmo das comunicações, conforme podemos observar em Zanini (1983, p. 648).

De forma análoga ao MAM-SP, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi criado em 1948, também seguindo os padrões do MoMA, contando com contundente programa educativo. Contudo, em um primeiro momento, o museu não possuía acervo e fora instalado em duas salas do Banco Boavista. O museu, que em 1949 seria transferido para o prédio do antigo Ministério da Educação e Cultura, foi inaugurado sob a direção de Raymundo Ottoni de Castro Maya com a exposição *Pintura Europeia Contemporânea*. A atual instalação do MAM-RJ somente teria sua obra iniciada em 1954. Sob a direção de Dona Niomar Moniz Sodré, casada com Paulo Bittencourt, à época proprietário do jornal *Correio da Manhã*, o MAM-RJ passaria a contar com uma coleção constituída por algumas doações feitas pelo MoMA, por artistas particulares e por alguns colecionadores. O museu também contou com o apoio de diversos artistas, o que foi fundamental para que o museu se tornasse ponto de referência da cultura carioca.

Ao percebermos o pioneirismo do Museum of Modern Art em lançar programas educacionais, conforme apontado por Guilbaut (2011), podemos verificar que, não por acaso, os museus brasileiros de arte moderna naquele período de Guerra Fria teriam surgido já com seus programas educacionais.

Segundo Andreas Huyssen, “o museu realmente era um bode expiatório plausível. Ele incorporava toda a monumentalização, hegemonia e aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra.” (1997, p. 228)<sup>4</sup>. O crítico de arte Lourival Gomes Machado referiu-se ao projeto da Bienal paulista como orientado por dois objetivos principais: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial” (cf. catálogo da I Bienal do MAM de São Paulo, out.-dez. 1951, p.15, *apud* ZANINI, 1983, p. 647).

Todo esse projeto conduzido por grandes empresários, aplicado em terras onde havia grande presença de movimentos sindicalistas, parece denotar uma infraestrutura consistente que, ao buscar centralizar seus referenciais onde talvez o

comunismo mais tivesse oportunidade de se espalhar, relegava a São Paulo um lugar tido como privilegiado para as artes visuais. De acordo com Luciane Viana Barros Páscoa, “optar pela arte concreta nos anos 50 significava alinhar-se a uma estratégia cultural universalista e evolucionista. Esta tendência foi impulsionada pela I Bienal Internacional de São Paulo em 1951” (PÁSCOA, 2005). Tal caráter universalista foi adotado pela arte dos futuros integrantes cariocas do Grupo Frente que, ao alinharem-se com a indústria, serviam-se de seus materiais como matéria prima no estabelecimento de uma comunicação com a sociedade. Barros Páscoa lembra que a “vanguarda concretista tinha um interesse em estabelecer um vínculo entre arte e indústria, em dar à arte um sentido social mais nítido, um caráter funcional ou mesmo educativo” (PÁSCOA, 2005). É neste contexto que os artistas do Rio de Janeiro se unem.

O Grupo Frente, que se desenhava desde a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* em 1953, pode ser considerado como forte evidência de que os paulistas não atuaram sozinhos na introdução da arte abstrata no país, bem como a mostra dos abstratos em Petrópolis pode ser compreendida como exemplo de contestação da lógica paulista que se impunha no tocante às artes visuais.

Páscoa relata o incômodo que o Grupo Frente causava a críticos acadêmicos e aos rígidos concretistas paulistas do Grupo Ruptura, uma vez que se mantinha articulado no campo da arte concreta, mas o fazia como “um grupo heterogêneo que reunia poéticas diversas sem abandonar o caráter racionalista, pois estava inserido num país mergulhado no otimismo da industrialização”. (PÁSCOA, 2005) Assim, as estruturas de poder que buscavam na arte abstrata seu estratagema não puderam impedir que, de formas outras e com conotações incompatíveis com a lógica empregada no contexto paulista, a arte abstrata se expusesse de forma legítima e bem sucedida para além do território paulista. A historiografia da arte brasileira, fortemente referenciada por importantes obras como a organizada pelo historiador paulista Walter Zanini, ao registrar determinada angulação que parecia desconhecer a relevância daquilo que afrontasse os postulados do suposto centro artístico – São Paulo –, não foi suficiente para banir por completo a relevância de movimentos que contrariavam tal lógica. Assim, podemos nos debruçar sobre a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* como importante acontecimento para a emergência das tendências

construtivas no cenário brasileiro e, no entanto, distante das relações das estruturas museológicas em convergência com o ideário capitalista daquele momento.

### **Fazendo frente à ruptura proposta**

A *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, realizada na cidade de Petrópolis no ano de 1953, pode ser considerada como exemplo de movimentação artística que não coadunou com as relações de poder das lideranças políticas e industriais da época, conforme o exemplo paulista. Podemos nos indagar se isto estaria na origem do seu não reconhecimento, se isto seria, de alguma maneira, motivo para que não recebesse de críticos e historiadores da arte a atenção que lhe parecia devida. Mesmo em se tratando de literatura específica, na qual poderíamos supor a existência de conteúdo elaborado acerca do marco histórico que a mostra representa para a arte brasileira, como é o caso dos dois volumes *História Geral da Arte no Brasil* de Walter Zanini, as referências ao assunto são escassas. O exemplo de Zanini parece ser esclarecedor, quando em menos de uma linha se remete à mostra do Quitandinha ao se dedicar à trajetória de Aluísio Carvão (1983, p. 672) e, mais adiante, menciona a exposição como “I Salão Nacional de Arte Abstrata”<sup>5</sup> ao introduzir o tópico “Outras tendências construtivas e diferentes morfologias abstratas” (1983, p. 678). Nem mesmo quando se debruça sobre a obra de nomes participantes da mostra de Petrópolis, tais como Lygia Clarck, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Décio Vieira e Fayga Ostrower, o livro organizado por Zanini aborda a exposição nacional em questão.

Neste sentido, a falta de reconhecimento e de um lugar de relevância para a mostra, colocando em debate a admitida prevalência paulista na introdução das correntes abstratas na historiografia da arte brasileira, pode ser discutida em associação com os acontecimentos políticos e sociais da época e que, de alguma forma, nos deixaram como legado um quase esquecimento da exposição de 1953.

Outro aspecto de nosso interesse diz respeito à relação da crítica com a mostra por ocasião de sua realização. Os registros com os quais nos deparamos variam entre uma recepção positiva, como a de Mário Pedrosa (*Tribuna da Imprensa*); uma visão mais rígida, exemplificada pela crítica de Jayme Maurício,

explicitando aspectos negativos relativos à organização da mostra (*Correio da Manhã*, 21 de fevereiro de 1953); e uma espécie de ausência absoluta, ao nos depararmos com periódicos<sup>6</sup> que lidavam com assuntos de arte e que simplesmente optaram por ignorar a mostra. Quanto ao público, podemos perceber reações que acabavam por denotar a relação da sociedade com a arte abstrata na ocasião; as respostas variavam entre a completa admiração e a rejeição ao que se exibia nos salões do Quitandinha.

### **A partir do que (não) se mostra – a mostra**

Segundo Paulo Reis, a exposição foi a primeira a reunir “artistas nacionais, muito diversos entre si, com uma linguagem mais abstrata” (REIS, 2005, p. 68)<sup>7</sup>. Angélica Madeira alinha a mostra dos abstratos em Petrópolis às bienais de São Paulo como reveladoras de uma “aceitação da arte abstrata pelo público brasileiro” (2002, p. 4), embora lembre as hesitações do público com a arte abstrata, na qual “mesmo o cultivado, fica perplexo diante daquelas pinturas ‘não somente sem assunto mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis’” (PEDROSA, 1981, p. 40, *apud* MADEIRA, 2002, p. 3). Por mais que os registros do livro de assinaturas da mostra do Hotel Quitandinha revelem que parte dos visitantes ficara maravilhada, tanto o catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984 como o artigo de Edmundo Jorge (1986) retratam que parcela considerável do público manifestou-se com intrigante oposição em comentários como “Que droga, hein????”; “Ninguém é besta não...”; “Credo, que horror!”; “Talves [sic] os irracionais admirariam”; “Ki droga”, dentre outros. No catálogo da Galeria de Arte Banerj, Edmundo Jorge afirma que “uma elite aplaudira.”

Mais do que a dificuldade de aceitação da arte abstrata pela sociedade brasileira, o que Hans Belting chama de “segunda abstração [...] conduzida logo após 1945 pelos norte-americanos” (2012, p. 85), em acordo com Serge Guilbaut, nos guia à compreensão de uma concentração de tensão da arte abstrata em São Paulo. Segundo Edmundo Jorge, tal qual o apoio do MAM-RJ fora requisitado através de Niomar Sodré, também se buscou amparo junto ao crítico paulista Geraldo Ferraz que, de forma hostil, teria se negado a apoiar a mostra abstrata de

Petrópolis (1986, p. 17). Esse panorama parece corroborar para o pouco reconhecimento da *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, o que se confirma com a dificuldade de encontrar material próprio para a pesquisa científica do tema, bem como dos próprios registros da exposição. Ainda assim, ao obtermos informações relevantes, precisamos considerá-las de acordo tanto com seu recorte sincrônico quanto com o diacrônico, uma vez que lidamos com informações de uma crítica jornalística de outra época. Os registros fotográficos nos periódicos apresentam-se mínimos e a abordagem dos jornais sobre os tópicos de determinado assunto não se assemelham com a realidade do jornalismo da contemporaneidade, o qual tende a uma espécie de uniformidade em sua agenda.

Os dois registros encontrados nos periódicos *Tribuna da Imprensa* e *Correio da Manhã* deixam isso evidente. O *Tribuna da Imprensa*, em 25 de fevereiro de 1953, lançava uma nota na parte inferior da página, com duas frases informando que o governador do estado de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, havia inaugurado a exposição promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e pela Prefeitura Municipal de Petrópolis. Anunciava-se ainda que a exposição contara com a presença do ministro Negrão de Lima, do prefeito Cordolino Ambrósio, de Edmundo Jorge e de Manuel Bandeira. Quanto à edição referente aos dias 28 de fevereiro e 01 de março, o mesmo periódico trazia em seu suplemento um artigo assinado por Mário Pedrosa que, além de relatar a quantidade de artistas e elencar as obras da mostra, quem a organizou e quem a inaugurou, realizava, sobretudo, uma reflexão acerca dos trabalhos de arte em exposição, sinalizando a tensão da arte abstrata que se estabelecia com o estado de São Paulo bem como a importância da exposição, mesmo em face de alguns problemas técnicos de organização.

A abordagem do *Correio da Manhã*, após mencionar as personalidades da política e do meio artístico presentes, bem como de artistas que tiveram seus trabalhos expostos, criticava diretamente a organização da mostra pelo fato de terem sido retiradas duas telas que constavam no catálogo, uma de Margaret Spence e outra de J. Mattos, além da modificação do nome de duas telas de Spence. O artigo não é assinado, mas trata-se de autoria do crítico Jayme Maurício<sup>8</sup> que, em direção contrária àquela adotada por Mário Pedrosa na *Tribuna da Imprensa*, não discute o teor das obras expostas. Um fato merecedor de nota é que,

em seu artigo, Mário Pedrosa referiu-se à mostra como “a exposição dita nacional (?) de arte abstrata” (1953). Podemos inferir que Pedrosa questionava o caráter nacional da mostra.

Outro ponto intrigante diz respeito ao contexto da mídia ao considerarmos que Angélica Madeira menciona o *Correio da Manhã*, a *Tribuna da Imprensa*, o *Jornal do Brasil* e o *Folha de São Paulo* como periódicos para os quais Mário Pedrosa havia escrito ou colaborado em momentos diferentes (MADEIRA, 2002). Neste sentido, poderíamos supor que em algum momento tais periódicos abordariam a questão artística. Porém, no *Jornal do Brasil*, em datas diferentes, encontramos uma nota anunciando a *V Exposição de Flores e Frutos* e extenso artigo que relata sua inauguração com a presença de Getúlio Vargas, presidente da República, dos governadores de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo e de outras lideranças políticas, e que teria ocorrido no dia seguinte ao da inauguração da exposição dos abstratos. A esta não é dedicada uma linha sequer no referido jornal. O *Folha da Manhã*<sup>9</sup>, apesar de mencionar o encontro dos governadores em Petrópolis, não fez qualquer menção à exposição de flores e frutos nem à mostra abstrata. De forma análoga ao *Jornal do Brasil*, o *Diário de S. Paulo*, ao informar sobre o encontro dos governadores, dedica-se extensamente a *V Exposição de Flores e Frutos* e à sua repercussão, recorrendo ao periódico *Meridional*<sup>10</sup> 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 abstrata que ocorria naquele mesmo momento. Também nos parece curioso o fato de *Habita*<sup>11</sup>, periódico que carrega em seu subtítulo a designação de “revista das artes no Brasil”, não ter feito, nos dois números disponibilizados pela FBN<sup>12</sup>, qualquer menção à mostra nacional ocorrida em Petrópolis, apesar de tratar de assuntos como os abstratos, o Grupo Ruptura, a I Bienal de São Paulo, a exposição de Max Bill no MASP em 1951 e, até mesmo, a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Outro aspecto que podemos salientar diz respeito à atuação do MAM-RJ na mostra, o que podemos depreender do catálogo da exposição de 1953 e do boletim do museu. A parte do catálogo que contém os créditos da comissão julgadora (Niomar Moniz Sodré, Mario Pedrosa e Flavio de Aquino) reconhece que a exposição fora “promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e



patrocinada pela Prefeitura Municipal de Petrópolis”, sem, entretanto, conferir qualquer atenção ao MAM-RJ que, segundo Edmundo Jorge (1986), representado por D. Niomar Moniz Sodré<sup>13</sup>, atuou como entidade que reconhecia a relevância da mostra, além de patrocinar um prêmio no valor de cinco mil cruzeiros, semelhante ao patrocinado pela Prefeitura de Petrópolis<sup>14</sup>.

No que diz respeito à escolha do local da exposição, a partir de Edmundo Jorge observamos que alguns artistas abstratos se reuniam com certa frequência na casa de Antonio Luiz em Petrópolis, entre 1952 e 1953, local onde teria surgido a ideia de realizar uma exposição coletiva na cidade. Antonio Luiz, como presidente da Associação Petropolitana de Belas Artes, articulava a ideia junto à Prefeitura de Petrópolis. Contudo, a razão da escolha do Hotel Quitandinha como local expositivo permanece em uma sombra histórica. O mesmo Edmundo Jorge avaliou a escolha do local como equivocada no catálogo da exposição de 1984, por se tratar de um espaço com decoração oposta ao gênero artístico que se exibia, além de afirmar 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 pelas varandas, visitando assim o conjunto abstrato” (GALERIA DE ARTE BANERJ, 1984).

Entretanto, o *Jornal do Brasil* em sua edição de 22 de fevereiro de 1953 relata que a exposição de flores e frutos ocorria anualmente, reunindo representantes de vários estados brasileiros, o que parece tornar o acaso sugerido por Edmundo Jorge como pouco provável. Edmundo Jorge 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” (1986, p. 15). O Hotel Quitandinha configurava-se como um local de alta circulação de personalidades, o que por si só já contribuiria para a repercussão da mostra.

### **Considerações finais**

Independentemente da razão da escolha do local, o fato é que diferentes extratos da sociedade brasileira estiveram de alguma forma representados pelo

público que se encontrava no Quitandinha, e não apenas a referida “elite que aplaudira a mostra”. Assim como o próprio conjunto de artistas reunidos na mostra, os visitantes da exposição formavam um grupo heterogêneo. Edmundo Jorge relata a presença de visitantes internacionais na exposição dos abstratos de 1953 e, no catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj, o artista declara ainda a presença de no mínimo duas mil pessoas. Entretanto, fica patente não haver um consenso receptivo à arte abstrata como alguns teóricos, a exemplo de Madeira, tentam sugerir. Em termos de pioneirismo, podemos considerar a exposição como bem sucedida, pois mesmo sem recursos, a mostra articulou-se com sucesso: foi inaugurada por Kubitschek, governador de Minas Gerais e posteriormente presidente do Brasil; recebeu tanto personalidades políticas quanto do meio artístico<sup>15</sup>; foi assistida por milhares de pessoas; contribuiu para a posterior articulação do Grupo Frente; gerou grande polêmica na ala esquerda do hotel, espaço onde foi montada; foi criticada e aplaudida nos periódicos da época.

Compreendemos a exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984, que remontou a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* de 1953, como uma reverberação da mostra original. Com objetivos de outra ordem, a mostra *Expresso Abstrato*, projeto realizado no Museu Imperial de Petrópolis de março a junho de 2005<sup>16</sup>, também denota que, por mais que a exposição dos abstratos pareça não ser representada em simetria com as renomadas exposições registradas na historiografia da arte brasileira, de alguma forma sua relevância não se apaga, apesar de parecer obliterada pela escassez de estudos e de registros que se compatibilizam com um projeto historiográfico que narra uma dinâmica dominada por lideranças capitalistas. Tal fato parece ser refletido até mesmo através de considerável parcela da mídia daquela época, principalmente a paulista. Afinal, coincidência ou não, todos os periódicos que consultamos editados na cidade de São Paulo (*Folha da Manhã*, *Diário de S. Paulo*, *Habitat*) sequer tangenciaram a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*.

Em sentido oposto, nosso trabalho busca o reconhecimento e a garantia de um lugar de relevância na historiografia da arte brasileira para esta exposição que completou sessenta anos no começo de 2013. Talvez, o fato de a mostra não ter se submetido à imperatividade do sistema capitalista que rigidamente controlava o

MAM-SP e que, de forma um tanto dissimulada, inspirara e influenciara a genealogia fundacional do MAM-RJ, seja um fator que explique parte da precariedade em termos de infraestrutura da exposição, a falta de apoio de alguns e o descaso de outros. Compreendemos também a relevância de ampliarmos os debates em torno das artes visuais no Brasil, uma vez que, conforme sinalizado por Barros Páscoa, a reflexão sobre esse assunto parece se restringir, cada vez mais, ao meio acadêmico, aos museus e revistas especializadas.

Por fim, cabe mencionar o crítico de arte Paulo Herkenhoff, atual diretor do Museu de Arte do Rio – MAR, quando afirma que, em se tratando da arte brasileira, faltou escutar Mário Pedrosa no lugar de Ciccillo [Francisco Matarazzo]<sup>17</sup>, o industrial paulista que buscou transformar o cenário brasileiro das artes em algo que beneficiasse seus interesses, no sentido de capitalizar a tensão das artes e da arte abstrata de tendência construtiva para a cidade de São Paulo.

---

## Notas

<sup>1</sup> Este artigo integra o projeto de pesquisa *O Novo sempre vem* – I Exposição Nacional de Arte Abstrata [1953] do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PROPI) da Universidade Federal Fluminense.

Os autores agradecem ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, através da Coordenadora do Departamento de Pesquisa e Documentação, ao Museu Imperial de Petrópolis, aos curadores Neno del Castillo e Sonia Salcedo da mostra / programa *Expresso Abstrato*, à Fundação Biblioteca Nacional, à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PROPI) da Universidade Federal Fluminense, pelo apoio na viabilização da pesquisa.

<sup>2</sup> No original: “The nineteenth century mind was taxonomic, and the nineteenth century eye recognized hierarchies of genre and the authority of the frame”. O’DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube*. San Francisco, EUA: The Lapis Press, 1976.

<sup>3</sup> GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. *ARS*, v. 9, n. 18, 2011.

<sup>4</sup> HUYSEN, Andreas. “Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa” In: *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 222-253, 1997.

<sup>5</sup> Segundo Edmundo Jorge, o crítico Antonio Bento reagiu quando o noticiário mencionava a exposição como um “Salão” por remeter a certo academicismo (1986, p. 16). Entretanto, ao publicar o texto do catálogo da exposição de 1953 em seu livro, Jorge aplica entre parênteses a nomenclatura criticada para indicar a procedência do texto: “(No catálogo do 1º Salão Nacional de Arte Abstrata)” (1986, p. 13). O texto de apresentação de seu livro refere-se à exposição da mesma forma. JORGE, Edmundo Palma de. *Guima e o degelo*. Rio de Janeiro: Machado Horta, 1986.

<sup>6</sup> A palavra *periódicos* é empregada neste artigo para fazer menção a revistas e jornais publicados no ano de 1953.

<sup>7</sup> Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. 2005.

<sup>8</sup> Conforme informação no artigo *In Memoriam* de Edmundo Jorge, corroborada pela afirmação de Zanini (1983, p. 647) de que Jayme Maurício atuava na coluna de Artes do *Correio da Manhã*.

<sup>9</sup> O periódico *Folha de São Paulo* chamava-se *Folha da Manhã* em 1953, conforme informações do site oficial do periódico: < <http://acervo.folha.com.br/fdm>>.

<sup>10</sup> Não conseguimos ter acesso ao acervo deste periódico.

<sup>11</sup> Periódico editado em São Paulo e citado em *Pecados de Heresia: trajetória do Concretismo Carioca*. Dissertação de Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. Rio de Janeiro, 2004.

<sup>12</sup> Quando de sua busca no acervo da FBN, o catálogo da instituição nos fornece a indicação de coleção entre os períodos de 1953/01 a 1953/06 (coleção 10-11) e 1953/07 a 1953/12 (12-13). A primeira coleção foi solicitada e consultada. A segunda coleção – que não possui data compatível com o *corpus* estipulado para consulta por este projeto – foi solicitada e não foi entregue pelos funcionários da FBN. Não insistimos na consulta a esta segunda coleção por entendermos que a mesma se estenderia a um período muito posterior ao de nosso interesse.

<sup>13</sup> A partir do catálogo, a única associação que podemos estabelecer da mostra com o MAM-RJ é através do nome de Niomar Moniz Sodré, apesar de a atuação do MAM-RJ ter sido relevante, nivelada com o patrocínio da Prefeitura Municipal de Petrópolis. O boletim do MAM-RJ, em nota de três parágrafos, menciona o acontecimento com data e nome das personalidades políticas e de alguns artistas cujos trabalhos estiveram expostos, dentre outras informações, mas não há qualquer menção à condição do MAM-RJ como instituição colaboradora.

<sup>14</sup> No Artigo *In Memoriam*, Edmundo Jorge relata que, excetuando a premiação, não havia verba para nenhum outro gasto, tampouco auxílio com pessoal extra. A ajuda da Prefeitura Municipal de Petrópolis, além do valor do prêmio, fora apenas o que o autor chama de “em espécie, com caminhões, etc.” (JORGE, 1986, p. 16-17).

<sup>15</sup> De acordo com Edmundo Jorge, estiveram presentes: o representante do presidente Getúlio Vargas, capitão Dorneles, Negrão de Lima, deputado Parsifal Barroso, os críticos de arte Quirino Campofiorito e Jayme Maurício, o poeta Manuel Bandeira, a atriz de cinema Arleen Whealan, Vasco Leitão da Cunha, Maurício Nabuco e Luz Del-Fuego. (JORGE, 1986, p. 15).

<sup>16</sup> Segundo os curadores do projeto *Expresso Abstrato*, o objetivo da exposição de 2005 não seria uma remontagem idêntica a da exposição de 1953. Antes, o objetivo dos curadores estaria relacionado à função formadora de público e à construção de um percurso expresso do figurativismo à abstração. Em texto, os curadores Neno del Castillo, Sonia Salcedo del Castillo e Rosana de Freitas relatam o desejo de estabelecer uma relação de proximidade entre os visitantes e alguns conceitos da arte contemporânea que, para eles, provinham da abstração.

<sup>17</sup> Palestra proferida no 21º Encontro Nacional da ANPAP, em auditório da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 28 de setembro de 2012.

## REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Arte Ocidental: a intervenção dos Estados Unidos na modernidade do pós-guerra*. In:\_\_\_\_\_. **O Fim da História da Arte**. Tradução de Rodnei Nascimento. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.85 – 99.

CASTILLO, Neno del *et alii*. **Expresso Abstrato**. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

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.

GUILBAUT, Serge. **Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948**. *ARS*, v. 9, n. 18, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>.

---

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

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.

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

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição de arte abstrata no Hotel Quitandinha. **Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, mar.- abr. 1953.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50**. Revista Eletrônica *Aboré*, Manaus, AM, v. 1, n. 1, p. 4, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.uea.edu.br/>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

PEDROSA, Mário. Abstratos em Quitandinha. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 28 de fev. – 01 de mar. de 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Microfilme.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970**. (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, 2005).

ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

#### **Caroline Alciones de Oliveira Leite**

Graduanda em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Formada em Letras – Português-Inglês (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte e Democracia.

#### **Luiz Sérgio de Oliveira**

Artista, pesquisador e professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Mestre em Arte pela Universidade de Nova York, Estados Unidos, e Doutor em História e Teoria da Arte pela UFRJ, com estágio de doutorado na Universidade de San Diego, Estados Unidos.