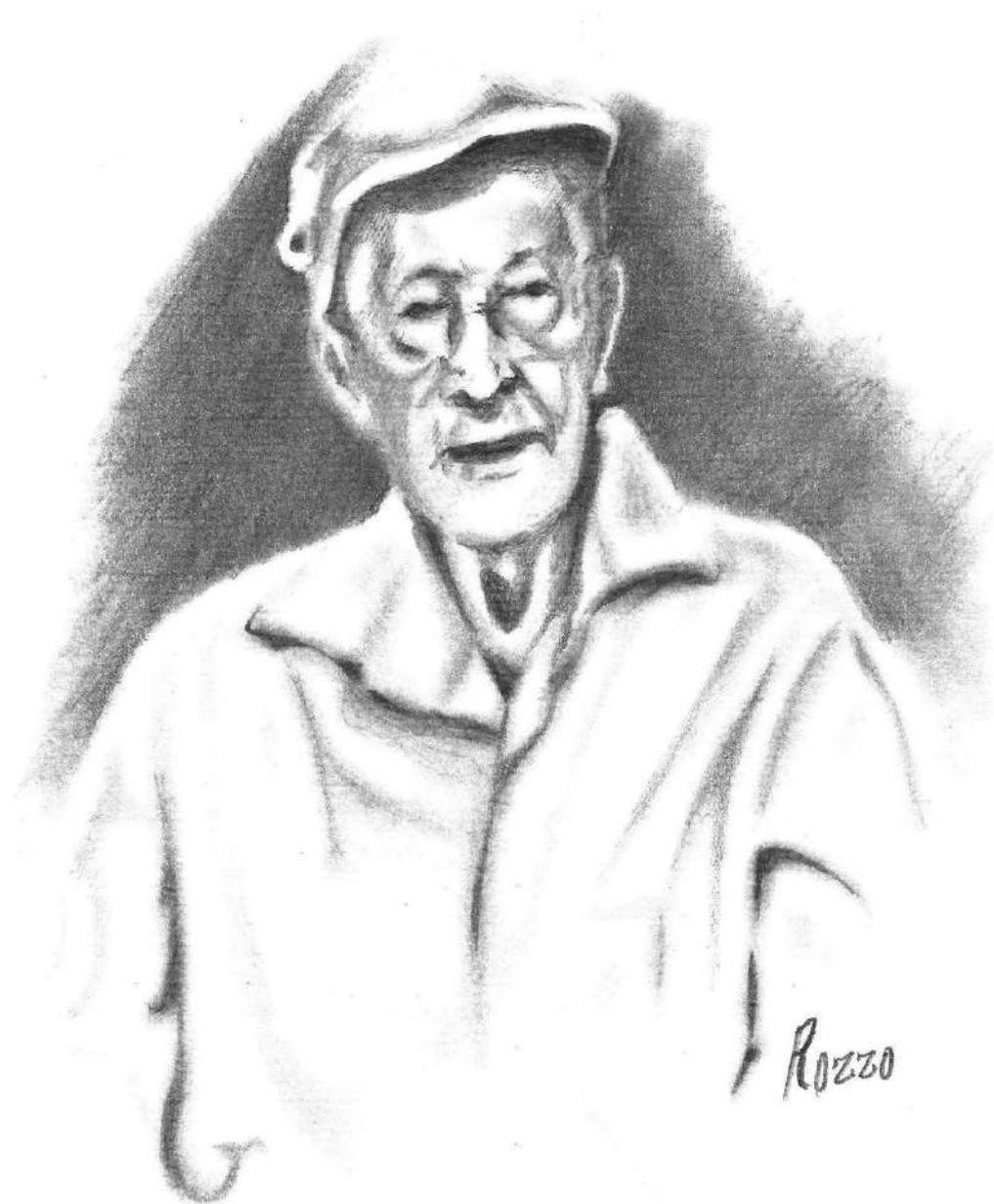


ROSALVO FELISBERTO DE OLIVEIRA FILHO

**A ARTE DE ABELARDO DA HORA: O GROTESCO E O ENGAJAMENTO  
POLÍTICO E SOCIAL**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS- PPGAV-  
UFPB/UFPE  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ROSALVO FELISBERTO DE OLIVEIRA FILHO

**A ARTE DE ABELARDO DA HORA: O GROTESCO E O ENGAJAMENTO  
POLÍTICO E SOCIAL**

Recife  
2022

ROSALVO FELISBERTO DE OLIVEIRA FILHO

**A ARTE DE ABELARDO DA HORA: O GROTESCO E O ENGAJAMENTO  
POLÍTICO E SOCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, ligada à linha de pesquisa História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Teóricos Educacionais, Culturais e Criativos.

Orientadora: Professora Doutora Madalena de Fátima Pequeno Zaccara

Recife  
2022

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

O48a Oliveira Filho, Rosalvo Felisberto de  
A arte de Abelardo da Hora: o grotesco e o engajamento político e social/ Rosalvo Felisberto de Oliveira Filho. – Recife, 2022.  
119f.: il., fig.

Sob orientação de Madalena de Fátima Pequeno Zaccara.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2022.

Inclui referências.

1. Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.  
2. Abelardo da Hora. 3. Arte e Política. 4. Estética do Grotesco. I. Zaccara, Madalena de Fátima Pequeno (Orientação). II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-65)

**ROSALVO FELISBERTO DE OLIVEIRA FILHO**

**A ARTE DE ABELARDO DA HORA: O GROTESCO E O ENGAJAMENTO  
POLÍTICO E SOCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco/PPGAV – UFPB/UFPE, ligada à linha de pesquisa História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Teóricos Educacionais, Culturais e Criativos.

**Aprovado em: 23/02/2022**

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Madalena de Fátima Pequeno Zaccara – Orientadora  
Universidade Federal de Pernambuco**

---

**Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa – Membro Titular Externo  
Universidade Federal de Pernambuco**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Elisabete de Gouveia– Membro Titular  
Interno  
Universidade Federal de Pernambuco**

---

Aos meus pais, Rosalvo Felisberto de Oliveira e Maria Ivone Rodrigues de Oliveira, meu irmão, Nilo da Costa Rodrigues Neto, minha esposa, Camila de Lima Cantil e nossos filhos Billy e Amora.

## AGRADECIMENTOS

O presente texto, seria impossível de ser realizado sozinho. Para que este trabalho ganhasse forma, contei com uma série de contribuições, seja no campo acadêmico ou no campo pessoal. Amigos, colegas de pós-graduação, professores e familiares contribuíram muito para que fosse possível que esta pesquisa chegasse a este momento, talvez não de uma conclusão, mas de um fechamento de ciclo. Pois tenho certeza que estes mesmos pares que tanto contribuíram para a conformação final de minha pesquisa com certeza serão ainda mais importantes para que eu dê continuidade aos inúmeros desafios que projeto para minha caminhada.

Neste primeiro momento, agradeço a Deus que me possibilitou vida e saúde para chegar até aqui.

A meus pais, Maria Ivone Rodrigues de Oliveira e Rosalvo Felisberto de Oliveira, por suas constantes contribuições, financeiras, emocionais, subjetivas e por me inspirarem a buscar, constantemente, conhecimento e desenvolvimento pessoal.

A minha esposa, Camila de Lima Cantil, pelo companheirismo, amor e paciência, que me mantiveram firme para chegar até esse momento. Não poderia esquecer também do nosso Billy e nossa Amora, exemplos de amor e amizade que chegaram para completar nossa família.

Ao meu irmão, Nilo da Costa Rodrigues Neto, pelo companheirismo de uma vida inteira que só poderia encontrar nessa relação de amizade que existe entre dois irmãos.

A minha orientadora, Professora Dr<sup>a</sup> Madalena de Fátima Zaccara, por seus ensinamentos e principalmente por sua fé em meu trabalho como pesquisador, demonstrada inúmeras vezes ao longo desta pesquisa.

Ao professor Carlos Romeu Cabral (*in memoriam*), pela dedicação e atenção ao grupo de pesquisa Arte, Cultura e Memória, do qual tenho orgulho de ser membro e pesquisador. Suas contribuições foram importantes ensinamentos que levarei para minha vida pessoal e acadêmica.

Aos meus colegas do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, representados aqui nos nomes de Felipe Neves, Niara Mackert, João Baía, Marco

César e Andréa Sobreira que caminharam comigo ao longo desse período de estudos na pós-graduação.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, representados aqui no nome da professora Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, pela dedicação em construir conhecimentos com os alunos.

Aos funcionários e técnicos da Universidade Federal de Pernambuco, aqui representados no nome de Fernando, por sua constante dedicação, atenção e paciência para com as demandas dos discentes.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro possibilitando a realização dessa pesquisa bem como o suporte para minha formação acadêmica

Aos colegas da Grifo Diagnóstico e Preservação de Bens Culturais, com os quais participei do projeto de restauro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, pelos conselhos, acolhimento e por sempre acreditarem que eu poderia ir cada vez mais longe nos meus objetivos.

Aos membros do Coletivo Pedramar, parceiros das Artes Visuais e da pesquisa que aceitaram o desafio de criar e desenvolver projetos no intuito de refletir sobre arte, educação e cultura.

Aos amigos e amigas, bem como professores e demais profissionais que compõem o atelier Villa das Artes, que me acolheu como aluno e posteriormente como professor, possibilitando meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Aos amigos de longas datas Artur Bezerra, Carolina Piornedo, Caio Belém, Vinícius Belém, Renato Júnior, Jaciel Oliveira, Filipe Russo, Tiago Cavalcante, Yuri Bittencourt, Ronaldo Silva, Thaik Santos, Lizandra Santos, Flávia Santana, Victor Evangelista e Wilson Chiarelli pelo apoio e por sempre terem fé nas minhas capacidades.

Ao artista Abelardo da Hora (*in memoriam*), por jamais ter desistido de sua arte, seus ideais e sonhos de forma a me inspirar na realização dessa pesquisa e também pela busca por aprimoramento intelectual e pessoal.

## MENINOS DO RECIFE

São habitantes anônimos  
Dessa cidade alagada,  
De limo e pedra formada  
Sob marés  
Submersa.

Em lodo, em lama inconsistente,  
Consubstanciada.  
Vasto poço de afogados,  
Habitação de mitos e de fantasmas.  
Imenso pasto de pestes.  
Cidade desabrigada.  
Habitantes desse pântano,  
Sem escrituras, sem títulos.  
Submetidos ao ócio  
que gera a fome e o vício  
E um calendário implacável  
De misérias e imprevistos.

São apenas habitantes  
Dessa cidade alagada,  
Atirados sobre a lama,  
Sob as marés da desgraça

(HORA, 2015)

## RESUMO

Esta pesquisa buscou compreender como a estética do grotesco se apresenta nas produções artísticas de Abelardo da Hora, e como elas se relacionam com a crítica ao cenário político e social presente nestes trabalhos. Os dados foram produzidos por meio de pesquisa bibliográfica relacionada aos temas da estética do grotesco, vida e obra de Abelardo da Hora assim como a relação entre estes, a arte e o engajamento. A investigação foi desenvolvida no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB por meio da metodologia historiográfica. Busca-se explorar nesta pesquisa os campos da Estética, História da Arte, bem como a Arte e Política, buscando assim a análise conceitual do grotesco crítico presente nos trabalhos artísticos de Abelardo. Utilizamos os referenciais teóricos: Bakhtin (2010), Benjamin (2012), Eco (2007), Hugo (2007), Sodré e Paiva (2002), juntamente ao que observamos na obra do artista, buscando refletir a relação entre esses referenciais e as obras de Abelardo. Constatou-se, por meio da pesquisa, que os elementos da estética do grotesco se relacionam fortemente com as produções de Abelardo da Hora principalmente aquelas que se configuram como denúncias ao cenário político e social no qual o artista estava inserido. Abelardo, que ficou famoso pelo expressionismo de suas produções, também apresentava outras características para além desta com a intenção de provocar o público, chocando-o, de maneira a incitar uma reflexão e até mesmo uma reação. A escolha temática de grande parte das obras do artista se explica por sua íntima relação com o contexto político e social da época, a ditadura militar no Brasil, sua participação na gestão pública da cidade do Recife bem como seu próprio trajeto biográfico e artístico em que esteve intimamente envolvido em todas as etapas de produção dos seus trabalhos.

Palavras-chave: Abelardo da Hora; Arte e Política; Estética do Grotesco

## RESUMEN

Esta investigación buscó comprender cómo la estética de lo grotesco está presente en las producciones artísticas de Abelardo da Hora, y cómo se relacionan con la crítica del escenario político y social presente en estas obras. Los datos fueron producidos a través de una investigación bibliográfica relacionada con los temas de la estética de lo grotesco, la vida y obra de Abelardo da Hora, así como la relación entre arte y política. La investigación se está desarrollando en el Programa de Estudios de Posgrado en Artes Visuales UFPE / UFPB a través de la metodología historiográfica. Esta investigación busca explorar los campos de la Estética, la Historia del Arte, así como el Arte y la Política, buscando así el análisis conceptual de la crítica grotesca presente en la obra artística de Abelardo. Utilizamos los marcos teóricos: Bakhtin (2010), Benjamin (2012), Eco (2007), Hugo (2002), Sodré y Paiva (2002), junto con lo que observamos en la obra del artista, buscando reflejar la relación entre estas referencias y las obras de Abelardo. Se ha comprobado, hasta ahora, a través de la investigación, que los elementos de la estética de lo grotesco han sido ampliamente explorados por Abelardo da Hora como un instrumento para denunciar el escenario político y social en el que se insertó. El artista, que se hizo famoso por el expresionismo de sus producciones, también tuvo otras características además de esta con la intención de provocar al público, escandalizarlo, de manera de incitar a la reflexión e incluso a la reacción. La elección temática de la mayoría de las obras del artista se explica por su íntima relación con el contexto político y social de la época, la dictadura militar en Brasil, su participación en la gestión pública de la ciudad de Recife, así como su propia trayectoria biográfica y artística en la que estuvo íntimamente involucrado en todas las etapas de producción de sus obras.

*Palabras-clave:* Abelardo da Hora, arte moderna, grotesca, política.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
1.1	Justificativa .....	16
1.2	Objeto de Estudo.....	18
1.3	Objetivos.....	18
1.4	Metodologia .....	19
1.5	Estado da Arte.....	23
<b>2</b>	<b>A ESTÉTICA DO GROTESCO AO LONGO DA HISTÓRIA.....</b>	<b>33</b>
<b>3</b>	<b>ABELARDO DA HORA.....</b>	<b>44</b>
3.1	Aspectos biográficos.....	44
3.2	O contexto da ditadura militar no Brasil.....	64
3.3	Abelardo da hora e o engajamento político e social.....	73
<b>4</b>	<b>A PRESENÇA DO GROTESCO NA ARTE DE ABELARDO DA HORA..</b>	<b>84</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O grotesco desterra angústias, provoca risos nervosos e exerce uma estranha atração tanto aos artistas como ao público por meio de formas expressivas mais agressivas, menos comuns e menos uniformes. A presença do grotesco na arte permite, ao contemplador, captar outros sentidos do mundo, já que este, atualmente, se apresenta na pluralidade (SODRÉ, PAIVA, 2002). O termo grotesco passou por diversas interpretações desde o seu surgimento no final do século XV, sendo utilizado na atualidade como uma categoria estética que carrega características do exagero, da grandiosidade, ou seja, busca dar ênfase e causar a sensação de absurdo. Também tem sido utilizado para definir algo de características abomináveis, estranhas e/ou perturbadoras. Dessa forma, as imagens se apresentam fora dos padrões sociais da “normalidade” ou deixam de ser “familiares” para se tornarem “estranhas”.

Por meio da estética do expressionismo contendo várias características que se conectam também com o grotesco, Abelardo da Hora buscava criticar o cenário social vigente bem como chamar a atenção para àquelas situações sociais. Muitas das características do grotesco são encontradas nas obras de Abelardo e todas elas com uma forte intenção de denúncia social.

Abelardo da Hora, nasceu na usina Tiúma, em São Lourenço da Mata (PE), sua família tinha ligação empregatícia com a produção do açúcar. Estudou Artes Decorativas na Escola Industrial e empregou-se em uma empresa de estuques de seu professor de escultura, Cassimiro Correia. A partir de seus relacionamentos na Escola Industrial, conseguiu uma bolsa para cursar a Escola de Belas Artes de Pernambuco. Em janeiro de 1943, conheceu Ricardo Brennand e começou a trabalhar na fábrica de cerâmica no Engenho São João da Várzea, onde desenvolveu parte de sua cerâmica artística. Não sendo originário da aristocracia açucareira nem conseguindo mobilizar incentivos governamentais, Abelardo não teve chance de ir à Europa continuar sua formação assim como outros artistas brasileiros e mesmo pernambucanos. No final de 1945 hospedou-se na casa de Abelardo Rodrigues, no Rio de Janeiro e durante essa estadia entrou em contato

com Portinari e outros artistas e intelectuais engajados politicamente, os quais foram fundamentais para sua politização e filiação ao Partido Comunista. Retornando ao Recife, decidiu fundar a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) que tinha o objetivo de defender a classe artística, bem como preocupava-se também com a formação de uma arte “eminentemente brasileira”. Para tanto, seria preciso formar jovens artistas sensíveis à “realidade” do “povo” e às manifestações populares. A principal atividade desenvolvida pela Sociedade foi o Atelier Coletivo organizado em torno da figura de Abelardo (DIMITROV, 2010).

O ativismo é uma constante na vida e obra do artista. Um dos exemplos é seu envolvimento com a Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco (AAPPE), fundada no ano de 1968 com o objetivo de criar uma unidade de representação e reivindicação da classe artística, formada por um grupo heterogêneo, ligado a diversos setores da cultura, como pintores, gravuristas, escultores, professores, desenhistas, poetas, intelectuais das áreas do turismo e do patrimônio cultural. Abelardo teve grande participação nas atividades políticas da associação estando envolvido inclusive com a idealização da lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife (Lei nº 14.239), já que a ideia partiu do escultor, em 1960, que a sugeriu ao então prefeito Miguel Arraes (NETO, 2016). Abelardo da Hora foi também um dos principais membros do Movimento de Cultura e Educação Popular (MCP).

Esses movimentos em que o artista estava envolvido, conseguiram várias realizações no campo político para as artes plásticas em Pernambuco. Em dezembro de 1980, foi sancionada a Lei nº 14.239, pelo então prefeito do Recife Gustavo Krause. Em 1989 a AAPPE junto com o Movimento Unificado Constituinte Popular (MUCP), conseguiu que a Lei de Obra de Arte em Edificações passasse a valer para todo o estado (NETO, 2016).

As obras de arte possuem, para além das representações estéticas, uma grande importância como meio de cultura, de transmissão de relevâncias à sociedade observadora, de referências e representações. A obra de arte oferece informações, significados ao observador que absorve suas representações, acrescentando, assim, ao seu conhecimento e sua identidade como membro da sociedade, além das sensações, sentimentos e reações que a arte tem poder de

causar, seja com seu impacto extraordinário ou mesmo sua simplicidade. As artes públicas do Recife, assim como todas as obras de arte, são importantes por se tratarem de representações, ideias, história, cultura e contexto social do povo pernambucano e nordestino, como é o caso das obras de Abelardo da Hora (CARVALHO, et.al, 2014).

Abelardo da Hora manteve duas linhas paralelas de produção. Uma delas possui um caráter mais ligado ao decorativo, enfatizando aspectos considerados por alguns autores como mais comerciais, a exemplo das várias esculturas de mulheres produzidas pelo artista, bem como desenhos e gravuras sobre manifestações culturais do carnaval pernambucano. É importante notar que o expressionismo, marca registrada de Abelardo, também se encontrava presente nessas obras, mas apontava para significados diferentes dos que percebemos em produções do artista que tinham uma ênfase nas temáticas sociais. A outra linha que destacamos é justamente a que consideramos como fortemente “engajada” e ancorada na realidade social, na qual o artista utilizava-se do expressionismo para denunciar uma realidade local. Podemos fazer uma leitura da estética do grotesco nas obras engajadas de Abelardo como um elemento de denúncia estando sempre associado ao sofrimento do povo com relação à realidade social em que se encontram.

Essa era uma posição fortemente adotada por Abelardo: a de artista e ativista em defesa de uma forma de expressão brasileira sendo inclusive contra a representação de naturezas mortas no período em que esteve envolvido com o Atelier Coletivo (AMARAL, 2003). O tom dos quadros, esculturas e gravuras do grupo carregam o ar de denúncia da má condição de vida do povo nordestino (DIMITROV, 2010). Nota-se que existia um esforço, por parte de Abelardo, de aproximar as suas produções do povo.

Os trabalhos de Abelardo eram de um expressionismo muito forte, pois falam do sofrimento e dos dramas da gente brasileira e através desta representação de um expressionismo grotesco, buscavam o caráter nacional e regional. Ele tinha como principal objetivo trazer em suas representações a ideia do desagradável proporcionando a denúncia social por meio desta estética (CLÁUDIO, 2010).

As “esculturas engajadas” de Abelardo da Hora possuem fortes ligações com sua produção pictórica. A mesma fisionomia dos personagens, a mesma situação

de desespero e/ou desamparo de pessoas pobres, de “gente do povo”, são temas de obras como “Enterro de um Camponês” de 1953 (DIMITROV, 2014). Observamos na obra do artista plástico esculturas angulosas e ásperas com temas como a miséria, a fome e os retirantes (que nunca deixaram de serem retratados em formas esquálidas), que retratam cenas trágicas do cotidiano de um “povo miserável”.

Podemos notar, desta forma, que características marcantes do grotesco são encontradas na estética expressionista das produções do artista. A distorção das feições faciais, o exagero na expressão para enfatizar a sensação de dor e sofrimento, a anatomia disforme, os corpos geométricos e angulosos das figuras representadas, bem como o caos demonstrado através de suas composições. As distorções das figuras humanas e dos cenários não é, no entanto, uma escolha estética aleatória, pois representa a deformação da sociedade, no sentido de que é necessário demonstrar o quanto os problemas estão presentes e a intensidade com a qual a afetam.

A escolha temática de grande parte das obras do artista se explica por seu íntimo engajamento com o conturbado contexto político da época e é através do expressionismo, em que enxergo vários elementos com características do grotesco, que ele objetiva chamar a atenção para este cenário.

É importante ressaltar que a vontade de produzir esta pesquisa teve origem ainda na graduação em Artes Visuais/licenciatura, realizada também na Universidade Federal de Pernambuco. Durante as aulas de Estética e História da Arte, tive contato com temas que considero centrais para a realização desta pesquisa, tais como a estética do Grotesco e o estudo sobre movimentos artísticos no estado de Pernambuco.

Ao aprofundar meus estudos sobre a produção artística de Abelardo da Hora, comecei a desenvolver um diálogo com a disciplina de Estética, buscando fazer a relação de características da categoria do grotesco e elementos que percebia nas produções de Abelardo.

Vale ressaltar que, até a confecção deste texto, não encontramos nenhum depoimento ou registro de Abelardo da Hora que fizesse essa relação direta entre sua obra e o grotesco. Essa relação partiu de uma leitura pessoal e da vontade de

trazer uma possibilidade de conexão entre as características do grotesco e o engajamento político de Abelardo.

Com relação a estrutura deste trabalho, achamos conveniente dividi-lo em três capítulos principais no intuito de desenvolver os objetivos que traçamos para esta pesquisa.

No capítulo intitulado “A estética do grotesco ao longo da história”, buscamos realizar um estudo sobre o grotesco ao longo da história da Arte, a partir dos embasamentos teóricos elaborados por pesquisadores e literatos especializados na área, como François Rabelais, Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Muniz Sodré e Raquel Paiva. Essa abordagem em relação ao grotesco será aprofundada em subtemas para compor a totalidade deste capítulo. Assim, para um melhor entendimento sobre o grotesco na história da arte, fez-se relevante tratar de algumas questões relativas ao período romântico, tal como o prefácio da peça Cromwell de Victor Hugo. Com este estudo verifica-se, também, que algumas obras de Abelardo da Hora, se aproximam em seus aspectos com o grotesco, como figuras humanas disformes, seres híbridos, corpos mutilados, e corpos afetados por patologias. Todas essas questões foram importantes para a análise das obras deste artista moderno, pois o grotesco e o “feio”, embora estivessem presentes em várias obras de períodos da história da arte de outrora, também se fizeram presentes na modernidade de forma significativa e abrangente.

No capítulo “Abelardo da Hora”, tivemos a intenção de construir uma trajetória biográfica de Abelardo da Hora, partindo das informações coletadas nas entrevistas e nos documentos investigados durante o período da pesquisa. Fizemos uma abordagem sobre a obra de Abelardo e sua participação no circuito artístico e político em Pernambuco. Também foi realizada uma breve abordagem do período da ditadura militar no Brasil, suas influências no cenário político de Pernambuco e como este período teve reverberações na vida de Abelardo da Hora com relação aos seus aspectos sociais, políticos e principalmente artísticos.

No capítulo intitulado “A presença do grotesco na arte de Abelardo da Hora”, objetivamos analisar as produções imagéticas do artista Abelardo da Hora, buscando as relações destas imagens pelo viés do engajamento político e social no Brasil, mas principalmente no estado de Pernambuco, conciliando também com as

questões relativas à estética do grotesco. Optamos por um leque teórico, novamente composto por Rabelais, Victor Hugo, Argan, Kayser, Sodré e Paiva e outros, pois faz-se fundamental a utilização de visões múltiplas possibilitando, desta forma, analisar produções que se desdobram nas mais variadas narrativas. Recorreremos a estes autores sempre que forem pertinentes para ajudar a compreender um ou outro aspecto em nossa análise.

### 1.1 Justificativa

A presente dissertação tem como objetivo avaliar e relacionar o grotesco, com as obras de Abelardo da Hora, como instrumento de crítica do cenário político e social. A investigação destes processos históricos e suas relações com as Artes Visuais constituem objeto de estudo do projeto, o qual que se encaixa na linha de pesquisa 2: Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais, no programa de pós graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Apesar de bibliografia considerável sobre a vida e obra de Abelardo, esta ainda carece de pesquisas complementares sobre, por exemplo, a estética do grotesco na produção do artista e sua relação com a atuação política e social em Pernambuco, principalmente quando levamos em consideração o grotesco presente de maneira tão expressiva em seu trabalho de cunho “engajado”.

Enxergo o grotesco nas obras de Abelardo como um elemento de denúncia e que está sempre associado ao sofrimento do povo com relação à realidade social em que se encontram. Características marcantes do grotesco são encontradas na estética expressionista das produções do artista. O exagero na expressão para enfatizar a sensação de dor e sofrimento, a deformação da anatomia, os corpos geométricos e angulosos das figuras representadas, bem como o caos demonstrado através de suas composições, representando a deformação da sociedade, no sentido de demonstrar o quanto os problemas estão presentes e a intensidade com a qual a afetam.

Por isso, reflexões relativas à obra do artista e o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre estas são de grande importância para a investigação de como são feitas as relações entre as imagens, sociedade e o tempo histórico em

que se localizam, assim como a mudança dessas relações com a contemporaneidade.

O ativismo político e social é uma constante na vida e obra do artista pernambucano Abelardo da Hora, que foi fundador ou esteve envolvido com vários movimentos de cunho político com o objetivo de defender a classe artística, bem como preocupava-se também com a formação de jovens artistas sensíveis à “realidade do povo” e às manifestações populares (DIMITROV, 2010). Esta preocupação também pode ser vista por meio de sua participação no MCP, que agregava intelectuais, artistas, educadores, e simpatizantes da esquerda do estado, com o objetivo de ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social. O movimento, que agregava intelectuais, artistas, educadores e simpatizantes da esquerda do Estado, tinha como objetivo elevar o nível cultural dos instrumentos para melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas e ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social (DA SILVA, 2013).

Neste trabalho, entendemos política não apenas como elementos que estão diretamente ligados a possuir conhecimento sistemático sobre os fenômenos que concernem ao Estado, o governo e a administração pública, como colocado por Prélot (2020), como ampliamos este conceito para questões levantadas por autores como Schmitter (1965) ao abordar a capacidade do ser humano de criar diretrizes com o objetivo de organizar seu modo de vida. Como indicado por Napolitano (2011) a arte procura, desde sempre, mobilizar consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas. Ainda segundo o autor, a arte engajada define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” elementos que Abelardo da Hora buscou tratar de forma constante em suas produções. Levando-se em consideração a forte atuação política do artista assim como seu engajamento no cenário social pernambucano, acreditamos que é importante ressaltar nesta pesquisa a relação da arte e os vários aspectos do homem, já que dentre os ramos da historiografia atual, percebemos que a história da arte não pode prescindir de mais estudos que investiguem, colem e interpretem processos de criação de artistas, que tornam-se cada vez

mais diversificados, e procurem refletir sobre as relações da arte com essas diversas esferas humanas.

Através desta investigação acadêmica planejamos contribuir também com o desenvolvimento do ensino da arte contemporânea em Pernambuco, uma vez que estaremos ampliando os conhecimentos sobre aspectos relativos à obra e poética de um importante artista pernambucano. Entendemos, desta forma, que esta pesquisa será um recurso complementar para aqueles que estão envolvidos no processo de ensino-aprendizagem da História da Arte, sendo este o nosso contributo à área de concentração deste mestrado em Artes Visuais.

## 1.2 Objeto de Estudo

Esta pesquisa busca compreender como a estética do grotesco se apresenta nas produções artísticas de Abelardo da Hora, e como ela se relaciona com a crítica ao cenário político e social presente nestes trabalhos.

A intenção neste trabalho é realizar uma leitura das produções de Abelardo pela ótica do grotesco e entender de que forma podemos produzir o diálogo entre esta categoria estética, o engajamento presente de forma intensa na trajetória do artista, bem como o elemento de denúncia apresentado pelo artista em suas produções, desde o início de sua carreira.

## 1.3 Objetivos

Como objetivo geral, almejamos analisar a trajetória artística de Abelardo da Hora ressaltando a relação de suas obras com o grotesco enquanto instrumento de engajamento político e social no cenário da arte contemporânea de Pernambuco. Com relação aos nossos objetivos específicos, buscamos, primeiramente, documentar a trajetória biográfica de Abelardo da Hora, focando as contribuições do artista para a História das Artes Visuais no Estado de Pernambuco; em seguida buscamos investigar a relação entre o cenário político de Pernambuco e a obra de Abelardo da Hora, desde o ano de 1945 até a contemporaneidade, dando ênfase ao período da ditadura militar no Brasil, que teve grande influência na trajetória do artista; por fim, buscamos também Investigar as representações do grotesco em

algumas das produções do artista e sua relação com o engajamento político e social tão presente ao longo da trajetória de Abelardo da Hora.

#### 1.4 Metodologia

Para alcançarmos os objetivos elucidados neste projeto, a nossa pesquisa se desenvolveu sobre quatro etapas principais: Levantamento e revisão bibliográfica; Investigação, coleta e organização das fontes de pesquisa; Análise e discussão dos conteúdos pesquisados; Escrita e documentação dos resultados. Estas etapas aconteceram durante todo o tempo de execução da pesquisa, ocorrendo, por vezes, simultaneamente.

Realizamos uma pesquisa qualitativa, baseada em uma análise histórica e para que esta fosse realizada fez-se necessário o uso variado de fontes que serviram como embasamento. Por isso, na construção de nosso discurso sobre este recorte espaço-temporal do mundo das artes, nos apropriamos de três tipos de fontes: fontes orais; os registros da obra (desenhos, esculturas e gravuras); e a bibliografia sobre a temática no intuito de documentar a trajetória biográfica e artística de Abelardo da Hora.

A escolha da abordagem historiográfica crítica para a realização desse projeto deu-se por entendermos a história como uma análise sobre o homem consciente de seu passado e presente, não pensando na história apenas como um arquivo, mas entendendo-a de forma mais ativa na dinâmica social, utilizando para isso uma perspectiva de história cultural, interpretando as experiências histórica e social do artista e a relação destas com sua poética.

Na coleta das fontes orais, partimos na busca de depoimentos do próprio artista, por meio de entrevistas disponíveis em formato de vídeo (plataforma online *youtube*). Desse modo, ouvimos e documentamos (através de anotações e transcrições) as informações contidas nas narrativas apresentadas nesses vídeos pelo próprio artista, bem como outros pares que tiveram algum vínculo com Abelardo da Hora. Simultaneamente, coletamos também documentos históricos produzidos sobre, para ou por Abelardo da Hora, abordando registros pessoais que foram relevantes para a nossa pesquisa.

Visitamos ambientes online tais como o site da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco, o Arquivo Público de Pernambuco, o site da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco, em busca de documentos e bibliografias que acrescentaram informações ao aspecto documental da pesquisa. Ademais, estendemos o nosso campo de pesquisa por meio de busca na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional até os arquivos dos principais jornais em circulação na cidade do Recife, sendo eles: *Jornal do Commercio*, *Folha de Pernambuco*, *Diário de Pernambuco*, onde objetivamos coletar o máximo de informações relevantes sobre a figura do artista que se relacionam com o tema pesquisado.

Na pesquisa documental utilizamos fontes que vão do ano de 1945 até 2014, porém, focamos principalmente em datas de relevância na biografia do artista, filtrando o que consideramos como momentos chave inseridos nesse recorte temporal. Utilizamos a internet para estender o nosso campo investigativo a sites relacionados às artes, como blogs, redes sociais, noticiários, plataformas científicas e sistemas de compartilhamento de arquivos, selecionando textos, imagens, vídeos, entrevistas, depoimentos, notas e informes que faziam menção ao artista pesquisado. Pela dinamicidade e rotatividade de informações na web, fizemos a pesquisa no ambiente virtual ao longo de todos os semestres da pesquisa. Entendemos que essa etapa foi fundamental para contemplar os objetivos de investigação: a relação entre a arte de Abelardo e o cenário político de Pernambuco e a importância da estética do grotesco neste diálogo.

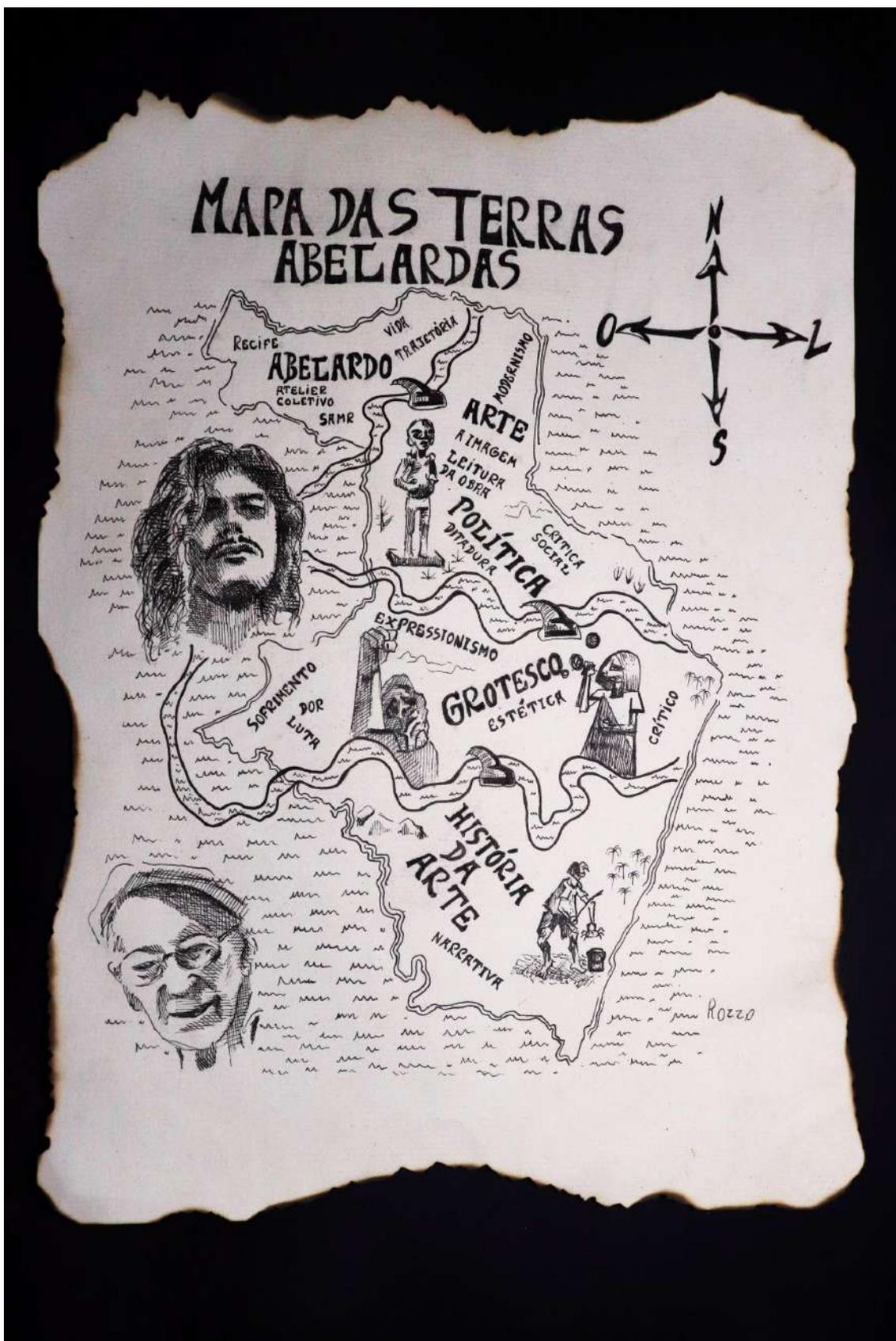
Obedecendo a limitação espacial por nós determinada para este trabalho, além dos protocolos de isolamento e distanciamento social estabelecidos ao longo da crise sanitária provocada pela pandemia de covid-19, pesquisamos espaços públicos e privados localizados nos estados de Pernambuco e Paraíba, que abriram suas portas para as diversas exposições das obras, comercializando-as ou não. Dentre estes estão: Museu do Estado de Pernambuco, Memorial Abelardo da Hora; Museu Caixa Cultural do Recife e o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Naqueles espaços, captamos catálogos, folders, avaliações, fotografias e fontes diversas que documentavam a passagem do artista plástico pelos equipamentos culturais. Realizamos também visitas a espaços não museais/museológicos que ainda abrigam obras do artista, como praças e prédios públicos. Essa etapa da

pesquisa foi bastante atingida em ocasião da pandemia provocada pelo coronavírus, sendo bastante limitada em comparação às outras etapas.

Nosso projeto esteve, ao longo de todo o seu período de desenvolvimento, constantemente aberto para eventuais acréscimos, vistos como necessários para o aprofundamento da pesquisa. Mesmo que não utilizemos nesta pesquisa as fontes coletadas em sua totalidade, buscamos documentar o referido material e pretendemos disponibilizá-lo para outros trabalhos acadêmicos ou artísticos sobre o referido artista, contribuindo com a promoção da história da arte em Pernambuco. Sabendo da valiosa contribuição que várias pesquisas já publicadas podem nos fornecer, dedicamos nossos esforços no levantamento de uma bibliografia que embasa a referida discussão. Focamos principalmente nas obras que apresentem aspectos do grotesco em diálogo com a crítica política e social. Além disso, listamos na bibliografia desta dissertação algumas referências que nos ajudaram a embasar nossas ideias na discussão da relação entre arte, política e o grotesco.

Temos consciência que, mesmo discutindo temas e conceitos de outras áreas do conhecimento como a história, a sociologia e a política, o foco primordial do nosso trabalho foi o universo das Artes Visuais. Dentro desse contexto de aprofundamento teórico sobre o processo de construção da trajetória biográfica, como também das questões relacionadas à relação arte política e o grotesco, foram de total importância os momentos de orientação e partilha com a orientadora, Professora Dr<sup>a</sup> Madalena Zaccara. Juntos, analisamos o caminhar da pesquisa periodicamente, fazendo as devidas modificações do projeto para o seu maior aprofundamento. Vale salientar que dedicamos nos dois primeiros semestres uma especial atenção ao cumprimento de todos os créditos solicitados pelo regimento da pós-graduação em Artes Visuais. Por meio das disciplinas, entramos em contato com novas informações, que acrescentaram no processo de construção de conhecimentos que a pesquisa se propõe executar. A quarta etapa do nosso projeto foi a produção deste texto que representa os resultados produzidos pela pesquisa.

Imagem 1, Rozzo, “Mapa das Terras Abelardas”, 2020.



Fonte: o Autor (2020).

## 1.5 Estado da Arte

O estado da arte se apresenta como um estudo exploratório que objetiva buscar o atual estágio de pesquisa ao tema proposto. Com o intuito de investigar se havia pesquisas desenvolvidas nas mesmas temáticas deste trabalho, iniciamos a busca por referências a partir do repositório institucional da Universidade Federal de Pernambuco. Verificou-se, por meio desta busca inicial, um número relativamente baixo de trabalhos que tratavam sobre as temáticas principais tratadas nesta pesquisa (Grotesco, Política, Abelardo da Hora).

Foram encontrados, nesta busca, 46 resultados, entre os anos 2000 e 2020, que tratam das mais variadas temáticas. Com relação ao critério temporal estabelecido, observou-se a viabilidade e economicidade (MARCONI, LAKATOS, 2005), de forma a optar por produções dos últimos 20 anos. Com relação à análise dessas produções, foi necessário assumir uma abordagem na qual não ficaríamos restritos às palavras chaves e resumos do texto, de forma que também a introdução destes fosse avaliada para proporcionar uma reflexão mais profunda sobre as produções que seriam adotadas como referências para nossas pesquisas. A leitura da introdução, e algumas vezes até partes do corpo de texto, teve o objetivo de evitar a exclusão de pesquisas que fossem pertinentes ao nosso trabalho, bem como incluir pesquisas que pudessem se relacionar com a nossa. Consideramos este ato como uma prevenção a qualquer análise superficial que pudesse ser realizada apenas sob o ponto de vista das palavras chave e resumos (FERREIRA, 2002).

Dentre os trabalhos encontrados nesta primeira busca, apenas 4 se relacionam mais diretamente com as temáticas propostas por nossa pesquisa, além de estarem inseridas no campo das artes visuais. Dessas, 1 produção aborda o grotesco no cinema, 1 produção abordava o político e o grotesco nas produções do artista Rodolfo Mesquita, 1 produção tratava sobre o grotesco na obra de Rodrigo Braga e 1 produção abordava a educação estética por meio da análise de obras de Abelardo da Hora.

Tabela 1 - Mapeamento realizado no repositório de dissertações e teses da UFPE.

Data do Documento	Título	Autor(es)
28/02/2012	As representações da violência e suas relações com a religião, o feio, o medo e o grotesco: atração e repulsa nas telas de cinema	Silva, José Carlos Gomes da
15/12/2014	Atração e repulsa: o grotesco na arte de Rodrigo Braga	Romeira, Cláudia Regina Badaró Cruz
19/07/2019	Diálogos entre arte e educação: a educação estética a partir da análise sensível da obra de Abelardo da Hora	Gomes, Graciele Maria Coelho de Andrade
27/02/2020	O grotesco e o político na Obra de Rodolfo Mesquita	Silva, Ronaldo da

Fonte: O Autor (2020)

Compreendemos, desta forma, que não houve produções que tratam diretamente da questão da estética do grotesco e a política nas obras de Abelardo da Hora, apesar de ser possível perceber que os trabalhos encontrados no repositório trazem aproximações com as temáticas deste trabalho, principalmente na dissertação de Ronaldo da Silva, de 2020, intitulada *O grotesco e o político na obra de Rodolfo Mesquita*, na qual apresenta a perspectiva da análise de alguns trabalhos do artista sob o ponto de vista do grotesco e do político, avaliando de que forma essas produções se encaixam neste âmbito de estudo.

Em seguida realizamos uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações - CAPES (CTD), especificamente os que se relacionavam às Artes Visuais. Utilizando o descritor “Grotesco” encontramos 46 trabalhos, dos quais selecionamos 12 por estarem mais próximos à temática do Grotesco nas Artes Visuais e a forma como vamos tratar esta categoria estética no nosso trabalho.

Tabela 2 - Mapeamento realizado no Catálogo de Teses e Dissertações - CAPES (CTD) - Descritor "Grotresco".

Data do Documento	Título	Autor(es)
01/11/2000	A morte do guarda chuva: o sublime e o grotresco na obra de Oswaldo Goeldi	Rufinoni, Pricila Rossinelli
01/09/2008	As imagens da Estética do grotresco na arte de Konstantin Christoff	Christoff, Maria Elvira Curty Romero
01/08/2009	O Grotresco Em Uma Busca De Efeitos De Sentido De Estranhamento	Nascimento, Amanda Caroline Zavataro
01/08/2009	Corpo Grotresco	Esquivel, Talita Gabriela Robles
01/10/2010	Suehiro Maruo: O Sublime E O Abjeto Como Estética Da Existência	Casturino, Marcia Regina
01/08/2011	Vórtice Grotresco: Perversão e Violência no Desenho Narrativo	Belga, Eduardo Lustosa
28/02/2013	A representação do feio na Arte: um breve estudo sobre quatro gravuras de Francisco Goya	Oliveira, Sandra Regina Marin De
15/12/2014	Atração E Repulsa: O Grotresco Na Arte De Rodrigo Braga	Romeira, Claudia Regina Badaró Cruz
20/02/2015	Subindo a Montanha Sagrada: Misticismo e Grotresco em Alejandro Jodorowsky	Marques, Tatiana Lee
12/05/2016	Senhoras e senhores, com vocês, os palhaços grotescos Doutor, Capitão e Woyzeck	Santos, Leandro Lago
24/03/2017	O amargo humor da arte contemporânea	Mafra, Juliana Silveira
30/01/2018	A Dialética Do Horrendo: Uma Investigação Pictórica	Rossi, Andrey Gustavo

Fonte: O Autor (2020)

Justificamos aqui a periodicidade por nós adotada, com relação às produções dos últimos 20 anos, primeiramente devido à temática da estética do Grotesco ter ganho mais relevância nas pesquisas da contemporaneidade justamente a partir do início dos anos 2000, como observado pelo levantamento que realizamos nas bases de dados. Em segundo lugar, o quantitativo de produções encontradas quando adotado este intervalo aumenta de maneira sensível, proporcionando uma melhor análise temática. Percebemos, nos trabalhos encontrados por meio deste descritor, uma aproximação da temática do Grotesco com as artes visuais. Além de um trabalho que se repetiu na busca do repositório de Teses e Dissertações da UFPE, de Romeira, intitulado *Atração E Repulsa: O Grotesco Na Arte De Rodrigo Braga*, do ano de 2014, encontramos várias pesquisas que objetivaram fazer uma análise de produções artísticas sobre o ponto de vista do grotesco.

Ao utilizar como palavra chave o termo “Abelardo da Hora” os resultados foram bastante restritos. Encontramos apenas 3 trabalhos produzidos que se relacionavam ao artista, incluindo uma produção já encontrada anteriormente em consulta ao repositório da UFPE, de Graciele Maria Coelho de Andrade Gomes, intitulado *Diálogos entre Arte Educação: a educação estética a partir da análise sensível da obra de Abelardo da Hora*, sendo inclusive o trabalho que mais se relaciona com a temática abordada por nossa pesquisa.

Tabela 3 - Mapeamento realizado no Catálogo de Teses e Dissertações - CAPES (CTD) - Descritor “Abelardo da Hora”.

Data do documento	Título	Autor(es)
14/02/2013	Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano.	Dimitrov, Eduardo
31/08/2018	A Inauguração De Um Museu De Arte No Recife: sociedade, bastidores e exposição (1981).	Castro, Eduardo José De
19/07/2019	Diálogos Entre Arte E Educação: A Educação Estética A Partir Da Análise	Gomes, Graciele Maria Coelho De Andrade

	Sensível Da Obra De Abelardo Da Hora.	
--	---------------------------------------	--

Fonte: O Autor (2020)

Como verificado também a partir desta coleta, não foi possível encontrar trabalhos que se relacionavam especificamente com a temática abordada por nossa pesquisa com relação ao grotesco e o político na obra de Abelardo da Hora, no entanto, as produções encontradas representam significativas fontes de referências já que buscam análises estéticas e artísticas e políticas dentro de seus próprios contextos.

Após a busca no repositório de Teses e dissertações da CAPES, decidimos realizar uma pesquisa nos *Anais dos Encontros Nacionais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)*, já que entendemos esta como uma instituição que atua na promoção, desenvolvimento e divulgação de pesquisas no campo das Artes Plásticas e Visuais. Desta forma, achamos importante incluir os achados desta plataforma em nossa pesquisa, por sua relevância no campo dos estudos em Artes. Para atender aos critérios de rigor estabelecidos para a confecção da pesquisa, consideramos buscar referências em todos os grupos de trabalho e simpósios disponíveis nos anais. Utilizamos os mesmos descritores adotados nas pesquisas em outras plataformas.

A partir dos resultados encontrados, podemos fazer algumas análises de interesse de nossa pesquisa. Não foram encontrados resultados significativos quando utilizados os descritores “Grotesco” e “Abelardo da Hora”, o que significa uma lacuna com relação aos artigos publicados nestas temáticas. Porém com relação ao descritor “Política” foram encontrados 10 artigos que fazem reflexões acerca desta temática no campo das Artes Visuais.

Tabela 4 - Mapeamento realizado no repositório dos Anais dos Encontros Nacionais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

Data do documento	Título	Autor(es)
2011	O Caso Hans Sedlmayr: Arte, História E Política	Amaro, Danielle Rodrigues
2011	Arte E Política: Estudos De	Guéron, Rodrigo

	Jacques Rancière	
2012	O Múltiplo Em Tensão: Cinema, Arte E O Político	Ribeiro, Gisele
2013	Antonio Dias: Política e instituição nos anos De 1970	de Oliveira, Emerson Dionisio Gomes
2015	O Corpo como instrumento político na obra de Christina Machado: Uma artista mulher pernambucana	Zaccara, Madalena de F. P. / da Silva, Itamar Morgado
2016	O mole como ferramenta estética e política nas Artes Visuais	Pereira, Diana Patrícia Medina
2016	O corpo poético e político nos conceitualismos da América Do Sul: La Familia Obrera e Miedo	de Oliveira, Deborah Moreira/ Carlini, Lara Carpanedo
2017	Público, política e arte moderna no Brasil em dois textos esquecidos de Hanna Levy (1940-1945)	Kern, Daniela Pinheiro Machado
2018	Arte e conceito político na I Bienal Latino-Americana: confrontação ou amálgama sociocultural?	Fatio, Carla Francisca
2019	A censura como silenciamento das linguagens artísticas: um contexto político de perseguição e repressão	Loures, José Antônio

Fonte: O Autor (2020)

Outra avaliação importante a partir desta busca é que novamente, não foi possível encontrar artigos que se relacionavam exatamente com a temática central proposta por essa pesquisa, principalmente com relação aos temas que dizem respeito à estética do grotesco, bem como à Abelardo da Hora, porém os artigos

encontrados apresentam relevância quanto a questão relacional entre Arte e Política, um dos elementos que discutimos neste trabalho e a leitura dos textos em sua integralidade demonstrou que há pontos convergentes com a nossa pesquisa.

Em seguida, realizamos uma busca na plataforma Scientific Electronic Library Online (Scielo). Mantivemos os critérios de inclusão já adotados em outras plataformas e repositórios utilizados nesta pesquisa. Quando utilizamos o descritor “Abelardo da Hora”, nenhum resultado foi encontrado, demonstrando também uma lacuna na presença de artigos relacionados a esta temática na plataforma Scielo. Ao utilizarmos o descritor grotesco, 53 artigos foram previamente encontrados, dos quais 18 se relacionavam com o campo das Artes Visuais. Dentre estes 18, apenas 5 artigos mostram-se ter uma relação mais próxima com a temática de nossa pesquisa, após realização da leitura de seus resumos palavras chave e introdução.

Tabela 5 - Mapeamento realizado na plataforma Scientific Electronic Library Online (Scielo). Descritor “Grotesco”.

Data do documento	Título	Autor(es)
2011	Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto	Faria, Zênia de
2012	A importância do Grotesco	Tihanov, Galin
2016	Heterogeneidad de Las Máscaras: Entre el Carnaval de Bajtín el Grotesco Criollode de Discépolo	Láscar, Amado
2017	Corpo e ornamento: as provocações de Lauren Kalman	Campos, Ana Paula de
2019	Corpos em Bakhtin	MacCaw, Dick

Fonte: O Autor (2020)

Após essa primeira busca, decidimos realizar uma nova pesquisa utilizando o descritor “Política”. 136 resultados relacionados ao campo das Artes Visuais foram encontrados nesta busca, destes, selecionamos 8 artigos que consideramos mais convergentes com nossa pesquisa, após leitura dos resumos e introduções.

Tabela 6 - Mapeamento realizado na plataforma Scientific Electronic Library Online (SciELO). Descritor “Política”.

Data do documento	Título	Autores
2014	Chumbo em anos de chumbo: O lirismo combate a ditadura.	Cirillo, José
2014	Prácticas artísticas colectivas: En[tre] el arte y la política	Pereyra, Júlio E./Lepra, Valéria.
2014	Notas para un diseño negativo: Arte y política en un proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico	Mercado, Octavio G.
2016	As Artes Visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985).	Jordão, Fabrícia
2016	Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro	Ruiz, Laura
2016	Economía y artes: algunas notas críticas sobre sus relaciones.	Carrillo, Jorge Xavier
2018	Estéticas da carne: insurreições curriculares sobre o corpo feio.	Roseiro, Steferson Zanoni/ Rodrigues, Alexsandro/ Alvim, Davis Moreira
2019	Arte, Cuerpo y Denúncia: Uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva La Yeguada Latinoamericana.	Candelaria Vazquez, Julieta/ Vidal Yevenes, Libertad

Fonte: O Autor (2020)

Mais uma vez foi possível inferir, por meio dos resultados encontrados na busca desta plataforma, que não havia trabalhos que dialogassem diretamente com a temática proposta por essa pesquisa. No entanto, é preciso ressaltar que foram encontrados artigos que convergem com algumas das temáticas tratadas por nós, no que diz respeito à estética do grotesco e a relação entre arte e política, de forma que essas referências foram importantes para as reflexões suscitadas por nosso trabalho.

Observamos através das buscas pelos descritores de nossa pesquisa que não foram encontrados resultados que tratam exatamente da mesma discussão por nós proposta, no entanto, foi relevante notar que existem relações com outros trabalhos realizados no campo das Artes Visuais, mesmo que cada um destes reflexione com o campo de sua forma particular. Observamos que os trabalhos encontrados tratam sobre as temáticas relacionadas ao artista Abelardo da Hora, a estética do grotesco, bem como a Arte e política, de uma forma muito variada. Esta variação, porém, apresenta-se de forma positiva no âmbito desta pesquisa o que permitiu uma ampliação das possibilidades de diálogos e reflexões que convergiram com o nosso trabalho.

A pesquisa nos repositórios e bases de dados demonstrou que existem pesquisas que tratam das nossas categorias temáticas (Abelardo da Hora, Grotesco e Política) e contribuem para demonstrar o quanto estes temas estão presentes e sendo discutidos pela academia por serem relevantes para a conjuntura da sociedade contemporânea.

Encontramos, ao todo, 42 trabalhos, entre teses, dissertações e artigos que demonstram alguma espécie de abordagem dos assuntos que tratamos neste trabalho. As categorias temáticas das quais tratamos são estudadas em diversos campos de pesquisa, muitas vezes desenvolvendo temáticas que não pertencem ao campo das Artes Visuais, no entanto, para a realização desse estado da arte, achamos importante que a relação com esse campo fosse um dos elementos relevantes para a inclusão do trabalho. A ausência de trabalhos que se relacionem diretamente ao tema tratado por essa pesquisa mostra a possibilidade de analisar as produções artísticas de Abelardo da Hora por um viés que ainda não foi

explorado amplamente pela academia e pode contribuir para o enriquecimento da leitura da obra deste artista.

## 2 A ESTÉTICA DO GROTESCO AO LONGO DA HISTÓRIA

Percebemos, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, que o grotesco pode assumir várias possibilidades como ferramenta teórica de análise, principalmente se levarmos em consideração as variadas manifestações artísticas nas sociedades de diversas épocas. Justamente por isso, é necessário que tratemos neste capítulo, sobre a estética do grotesco, a partir dos embasamentos teóricos elaborados por autores que dissertam sobre o tema em diferentes momentos da história, tais como Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin, Hugo, Sodré e Paiva, dentre outros. Por serem, muitas vezes, de áreas diversas, alguns de seus conceitos apresentam certos antagonismos, porém os autores se complementam e esta visão tão diversificada nos possibilitou uma reflexão mais abrangente sobre o grotesco que é, por si só, uma categoria estética repleta de ambiguidades.

Os conceitos abordados por esses autores foram de extrema importância para discorrer sobre as produções de Abelardo, cujas reflexões traremos no último capítulo desta dissertação, pois no trabalho do artista, é possível fazer várias ligações com elementos do grotesco apontados pelos autores anteriormente citados.

Antes de tratarmos sobre o conceito do grotesco, é necessário fazer uma abordagem sobre o belo. No livro “História da Feiura”, Umberto Eco (2007) apresenta esses dois elementos como contrastantes entre si, porém, aponta para uma necessidade de coexistência entre estes, já que, segundo Eco, para que exista o digno, é necessário que haja também o indigno, sendo assim um dualismo entre o harmonioso e o disforme (ECO, 2007). O autor também traz a ideia do belo ligado ao conceito de bom, benéfico e até mesmo divino. O feio, portanto, estaria ligado a ideias como o profano, o maléfico, o vilanesco, dentre outras acepções. Sobressai-se desta ideia o conceito do juízo de valor a partir de um padrão de beleza. Umberto Eco cita também, que de fato, ao longo da história criou-se um laço estreito entre o belo e o bom (ECO, 2007).

Duarte Júnior (1991), em contrapartida, considera que contemporaneamente, a beleza diz respeito à forma como o indivíduo se relaciona com o objeto, ou seja, como as pessoas desfrutam das conexões entre estas e os objetos. O autor

entende que a ideia do belo ligado à formosura e à aparência física, não se encaixam mais às ideias contemporâneas sobre beleza. Esta conjuntura se apresenta diversa com relação a épocas anteriores, quando a beleza era ditada por meio da conformação de um objeto com os parâmetros traçados pela corrente estética em voga de uma determinada época (DUARTE JÚNIOR, 1991).

Com relação ao feio, Umberto Eco (2007), caracteriza-o como uma outra face de uma mesma moeda na qual o belo também está contido. O feio seria, segundo o autor, um reflexo do belo e qualifica as formas distorcidas perante a mimese do campo artístico. Eco também traz a ideia do ponto de vista subjetivo em relação ao feio, que para alguns pode ter uma relação com o desagradável, mas que pode vir a se tornar admissível e até digno de afeição, mesmo contendo feições disformes (ECO, 2007).

O feio já foi visto ao longo da história da arte, principalmente por teorias que datam desde a antiguidade à idade média, como uma antítese ao belo, algo desarmônico que viola as regras da proporção sobre a qual se fundamenta o belo (ECO, 2007). Ainda segundo Eco, embora existam, na natureza, coisas e seres feios, estes podem ser representados de modo belo através da arte e essa representação tornaria o feio aceitável, sob essa perspectiva artística (ECO, 2007).

Com relação à Estética como disciplina, é importante apontar que, no Ocidente, esta inicia seus estudos a partir de um referencial da beleza clássica, segundo teorias de filósofos gregos, tais como Platão e Aristóteles. Ao teorizar o triplo fascínio que a verdade, a beleza e o bem exercem sobre a alma humana, Platão funda o pensamento filosófico ocidental. No caso de Aristóteles, este afirma que a beleza da natureza é superior a da arte, logo a beleza do corpo humano reside na proporção de seus membros. A arte, neste caso, recriaria a beleza do objeto natural.

Como citado anteriormente, a partir de escritos de Duarte Júnior (1991) e Eco (2010), o tempo e as transformações sociais provocam a necessidade de expandir os temas tratados pela disciplina de Estética. Vários autores como Victor Hugo, Mikhail Bakhtin, Kayser, Umberto Eco e Sodré e Paiva, sentiram a necessidade de trazer para a discussão dessa área de conhecimento outros temas como o cômico, o feio, o sinistro, o horrível dentre outros que depois da sistematização de Victor

Hugo realizada no século XIX, em seu prefácio da peça Cromwell, seriam chamadas de categorias estéticas. Desta forma, como apontado por Romeira (2014), o belo, com suas idealizadas proporções e harmonias e ligado à ideia de sensações agradáveis, seria uma dentre várias categorias estéticas, situação que possibilitou o surgimento de várias subdivisões destas categorias. Dessa forma outros tipos de beleza, tais como o feio, o monstruoso, o risível, o sublime, o trágico, dentre outros, poderiam, também, ser apreciadas nas obras de arte (ROMEIRA, 2014, p. 32).

Dentre estas categorias estéticas, nos interessa aqui a reflexão sobre aquela que chamamos de grotesco. É difícil estabelecer um início definido da produção da arte denominada grotesca. O que pode-se definir, então, é a origem do termo “grotesco” já que é sabido que:

“O termo grotesco existe desde o século XV quando escavações em Roma encontraram afrescos e ornamentos com figuras extraordinárias de corpos híbridos de seres humanos, outros animais e plantas” (ZANIN, 2016, p. 22).

Porém, o próprio Zanin (2016) também chama atenção para o fato de que ficou constatado que essas pinturas não eram autóctones romanas, mas chegaram até lá como uma arte “bárbara”.

O fenômeno grotesco, desta forma, é mais antigo que sua nomeação e é necessário levar em consideração a influência de manifestações artísticas de várias etnias como a chinesa, etrusca, asteca, germânica, dentre outras (KAYSER, 2013). Vitruvius (2007), no seu “Tratado de Arquitetura”, escrito no século I antes de Cristo, antes mesmo de uma denominação específica para esta modalidade artística, já a criticava, baseando-se no critério de verdade natural, pois condenava tanto os elementos, como as combinações neste estilo de ornamentação.

Se fizermos uma comparação anacrônica, é necessário ressaltar que, entre as obras consideradas “grotescas” na antiguidade e na contemporaneidade, veremos que elas se apresentam contendo significados distintos. Nascimento observa que:

Estes monumentos, conhecidos como grottes, dão sugestões para ornamentos - pintados, desenhados ou esculpidos - baseados em

combinações de ramos de plantas e outras formas, como figuras extravagantes, máscaras e animais incomuns. O ornamento grotesco tem como característica a criação de universos fantásticos, repletos de figuras humanas e animais, fundidos e deformados, apelando à fantasia e ao mundo onírico e à fabricação de outras formas de realidade (NASCIMENTO 2009, p. 23).

Mesmo sendo os “grottes” uma quebra do padrão estético considerado como ideal pela sociedade de seu tempo, apresentava-se como uma pintura ornamental (a exemplo da imagem 2), de forma que não enxergo nessa quebra estética uma crítica social como se apresenta na obra de Abelardo. Porém, percebo em algumas obras do artista, tal como “Bestas” de 1969, a presença marcante de figuras humanas e animais, anatomicamente deformadas e muitas vezes fundidas, apesar de que, diferentemente da arte dos “grottes”, estas não estão ocupando um universo fantasioso e onírico, mas sim a nossa realidade, como os subúrbios da cidade, representando, desta forma, o quanto nossa sociedade se encontra “deformada”.

Imagem 2, Etienne Delaunne, Reprodução de Grotesca (autor original desconhecido), 1575.



Fonte: Metropolitan Museum of Art.

No século XIX, o escritor francês Victor Hugo é o primeiro a apresentar o grotesco como categoria estética, sendo o próprio autor porta-voz do Romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho, presentes em antigas formas populares de diversão e de sarcasmo. Para Hugo, o grotesco surge como um:

[...] novo tipo no domínio da arte. O belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2007, p. 36).

Segundo Castellano (2011), Hugo se coloca contra a beleza clássica em seu livro “Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell”, minimizando o belo em relação ao feio como mostrou o excerto acima. Esse aspecto trabalhado pelo escritor fica ainda mais perceptível quando analisamos algumas de suas obras. Victor Hugo foi um dos autores que melhor utilizou a literatura como recurso para incitar o leitor a refletir sobre temas que iam além dos elementos textuais, tais como o grotesco, aspecto que fica bastante evidente no livro “O Corcunda de Notre Dame”, escrito por Hugo durante o período romântico, no qual é possível perceber o grotesco principalmente por meio da figura denominada Quasímodo.

Ao introduzir este personagem ao leitor, Hugo faz uma brincadeira com a aparência divergente desta figura que acontece durante o jogo das caretas, provavelmente uma alegoria utilizada por Hugo para as mais insidiosas facetas que residem nos seres humanos. Inicialmente, Quasímodo (imagem 3) tem seu corpo coberto por um biombo e ao se revelar verdadeiramente além deste espaço que segmentou a sua real aparência, expõe um ser humano real que não precisa desempenhar um papel caricatural, ou precisa utilizar-se de sua fisionomia para obter regalias e dessa forma mantém-se íntegro aos seus princípios, apesar de sua aparência “grotesca”. Nota-se em Hugo uma diferenciação com relação ao feio

clássico que, como aponta Eco (2010), estava intimamente ligado ao mal, o perverso, o hediondo, dentre outros.

Em 1957, Wolfgang Kayser escreveu a primeira edição de ‘O grotesco: configuração na pintura e na literatura’, o primeiro livro dedicado à teoria do grotesco, como indica Castellano (2011). O autor buscou construir uma história do conceito da categoria estética dando a essa um desenvolvimento próprio, evitando sua identificação como apenas uma subclasse do cômico. Sobre o grotesco, o autor pontua que este:

[...] instaura um processo de dissolução da orientação do personagem no seu mundo “seguro”: mistura domínios separados, abole a estática, proporciona a perda da identidade, distorce proporções “naturais” e também promove “a suspensão da categoria de coisa, a destituição do conceito de personalidade e o aniquilamento da história (KAYSER, 2013, p. 124).

O autor propõe, portanto, que um dos pontos a ser relevado nesta categoria estética é a importância da mistura entre seres, gerando o monstruoso e despreocupando-se com a verossimilhança. Kayser também fala sobre o efeito psíquico do grotesco, ressaltando a presença das contradições, mas deixa claro o lado sombrio do grotesco, apesar de lembrar sempre sobre a presença dos traços cômicos na categoria:

[...] várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum (KAYSER, 2013, p. 31).

Outro autor fundamental para o desenvolvimento das reflexões que apresentamos neste trabalho foi Bakhtin. O grotesco é analisado por Bakhtin, pelo viés da cultura popular, pela qual o autor enfatiza a carnavalização do mundo, já que, segundo o autor, o grotesco está associado ao humor e à brincadeira. Esse viés humorístico não é exatamente visto nas produções de Abelardo, que tem um

viés mais social e até mesmo trágico em suas produções. Porém outros conceitos destacados por Bakhtin se relacionam mais intimamente com a produção do artista, tais como o do corpo grotesco, que seria um corpo em constante mutação e interação com o mundo, bem como o do realismo grotesco, que traz, em sua essência, o ciclo vital além de suas transformações.

Imagem 3, Gustave Brion, “Quasimodo”, 1865.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/colmaralchimique/38686837150>

O corpo para as concepções do grotesco de Bakhtin é um elemento de grande importância. Segundo Bakhtin, a corporalidade no realismo grotesco aponta para a inversão de percepção. O corpo nos cânones clássicos se apresenta de forma acabada e simétrica. No corpo grotesco essa concepção é deturpada pois este se encontra inacabado e imperfeito, porém esse inacabamento permite que o corpo grotesco seja ilimitado e sujeito a renovações constantes bem como transformações, evoluções, mutações. Ainda segundo o autor, o corpo grotesco interage com todos os elementos à sua volta, justamente por ser aberto à vida e ao mundo, situação que é reforçada por sua representação imagética (BAKHTIN, 2010).

Imagem 4, Gustave Doré, “Gargantua”, 1873.



Fonte: fotografia.folha.uol.com.br

François Rabelais (1984) na obra “Gargantua e Pantagrue” (imagem 4) cria uma narrativa cômica por meio do caráter grotesco presente no gigantismo dos personagens e da ausência de pudor dos temas abordados. Bakhtin (2010) elabora, tendo justamente essas obras como inspiração e elemento de reflexão, a ideia do corpo grotesco à qual nos referimos anteriormente. É importante lembrar que para o autor o riso é uma mistura orgânica do físico e do espírito e, como produto do corpo, gera valores culturais. Desta forma, a história do riso deve aparecer intimamente entrelaçada com a história do corpo grotesco, prosperando no momento em que o cânone corporal, chamado de não clássico reina, tornando-o multiforme e flexível, exemplificando a vontade, citada por Bakhtin, de uma constante e ilimitada mudança. Para o grotesco, do ponto de vista de Bakhtin, a deformidade é um aspecto relevante por produzir o que o autor considera como beleza autêntica. Essas deformações, ainda segundo o autor, quando localizadas na boca e nariz se destacam, principalmente por esses elementos serem de destaque no rosto humano (BAKHTIN, 2010).

A abordagem de Bakhtin sobre o grotesco apresenta uma diferença com relação às abordagens de Victor Hugo e Kayser pois ele busca estudar o conceito para além de suas definições estéticas e suas possíveis categorizações, preocupando-se com o contexto social em que a categoria estética está inserida bem como as motivações que levam o povo a se interessar por essas manifestações culturais.

[...] o elemento corporal é magnífico, exagerado e infinito porque não representa um ser individual, isolado, e sim o povo como um todo” e o “rebaixamento”, ou seja, a transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano corporal e material (do corpo e da terra), exerce papel fundamental (BAKHTIN, 2010, p. 26).

Por trabalhar com o figurativo humano em suas obras, a questão escatológica em Abelardo está geralmente ligada à exploração de características corpóreas. O grotesco escatológico é bastante discutido por autores como Kayser (2013) e Sodré e Paiva (2002) e trata-se de um conceito dessa categoria estética que pode irromper na obsessão pela corporalidade humana, podendo ser encontrado não apenas nas

artes visuais, como também na literatura e outras mídias, fazendo referências geralmente a dejetos humanos, secreções e partes baixas do corpo. Vale ressaltar que para o artista a questão corpórea tem uma relação com o seu sentido social. É pela transgressão do corpo que ele procura gerar reflexão sobre o cenário político e social. Dessa forma, a leitura a ser realizada sobre a obra de Abelardo deve sempre levar em consideração o teor de uma denúncia social que procura instigar o público a refletir por meio do choque gerado pelos elementos escatológicos. É preciso ressaltar que Abelardo da Hora não utiliza o termo “grotesco” quando se dirige a seus trabalhos, preferindo sempre tratá-los pelo termo “expressionistas”. O que proponho com essa análise, no entanto, é perceber em que pontos o expressionismo em Abelardo é tão exacerbado que atinge o grotesco.

Mesmo quando inserido em situações dos contextos sociais contemporâneos, permeando o imaginário e diversas manifestações artísticas atuais, como indicam Pimenta, Leandro e Schall (2007, p. 4) essa estética o faz “remetendo-se a períodos mais distantes, como o medieval, apresentando-se como sinônimo de algo bizarro, ridículo, excêntrico e cômico”.

Ainda falando sobre essas características, cito Sodré e Paiva (2002), ao dizer que elas, no domínio das artes visuais, estariam ligadas à presença de formas distorcidas ou exageradas e às narrativas fantásticas ou despidoradas que provocam reações afetivas. Trata-se, desta forma, de uma mutação brusca, da quebra da forma canônica por meio de uma deformação. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, visto que daí decorre o espanto e o riso associados à contradição do horror e do nojo.

Segundo Suassuna (2008), a arte do feio e do grotesco exerce uma estranha atração tanto aos artistas, como ao público por meio de representações de formas expressivas mais ásperas, menos comuns e menos tendentes à uniformidade e à monotonia. A presença do grotesco na arte permitiria ao contemplador, captar o sentido da vida de modo intuitivo, uma vez que o mundo não é feito apenas de elementos belos. O grotesco, dessa forma, torna imagens de indivíduos fora dos padrões de normalidade ou imagens estranhas em algo que é familiar. Também podemos ter a mesma conclusão quando tornamos algo considerado corriqueiro, perceptível por meio do exagero (KAYSER, 2013).

Segundo Eco (2007), grotesco seria tudo aquilo que é estranho e cômico de uma maneira simultânea. O autor ainda estabelece uma série de características para esta categoria estética como: abominável, odioso, repulsivo, indecente, sujo, imundo, obsceno, repugnante, monstruoso, horrível, terrível, nauseante, fétido, apavorante, deformado, dentre outras.

Pode-se perceber que a palavra “grotesco” foi sofrendo alterações e ganhando novos significados ao longo da história e atualmente costuma ser ligado a ideias como desproporcional, horrível e até mesmo ao cômico, ou seja, um conjunto de características muito diversas daquelas preconizadas pelo conceito clássico do belo (SODRÉ; PAIVA, 2002).

Ainda segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), a palavra “grotesco” sofre, ao longo da história, uma variação desde um simples substantivo exclusivo a uma apreciação estética, até a ampliação para um adjetivo que se direciona ao deleite pessoal. A estética do grotesco, em sua conjuntura contemporânea, tem sido constantemente relacionada ao disforme ou ao onírico. Os autores relatam também que a palavra “grotesco” teve seu sentido ampliado ao longo dos séculos, prestando-se a várias transformações metafóricas. De uma palavra que tinha uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar figuras da vida social como discursos e comportamentos, a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas (SODRÉ; PAIVA, 2002).

### 3 ABELARDO DA HORA

#### 3.1 Aspectos Biográficos

Abelardo Germano da Hora foi um artista pernambucano, nascido no ano de 1924, no município de São Lourenço da Mata e falecido em 2014 na cidade do Recife. Ao longo de sua trajetória, trabalhou com diversas técnicas, como desenho, cerâmica, escultura e gravura (BRITO NETO, 2014, p. 7).

Em 2011, durante uma entrevista concedida a Pablo Porfírio, no projeto Marcas da Memória, Abelardo afirma que nasceu na Usina Tiúma, em São Lourenço da Mata, local em que seu pai trabalhava na função de chefe de tráfego. Após o falecimento do dono da usina, seu pai foi chamado para trabalhar na mesma função, mas desta vez na usina São João da Várzea (HORA, 2011). Brito neto (2014) aponta que Abelardo e sua família se mudaram para esta usina no ano de 1928, propriedade de Ricardo Brennand, localizada no subúrbio do Recife, onde hoje está instalada a oficina de cerâmica do pintor e escultor Francisco Brennand (BRITO NETO, 2014 p. 7). Esta aproximação com a família Brennand mostraria-se, mais tarde, importante para o desenvolvimento técnico e artístico de Abelardo da Hora e contribuiria de forma importante para sua afirmação no cenário das artes locais.

Abelardo da Hora (2011) conta que, ao terminar seu curso primário no Grupo Escolar Fernandes Vieira, começou a preparar-se para iniciar um curso técnico, aconselhado pela mãe, já que na opinião desta, teriam um maior embasamento para qualquer profissão que pretendessem fazer em seguida. O artista também explica que sua primeira escolha de curso era o de Engenharia Mecânica, mas devido a falta de vagas, se inscreveu em Artes Decorativas, onde, segundo o próprio, começou a destacar-se desde o primeiro ano (HORA, 2011).

Brito Neto (2014) afirma que a formação de Abelardo da Hora no curso profissionalizante de artes decorativas na Escola Técnica, foi de importante influência para a trajetória política e artística deste, pois o ensino desta escola, não tinha a pretensão de formar um artista plástico acadêmico, para frequentar salões ou galerias de arte, mas sim um artista técnico que fosse capaz de realizar produções que envolviam técnicas como azulejaria, cerâmica, marcenaria, dentre

outras. O autor aponta que, rapidamente, Abelardo da Hora conseguiu um emprego numa empresa de estuques de propriedade de seu professor de escultura, Cassimiro Correia (BRITO NETO, 2014, p. 8).

Imagem 5, Abelardo da Hora, Autorretrato, 1950.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Foi por meio da relação com outro professor da Escola Técnica, Álvaro Amorim, que Abelardo da Hora conseguiu uma bolsa de estudos para a Escola de Belas Artes de Pernambuco em 1938. Em entrevista ao programa *Tela Brasil*, publicada em 2009 na plataforma online de vídeos *Youtube*, no canal da TV Senado, Abelardo conta o episódio em que Álvaro Amorim teve contato com seu trabalho e o ofereceu a bolsa:

Então eu estava fazendo uma maquetezinha, uma estatueta, de dois repentistas, aí lá vem entrando o meu professor de pintura, Álvaro

Amorim, era um velhinho baixo, buchudo, engraçado, brincalhão, gaiato, era uma figura engraçadíssima. Aí parou: seu professor de escultura já viu seu trabalho? Eu disse: ainda não. Ele gritou: venha cá seu moco, venha ver o que é um escultor! Aí Álvaro me disse: você acabou de ganhar uma bolsa de estudo para escola de Belas Artes. Quando você terminar o curso aqui, eu vou levar você de braços dados ( HORA, 2011).

Segundo Brito Neto (2014), o pai do artista matriculou-o na Escola de Belas Artes com o intuito de buscar um desenvolvimento mais consistente na carreira profissional do filho. O autor explica que a Escola de Belas Artes de Pernambuco era um projeto político ligado à aristocracia pernambucana que enxergava uma possibilidade de ascensão cultural bem como “desenvolvimento espiritual” por meio da arte. Brito Neto também afirma que existia uma mensalidade, mas caso o aluno apresentasse um atestado de pobreza, assinado por um delegado local, era dispensado de pagar esta taxa (BRITO NETO, 2014, p. 8).

Na Escola de Belas Artes Abelardo começa a dar os primeiros passos de sua trajetória política. Segundo o próprio artista, quando estava no terceiro e último ano foi procurado por Augusto Reinaldo, devido a sua grande popularidade, para que apoiasse sua candidatura a presidente do diretório. O artista também relata que partiu de uma colega de turma, Ana Paz, após tomar conhecimento da conversa, de inscrever Abelardo da Hora à candidatura, porém sem seu consentimento. Abelardo da Hora foi, então, eleito presidente do Diretório Acadêmico (HORA, 2011).

Ainda segundo Brito Neto (2014), a Escola de Belas Artes desempenhou um papel fundamental na profissionalização do artista. A atividade de Abelardo no diretório levou-o a quebrar o modelo pedagógico tradicional de ensino das artes, seguido até então pela EBAPE, que levava o aluno a aprender a desenhar, pintar e esculpir por meio de cópias. O autor aponta que Abelardo da Hora criou excursões para o aprimoramento de esboços, do paisagismo, da natureza morta de forma a refletir um avanço acadêmico na formação de artistas durante aquele período. Essas excursões possibilitaram que o ensino fosse levado para fora da tradicional sala de aula, criando novas redes de sociabilidade, que foram de grande

importância para o próprio Abelardo da Hora, o que possibilitou, inclusive, seu contato com Francisco Brennand (BRITO NETO, 2014, p. 9). Em entrevista, Abelardo conta como ocorreu esse contato durante uma das excursões idealizadas por ele:

Aí nós fomos como estávamos na beira do açude, desenhando e pintando, lá vem Sr. Ricardo Brennand, que era o dono da usina e da cerâmica, descendo, aí ele viu aquele monte de moça e rapaz e parou o burrique, aquele burrique importado, aí se dirigiu para onde eu estava, eu estava terminando de desenhar o perfil de Cremilda, que era uma moreninha linda e eu me encheria com ela. Aí ele perguntou se o desenho tava a venda, eu cheguei, assinei e dei a ele de presente. Ele botou o braço por cima de mim, começou a conversar comigo, eu disse (que) meu pai tinha trabalhado com ele, ele disse: “eu tava notando você parecido com uma pessoa que trabalhou comigo, um grande amigo, Cazuza”. Esse é o apelido do meu pai. “Então é isso mesmo. Você quer fazer, pra mim aqui, uns trabalhos de cerâmica artística, já que você disse que tá terminando seu curso agora?” Ah, com o maior prazer! “Pois você diga a Cazuza que eu vou fazer uma oficina pra você aqui e você vem pra cá, vai morar comigo e vai fazer cerâmica artística pra mim (HORA, 2011).

Em janeiro de 1942 Abelardo começou a trabalhar na fábrica de cerâmica na Usina São João da Várzea de Ricardo Brennand, onde desenvolveu parte de sua cerâmica artística. A aproximação do artista à família Brennand foi facilitada pelo fato deste ter formação na Escola de Belas Artes, além de ser filho de um antigo funcionário (BRITO NETO, 2014, p. 9). Abelardo conta que passou inclusive a morar na casa dos Brennand fortalecendo ainda mais os vínculos com a família. Porém esta convivência direta gerou uma frustração ao artista ao cortejar a filha de Ricardo Brennand, quando suas intenções não foram bem aceitas e Abelardo decide então deixar a residência deles e partir para o Rio de Janeiro, ao fim de 1945 (DIMITROV, 2013). Dois aspectos importantes apresentam-se dessa passagem de Abelardo pela propriedade da Usina de São João da Várzea: a primeira, como colocada por José

Cláudio (2010), foi a escolha de Francisco Brennand de optar por seguir a carreira de pintor, já que anteriormente se preparava para a advocacia; a segunda diz respeito ao método da pose rápida, utilizada por Abelardo para as práticas de desenho com Francisco Brennand. Segundo José Cláudio, Abelardo da Hora implementaria o mesmo método, com bastante êxito, em suas atividades no Atelier Coletivo.

Segundo Dimitrov (2013), Abelardo ficou dois meses desempregado no Rio de Janeiro, quando conseguiu trabalho em uma empresa de estátuas mortuárias, numa oficina de estucador e em fábricas de manequins de lojas. O autor pontua que o contato com o também pernambucano Abelardo Rodrigues foi importante neste período já que este o ajudou financeiramente e também forneceu à Abelardo da Hora uma garagem que foi adaptada como atelier para que o artista pudesse trabalhar em uma escultura que seria apresentada no Salão Nacional de Belas Artes, cuja premiação seria uma bolsa de estudos artísticos na Europa (DIMITROV, 2013).

Abelardo conta que durante sua estadia no Rio de Janeiro, teve contato com jornalistas, artistas, críticos de arte e intelectuais, que foram de extrema importância para sua politização, já que ouviu diversas críticas em relação à postura do governo, além do próprio relato desses intelectuais com relação à sua luta social e política. (HORA, 2011).

Uma das situações que causou desagrado do circuito artístico e cultural foi a não realização do Salão Nacional de 1946 para o qual Abelardo da Hora produzia a obra intitulada “A Família”. Segundo o próprio artista, a decisão tomada pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra foi uma decepção que motivou-o a retornar ao Recife (HORA, 2011). É importante refletir sobre a relação conflituosa entre o então governo federal e a classe artística, Eurico Gaspar Dutra ao assumir o governo federal em 1946 por meio de um golpe militar e, como colocado por Gomes (2019), fez um governo que ficou conhecido pela perseguição aos indivíduos considerados comunistas. A autora aponta para o fato de que muitos artistas estavam associados com o movimento comunista e eram tidos como subversivos pelo sistema conservador, de forma que é possível pensar este cancelamento do Salão de 1946 como um primeiro ato de perseguição (GOMES, 2019).

Em 5 de novembro de 1946, o também escultor Mateus Fernandes, na coluna intitulada “Onde está o Salon de 1946” (imagem 6) publicada na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, fazia uma crítica a não realização do Salão Nacional daquele ano apontando a forma como o então presidente e o ministro da educação trataram dos aspectos relativos à cultura. Fernandes cita ainda o caso de Abelardo da Hora, suas dificuldades com relação aos recursos financeiros ao chegar no Rio de Janeiro, a desilusão do artista pela não realização do Salão e o retorno para sua terra natal. A obra “A Família” inclusive ilustra o texto de Fernandes.

Imagem 6, *Gazeta de Notícias* (RJ), edição 258(1), pág. 6, 5 de novembro de 1946.



*Trabalho intitulado "A Família", de autoria de Abelardo da Hora*

Se a pasta da Educação fosse ocupada por um homem que realmente cuidasse da cultura do seu povo, não teria acontecido semelhante desatino, prejudicando dezenas de artistas — artistas que trabalham o ano todo, somente para concorrer a esse prêmio, submetendo-se a um teste de cultura, para com os prêmios conquistados, valorizar sua bagagem. Artistas houve, como Abelardo da Hora, que, não possuindo recursos, veio do Rio Grande do Norte e, aqui chegando, empre-

itou-se como educador para poder comer. Ajudado por um amigo, conseguiu fazer o seu trabalho, intitulado "Família" — gravura que publicamos — e, desiludido, abandonou-o no fundo da garagem onde foi feito, voltando à terra natal. Quem sabe qual o efeito dessa desilusão? É possível, que um grande mestre, no futuro, tenha interrompido aqui sua missão.

Sabemos que o senhor presidente não está, como não podia estar, ao par destes acontecimentos e para ele apelamos, pois estamos espoliados num direito que nos assiste, do qual não devemos abrir mão, porque este mesmo direito é dos nossos filhos.

José Cláudio (2010) ressalta que uma das justificativas do governo federal para a não realização do Salão de 1946 foi a necessidade de utilização das verbas que ali seriam empregadas para outras finalidades. O autor também aponta que, embora este caso tenha sido bastante divulgado, como pode-se ver inclusive na coluna da *Gazeta de Notícias* do RJ, não havia uma entidade artística propriamente dita para protestar ou iniciar diálogos com as autoridades (CLÁUDIO, 2010). Pode-se inferir que este caso contribuiu de forma importante para o desejo de Abelardo de engajar-se politicamente e formar uma entidade que lutasse pela profissionalização do meio artístico, tal como viria a ser a Sociedade de Arte Moderna.

Segundo Brito Neto (2014) Abelardo retorna ao Recife ainda no final de 1946, e já estaria engajado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Em 1947, foi preso pela primeira vez durante a realização de um comício do partido (BRITO NETO, 2014, p.9). Como indica Dimitrov (2013), seriam cerca de 70 prisões ao longo da vida .

Segundo Brito Neto (2016) Abelardo da hora sentiu-se impulsionado a criar uma associação de defesa de direitos dos artistas profissionais devido ao sentimento de desamparo por conta do cancelamento do Salão Nacional e também pela experiência de ter convivido com intelectuais cariocas que, segundo ele, eram bastante politizados. Dessa forma, em 1948, o artista se firma como um personagem atuante na cena artística pernambucana ao anunciar um projeto político de criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (BRITO NETO, 2016, p. 9).

Abelardo relata que o Partido Comunista ficou ilegal logo após a sua entrada, mesmo assim seguiu engajado politicamente. Em 1948, o artista procura a prefeitura do Recife e consegue apoio para realizar sua primeira exposição individual. (HORA, 2011). Segundo José Cláudio (2010) é justamente durante essa exposição que começam as articulações para a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife.

Em 14 de março de 1948, o *Diário de Pernambuco* anunciava a exposição do escultor Abelardo da Hora (imagem 7), ainda “desconhecido pela maioria”, patrocinada pela Diretoria de Documentação e cultura, a ser realizada no Salão da

Associação dos Empregados do Comércio, localizado na Rua da Imperatriz. A exposição contava com, além de algumas maquetes, dez trabalhos: “A fome e o brado”, “Água para o morro”, “Desamparados”, “Bacante”, “A Família”, “O Beijo”, “A Graça feminina”, “Noivos”, “Estudo” e “Mademoiselle”. Na coluna o próprio artista considerava que a exposição tinha um “cunho renovador para a escultura no Brasil” e apontava que as temáticas, em sua maioria, diziam respeito ao retrato do pós-guerra, já demonstrando uma atenção com a temática social. (*DIÁRIO DE PERNAMBUCO*, 1948). José Cláudio ressalta a temática nova e vigorosa tratada por Abelardo da Hora em suas produções, abordando problemáticas que diziam respeito ao sertão, ao morro e à gente da terra (CLÁUDIO, 2010).

Imagem 7, *Diário de Pernambuco*, edição 62, pág 6, 14 de março de 1948

**EXPOSIÇÃO ABELARDO DA HORA**  
 O escultor Abelardo da Hora, ainda desconhecido pela maioria, vai inaugurar a sua exposição, patrocinada pela Diretoria de Documentação e Cultura, no salão da Associação dos Empregados no Comércio, à rua da Imperatriz.

Abelardo da Hora, que já foi apresentado pela revista *Região* — número 7 — prestou-nos as seguintes declarações:

“Sou o primeiro escultor pernambucano a fazer, ultimamente, uma exposição no Recife. Além dessa nota inédita creio revestir-se a exposição de um cunho renovador para a escultura no Brasil.

A exposição que vou fazer, apoiado pela D. D. C., é bastante atual. Os temas das minhas esculturas são na sua maioria o retrato deste pós-guerra.”

“Na exposição, além dos dez trabalhos mais recentes que realizará, figurarão algumas “maquetes” para tumulos e mausoléus. Gostaria que todos os pernambucanos que mandam fazer tumulos e mausoléus no Rio e em São Paulo soubessem que essas obras são executadas quasi sempre, por nortistas que residem no sul. E toda essa gente, bem que podia mandar fazer essas obras por artistas de sua provincia. Assim ajudariam os pobres escultores a viver na sua terra, trabalhando e estudando. E garanto que ninguém seria explorado ou roubado.”

A exposição constará dos trabalhos intitulados: “A fome e o brado”, “Água para o Morro”, “Desamparados”, “Bacante”, “A Família”, “O beijo”, “A graça feminina”, “Noivos”, “Estudo” e “Mademoiselle X”.

Fonte: Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_12/29227](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/29227)>

Como aponta Brito Neto (2014) o engajamento político foi, desde o início de sua trajetória, um aspecto fundamental para a entrada de Abelardo da Hora no mundo das artes de Pernambuco. Como cita o autor, até mesmo o processo de profissionalização do artista é marcado por intensas construções políticas de institucionalização da categoria artística no meio cultural. Como citado anteriormente, a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife foi um marco importante para referenciá-lo em meio a uma rede política que se vinha estruturando desde a Prefeitura do Recife até o Governo de Pernambuco. Como aponta Brito Neto (2016), a Sociedade foi fundada junto com outros artistas, como, por exemplo, Hélio Feijó, irmão de Cid Feijó Sampaio, que seria eleito governador em 1958. O próprio Hélio Feijó era funcionário público e, segundo o autor, foi a ponte para Abelardo no Departamento de Documentação e Cultura do Município (BRITO NETO, 2016).

A Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) , segundo José Cláudio (2010), foi criada durante a exposição de Abelardo da Hora na Associação dos Empregados do Comércio, encabeçada por ele e Hélio Feijó, que viria a ser o primeiro presidente desta Sociedade (CLÁUDIO, 2010). Segundo Sousa (2014), a SAMR inspirou-se na continuidade das vanguardas modernas no Recife a partir do fato de que alguns dos seus integrantes haviam feito parte, na década de 1930, do Grupo dos Independentes do Recife.

A SAMR foi registrada em cartório por Hélio Feijó, em 1949, momento em que foram definidos os objetivos e as regras de funcionamento por meio de um Estatuto publicado em 1950 que a essa altura, tinha Abelardo da Hora como presidente. O Estatuto da SAMR trazia alguns objetivos específicos importantes para seu funcionamento tais como zelar pelos interesses dos artistas e intelectuais associados; intensificar o intercâmbio cultural e artístico com todos os países do mundo, pela aproximação entre artistas, representação junto aos centros culturais nacionais e estrangeiros e permuta de publicações; propagar as manifestações de arte popular locais; patrocinar exposições de artistas estreadores, nos quais se reconheça o mérito; denunciar ao público as exposições de interesse agiotário e as manobras comercializantes das artes; manter cursos de aprendizagem realizando conferências e projeções cinematográficas sobre assuntos de interesse artístico e

outros meios de divulgação; ajudar as organizações e aos particulares que se proponham a aceitar e difundir a orientação atual da arte, sem prejuízo para os artistas; manter para o público e seus associados uma filmoteca, uma discoteca e uma biblioteca de arte; fomentar os trabalhos de equipe (em projetos, decorações e murais) e realizar arte para o povo; organizar uma galeria de arte moderna; credenciar-se no sentido de obter a oficialização das suas escolhas entre os candidatos mais capazes de aproveitamento das bolsas de estudo que se apresentem relacionadas com as artes; facilitar aos seus associados a aquisição de materiais indispensáveis aos trabalhos artísticos; incumbir-se da fiscalização e cobrança de direitos autorais de seus associados bem como de membros de associação congênere nacional ou estrangeira, quando solicitada e aprovada em sessão ordinária; fiscalizar a observância às tabelas oficiais de honorários e custos dos trabalhos de arte e , por último, defender a todo transe os interesses da classe. (Estatuto da SAMR, 1950, pp. 03/04).

Como indica Sousa (2014) a SAMR reforçou o interesse de alguns artistas por processos de criação mais próximos do cenário recifense e alguns de seus fundadores passam a defini-la como um órgão independente e de apoio aos artistas, em defesa da Arte Moderna como um meio não apenas de narrar a realidade social como também de aproximação do cenário da artes plásticas com as camadas populares. A autora ressalta também o posicionamento político e estético da SAMR em questionar os temas figurativos clássicos da principal instituição formal existente no Recife naquele momento, a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP).

Nesse contexto, o regionalismo teve um papel importante no que diz respeito à forma de pensar as práticas artísticas e, devido principalmente ao posicionamento dos artistas da SAMR, também as sociais no Recife. O próprio Abelardo da Hora, ao falar sobre a idealização da SAMR, aponta que existia a necessidade de realizar uma movimentação cultural na cidade do Recife e que este teve uma forte inspiração do trabalho feito por Gilberto Freyre, nos anos de 1926, quando este lançou o manifesto regionalista (HORA, 2011).

Como indica Santos (2011) no contexto dos anos 20 e 30, as problemáticas de uma identidade nacional irrompem e ganham relevância para modernismo no Brasil já que os modernistas tinham o objetivo de contribuir com a construção dessa

identidade e dar-lhe sentido por meio de um conhecimento aprofundado das particularidades culturais do país. No centro dessas discussões emergem intelectuais que se debruçam sobre a questão do regionalismo nordestino. Essa variação do movimento é, ainda hoje, bastante centrada na figura de Gilberto Freyre, tido como principal representante intelectual do movimento no Nordeste (SANTOS, 2011).

Em 1926 ocorreu na cidade de Recife o primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, resultado de reuniões entre intelectuais tais como o próprio Freyre, José Lins do Rego, dentre outros, sendo justamente durante este Congresso que Freyre leu o texto que ficou conhecido como “Manifesto regionalista”, que viria a ser publicado em 1951 após passar por algumas alterações (D’Andrea, 1992). Como aponta Santos (2011) esse movimento caracterizava-se pela valorização das especificidades locais nordestinas atingindo, inclusive, amplo destaque entre os pólos intelectuais do país. O autor também afirma que havia um objetivo que se destacava entre outros levantados pelo movimento, que seria justamente o de compor uma defesa e a preservação de tradições rurais patriarcais nordestinas vislumbradas pelos intelectuais que gravitavam ao redor das ideias cristalizadas no “Manifesto regionalista” (SANTOS, 2011).

Santos (2011) considera que o movimento modernista de 1922 e o “Manifesto Regionalista” possuem estratégias e focos diferenciados, porém vinculam-se ao debate intelectual referente à composição de uma cultura genuinamente brasileira, na visão dos membros destes movimentos, que buscavam uma “identidade nacional”, seja antropofágica, no caso do modernismo de 1922, ou um híbrido luso-colonial, como proposto pelo movimento regionalista. Porém, quando analisamos os escritos de autores como Bosi (1979), D’Andrea (1992) e Santos (2011) estes consideram que o “Manifesto Regionalista” concentra-se especificamente no passado rural, sugerindo, desta forma, uma oposição aos manifestos modernistas que centravam-se no futuro das cidades e metrópoles, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro. Santos (2011) afirma ainda que o Manifesto regionalista é perpassado pela “invenção” e retomada da tradição, que oferece, por sua vez, os alicerces para a argumentação regionalista do texto. O passado rural colonial e seu substrato cultural também compreendem uma forma de importação e,

nesse sentido, não se distingue da “imitação” modernista recusada por Freyre. É nesse sentido, portanto, que sua intervenção deve ser compreendida no interior dos debates imanentes ao campo intelectual brasileiro de então, bem como em relação às transformações sociais, políticas e econômicas que definem a configuração sócio-histórica.

O povo era um elemento de grande atenção para Freyre ao refletir sobre os aspectos que compuseram o manifesto. Aqui vale também a referência para o Primeiro Congresso Afro Brasileiro, realizado na cidade do Recife, em novembro de 1934, evento onde o conceito de raça foi problematizado buscando uma valorização do negro e do mestiço na sociedade brasileira. A questão da opressão e violência sofrida pelos negros por parte do Estado foi amplamente discutida e o congresso teve um forte apoio de movimentos sociais antirracistas. Freyre, assim como outros participantes do congresso, buscaram dissertar sobre a importância dos negros para o país e sua contribuição para a construção da identidade nacional (SKOLAUDE, 2014).

Freyre (2009) ressalta em seu “Manifesto Regionalista” valores e tradições locais que compõem a fundamentação da ideia de uma nação. O autor também aborda um quadro de alterações das estruturas sociais e econômicas que seria inclusive retratado nos romances do ciclo da cana, de José Lins do Rego, considerado como um dos principais “militantes” do regionalismo freyreano que esteve intimamente ligado ao desenvolvimento do movimento (SANTOS, 2011). Ao ler o manifesto percebe-se, inicialmente, haver uma preocupação de Freyre de afastar qualquer conotação política das discussões regionalistas, no entanto, o próprio autor desfere críticas ao estadualismo republicano. A política também se encontra no texto quando da sugestão de um projeto de integração nacional com o objetivo de superar a fragmentação dos estados e a consolidação da identidade nacional a partir dos diversos regionalismos (FREYRE, 2009).

Em seu manifesto, Freyre resgata o que, segundo o próprio autor, seria o que de mais original a região canavieira do nordeste oferece à cultura nacional, de forma a tentar constituir uma ideia de identidade nacional ao povo brasileiro a partir de suas peculiaridades regionais. Essa posição, apesar de representar um contraponto com relação aos conceitos do movimento moderno de São Paulo, foi fortemente

adotada pelo movimento modernista pernambucano, a exemplo dos conceitos pregados pela SAMR.

Como apontado por Paz (2015) uma outra preocupação de Abelardo da Hora ao pensar na SAMR dizia respeito aos espaços para a arte moderna, tanto que constam no estatuto da Sociedade os objetivos de organizar uma galeria de arte moderna e manter uma escola de arte moderna (PAZ, 2015). Brito Neto aponta que a SAMR criou cursos noturnos de arte para trabalhadores que não podiam frequentar a Escola de Belas Artes, assim como Salões de Arte Moderna e foi responsável por estabelecer importantes articulações entre o campo das artes e a política local nos anos de 1950 (BRITO NETO, 2016). Durante esta época, o artista oferece cursos gratuitos de artes plásticas em um salão do Liceu de Artes e Ofícios do Recife. Durante essas aulas colocou em prática um método que fazia aflorar o estilo pessoal de cada artista, onde tinha que criar uma imagem em três segundos, exercício que fazia com que colocassem ali seus impulsos sem a preocupação de utilizar métodos como a cópia, bastante utilizada em instituições que pregavam um estilo mais acadêmico no ensino da arte (GOMES, 2019). É importante citar aqui um paralelo entre essas atividades articuladas pela SAMR com as que eram realizadas pelo Grupo Santa Helena (nome proveniente de um edifício localizado na antiga praça da Sé em São Paulo, que foi ocupado pelos artistas deste grupo). Os artistas deste grupo vieram de extratos operários, aproximam-se uns dos outros a partir de 1934, principalmente por seus traços sociais em comum, bem como semelhanças nas convicções estéticas, formando um grupo de estudos e trabalhos artísticos. A relação entre os membros deste grupo é reforçada pelo avizinhamento de seus ateliês, montados nas salas que ocupavam o edifício Santa Helena (ZANINI, 1995).

É da Sociedade de Arte Moderna que vai surgir a iniciativa do Atelier Coletivo, novamente encabeçada por Abelardo da Hora, partindo da sua busca não apenas por uma identidade artística própria, mas também pelo desejo de criar uma universidade popular de artes e uma casa cultural que seria, segundo o próprio artista, aberta a todos (VELOSO; VIEIRA, 2009). É importante afirmar que o Atelier Coletivo parte também do desejo de Abelardo de participar e articular movimentos populares no cenário artístico pernambucano, intenção que novamente demonstra o engajamento político de Abelardo e a preocupação de politizar os artistas

envolvidos. O próprio Abelardo, ao falar sobre a criação da SAMR e do Atelier coletivo, ressalta que teve a intenção de dar uma entidade de Arte aos artistas como elemento jurídico que pudesse representá-los perante o poder público e as instituições. Além disso, havia também o desejo de democratizar o ensino da Arte e realizar um amplo movimento de integração entre artistas, intelectuais, governo e povo (HORA, 2010).

O Atelier coletivo funcionou de 1952 até 1957, e Abelardo teve uma grande importância em seu estabelecimento e funcionamento, já que além de ter sido um dos idealizadores, atuava como diretor e também como professor (PAZ, 2015). As questões financeiras se mostraram um desafio desde o início do funcionamento do Atelier. José Cláudio (2010) relata que o Atelier chegou a contar com uma verba que era disponibilizada para instituições culturais, porém essa verba se mostrava muitas vezes insuficiente, sendo necessário que alguns membros do Atelier Coletivo, principalmente o próprio Abelardo da Hora, pagassem algumas contas do próprio bolso, o que mostra que o fomento para realização de ações que se relacionavam com a arte e a cultura era, até então, insuficiente (CLÁUDIO, 2010).

Em depoimento ao livro *Memória do Atelier Coletivo*, de autoria de José Cláudio (2010), Abelardo da Hora explica que o Atelier era uma “oficina viva”, que teve sua primeira sede na Rua da Soledade, nº 57, em Recife. Abelardo já ministrava aulas de desenho aplicando o método da pose rápida (HORA, 2010).

O artista relata também que, juntamente a outros membros do Atelier Coletivo, passou a visitar locais de trabalho, festas populares, autos, procurou se entrosar com cantadores cordelistas e visitaram os bairros com o objetivo de movimentar-se no cenário local bem como influir na vida cultural do Recife, junto à artistas e intelectuais da época. O interior do estado de Pernambuco também foi visitado pelos membros do atelier, por meio de excursões e existiam também as reuniões para fazer um balanço do que estava sendo realizado e criado pelos membros de forma que cada vez mais existia um entrosamento entres estes (HORA, 2010).

Em 1953, a sede do atelier se muda para a Rua Velha, nº 231, período em que Abelardo chegou a morar no local, inclusive, ocupando uma sala e um quarto, no intuito de ajudar com o aluguel. Em 1954, devido ao crescimento das atividades

do Atelier, o artista viu a necessidade de desocupar a sala e o quarto. Foi justamente nesse período que conseguiram a subvenção no valor de 500 cruzeiros que muitas vezes mostrou-se insuficiente. Apesar dessas dificuldades relacionadas à questão financeira, Abelardo aponta que o trabalho realizado pelo Atelier era visto cada vez mais de maneira prestigiada no cenário local. O artista relata que antes mesmo da fundação do Atelier foi realizado o 4º Salão de Arte Moderna, pela SAMR e então veio o 1º Salão do Atelier Coletivo, no qual houve contatos com Geraldo Menuci do Coral Bach e Luiz Mendonça do Teatro do Adolescente, com o objetivo de integrar o movimento cultural (HORA, 2010).

Em 1956 o atelier mudou novamente de sede, desta vez para a Rua da Matriz nº 117. Novamente, Abelardo ressalta as dificuldades para o pagamento da locação e o esforço coletivo para adquirir materiais de trabalho e consumo. Em fins de 1957, o Atelier mudou de sede pela última vez, para a Rua Bernardo Guimarães, local onde encerraria as atividades.

Segundo Gomes (2019), durante o período que esteve envolvido com as atividades do Atelier Coletivo, Abelardo produziu, para a Prefeitura do Recife, obras que dialogavam com a cultura popular de Pernambuco, as quais estão presentes ainda hoje em praças públicas e parques da cidade, além de ter realizado exposições internacionais em locais como China, Israel, União Soviética, Mongólia, Argentina, Estados Unidos e Países da Europa. A autora inclusive afirma que esta atuação influenciou, de certo modo, o título ganho pela artista, em 1956, de delegado de Pernambuco na Seção Brasileira da Associação Internacional de Artes Plásticas da UNESCO (GOMES, 2019, p. 29).

Segundo Brito Neto (2014) e Gomes (2019), Abelardo da Hora atuou como secretário municipal de Cultura no período de gestão de Miguel Arraes como governador de Pernambuco e no qual Pelópidas Silveira estava na condição de prefeito da cidade de Recife. Em 1961, o artista criou a Lei nº 7.427, que obriga os edifícios com mais de mil metros quadrados a terem uma obra de arte. Esta lei, no entanto, só passaria a vigorar nos anos 1980, durante a gestão de Gustavo Krause como prefeito. Como apontado por Gomes (2019), Abelardo foi, ainda durante a gestão de Miguel Arraes, um dos mentores do Movimento de Cultura Popular (MCP), movimento criado em 1961 e com relevantes afinidades com o ideário

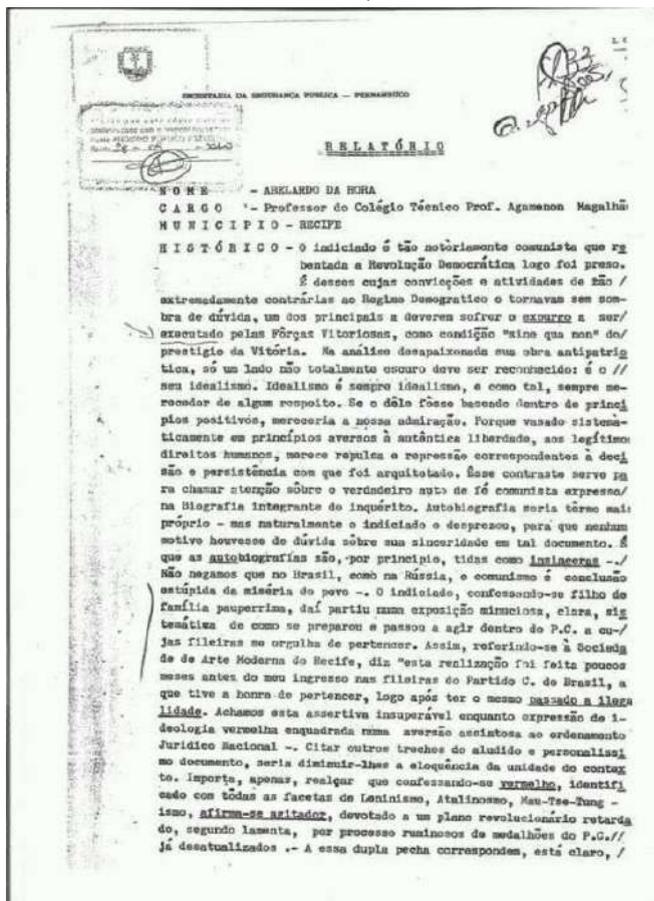
nacional-reformista do período que tinha o intuito de democratizar tanto as ações culturais, quanto educacionais para as camadas mais pobres. A autora afirma ainda que a força educativa da cultura se fazia presente tanto através das atividades de dança, música e teatro nas aulas da educação infantil e também no ensino profissionalizante que tinha Paulo Freire como principal responsável (GOMES, 2019). A partir desses apontamentos levantados por Gomes (2019) e Brito Neto (2014), dois aspectos ficam claros: o primeiro é a força da influência de Abelardo no meio político pernambucano e o segundo é o quanto ele conseguiu canalizar essa influência para desenvolver o cenário artístico e cultural local, não deixando de lado o aspecto educativo.

Em 1962, aponta Dimitrov (2013), Abelardo lança dois álbuns de gravura que, segundo o autor, assumem direções opostas. O primeiro, “Meninos do Recife”, assume uma postura de denúncia com relação à miséria e à fome sofrida por crianças desta cidade. Este álbum inclusive dialoga com aspectos do grotesco que trataremos a seguir neste trabalho. O segundo álbum apresenta desenhos que compõem a série “Danças Brasileiras de Carnaval”, com uma execução considerada menos agressiva, segundo o ponto de vista de Dimitrov (2013, p.202). Concordo com Dimitrov em suas considerações, dado que a série “Meninos do Recife” apresenta um cenário desolador, realizado por Abelardo com o intuito de incitar o público à reação. Enquanto “Meninos do Recife” expõe o sofrimento da população mais socialmente vulnerável da capital pernambucana, os desenhos da série “Danças Brasileiras de Carnaval” falam sobre a cultura de uma forma mais onírica e mesmo considerando o traço expressionista de Abelardo, se apresentam de forma mais leve, inclusive quando percebemos a paleta de cores utilizada em várias das obras que compõem a série.

A Ditadura Militar iniciada em 1964 teve um impacto importante na trajetória social, política e artística de Abelardo da Hora. Como colocado por Gomes (2019) quando o golpe foi iniciado, o artista ainda trabalhava na Direção municipal e estadual do Partido Comunista e juntou - se a outros intelectuais e políticos para defender a legitimidade do então governador Miguel Arraes por acreditar que o governo expressava a vontade do povo. O regime militar instaurou-se e Abelardo foi colocado na posição de “subversivo” por conta de suas práticas junto ao Partido

Comunista bem como as temáticas abordadas em suas produções. Várias obras do artista foram destruídas e sua família sofreu inúmeras violências. A repressão foi tamanha que Abelardo da Hora chegou a ser preso cerca de 70 vezes, como consta em prontuário da Secretaria de Segurança Pública (imagem 8) (1964). Ainda segundo Gomes (2019), foi graças ao parentesco com Augusto Lucena, seu cunhado que havia assumido a prefeitura da cidade de Recife com a cassação de Pelópidas Silveira, que Abelardo não sofreu consequências mais severas como outros de seus colegas do Partido Comunista (alguns assassinados, inclusive). Gomes coloca que tanto as acusações, que eram inúmeras, quanto as penalidades foram amenizadas quando da descoberta do seu laço com Augusto Lucena (Gomes, 2019, p. 32). O período da ditadura e a relação de Abelardo com esta merece uma análise mais profunda, a ser realizada a seguir nesta pesquisa.

Imagem 8, Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco, relatório sobre Abelardo da Hora, 1964.



Fonte: Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco

Como colocado por Gomes (2019), Abelardo continuou a produzir trabalhos que abordavam a necessidade de denunciar a condição de miséria que aprisionava o povo, mesmo com as censuras e violências impostas a ele e sua família pelo regime. Como afirma a autora, os trabalhos do artista apresentam uma representação valiosa sob o ponto de vista estético e político no que diz respeito à memória e à verdade sobre o regime militar.

Segundo Dimitrov (2013), no entanto, a temática social abordada por Abelardo da Hora em suas produções não agradava a todos os críticos pernambucanos. O autor cita inclusive uma crítica feita por Abaeté Medeiros, ainda em 1949, com relação às obras do artista expostas no IV Salão de Arte Moderna, pois segundo o crítico, as obras pecariam por ter um excesso de propagandismo político (MEDEIROS 1950, *apud* DIMITROV, 2013, p. 201). Dimitrov (2013) também aponta que estas críticas foram, provavelmente, elementos importantes para que o artista produzisse em duas frentes que, segundo o autor, seriam a de temas genéricos (exemplificado por obras como “Cópula” e “Beijo” e posteriormente pela série de mulheres nos anos 1970) e a de temas telúricos (DIMITROV, 2013, p.201). É importante recordar, como afirma Gomes (2019), que também o período da ditadura militar possivelmente exerceu uma forte influência sobre a produção do artista devido à perseguição política nos anos 1970, justamente quando o artista perdeu os direitos políticos como apontado por Brito Neto (2014). A partir dos apontamentos desses autores, fica claro que, apesar de manter o desejo de trabalhar a temática social em suas produções, Abelardo precisaria dialogar com outras temáticas e abordagens artísticas também por uma questão de mercado.

Após uma temporada vivendo em São Paulo, em 1968 Abelardo retorna ao Recife, onde concluiu o curso de direito na Faculdade de Olinda, apesar de nunca ter exercido a profissão. Também nesta época retoma com mais intensidade às produções e retorna ao circuito de exposições (Gomes 2019).

Dimitrov (2013) estabelece uma diferença importante entre alguns trabalhos de Abelardo. Principalmente àqueles mais tardios do artista, e aqui o autor cita o exemplo da escultura “Memorial aos imigrantes” (imagem 9), na qual Abelardo representa a família do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, apesar de retomar a temática da fome, Abelardo o faz de maneira mais amenizada. Segundo o

autor o retrato do presidente pobre, não foi representado como uma criança esquálida e faminta, diferentemente de obras como “Família”, “A fome e o brado” dentre outras. Dimitrov (2013), apresenta inclusive, o fato de que o cimento utilizado em “Memorial aos imigrantes” não foi tratado com ácido, sendo até mesmo polido e pintado. Concordo com Dimitrov ao comentar sobre essas características mais suaves, na palavra do autor, com relação às figuras retratadas por Abelardo e até mesmo com relação ao tratamento da matéria utilizada nas peças, no entanto, cito aqui o contraponto da obra “Mãe com filha morta” produzida também na fase mais tardia de Abelardo e que apresenta algumas características mais fortes do expressionismo e do grotesco onde é possível ver que as feições corporais dos indivíduos são muito semelhantes a outras obras do próprio artista que tratam sobre os temas da fome e demais mazelas sociais.

Imagem 9, Abelardo da Hora, “Memorial aos imigrantes”, 2014.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/439663982353844023/>>

Outro exemplo utilizado por Dimitrov (2013) ao abordar a questão da suavização de algumas temáticas tratadas por Abelardo são as esculturas de mulheres deitadas (imagem 10), bastante retratadas pelo artista, principalmente a partir da década de 1970. Segundo o autor, dificilmente figuras de pessoas famintas seriam temas de escolha para serem incorporadas a projetos de arranha-céus no bairro de Boa Viagem, muitas vezes caracterizado como um bairro muito nobre da cidade do Recife. Desta forma, como aponta Dimitrov (2013), faz muito sentido que uma mulher deitada recebendo a brisa da praia seja melhor recebida por essa clientela. O próprio mercado consumidor dessas obras se apresenta como um elemento importante para essa mudança temática, já que as produções de Abelardo passaram cada vez mais a serem vistas como obras icônicas da cultura local (DIMITROV, 2013, p.202).

Imagem 10, Abelardo da Hora, “Mulher de Bruços”, 1973.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Como colocado por Gomes (2019) em 2004, o endereço de Abelardo na rua do Sossego, bairro da Boa Vista, no Recife, passou a ser, além de residência, uma oficina escola sendo credenciado pelos Ministérios da Justiça e da Cultura também passa a ser espaço do Instituto Abelardo da Hora. Ainda segundo a autora, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff, no ano de 2012, Abelardo recebeu a Ordem do Mérito Cultural. Em agosto de 2014, e ainda bastante ativo, foi internado com pneumonia; em setembro seu estado de saúde piorou e o artista veio a falecer aos 90 anos de idade, deixando, porém, uma memória artística muito rica, contando com mais de 1800 peças de diferentes tipos de expressão. Gomes (2019) aponta também que em 2018 o acervo de Abelardo da Hora foi doado para o estado da Paraíba, que construiu um espaço para abrigá-lo, além de se responsabilizar em preservar e divulgar a memória do artista, cumprindo todas as exigências de seus herdeiros, as quais, segundo a autora, o Governo de Pernambuco não demonstrou interesse em cumprir. É importante ressaltar o percurso da vida e obra de Abelardo, contribuindo, desta forma, para reforçar o sentimento de luta que marcou sua vida e reflete a força e caráter com que muitos resistiram e deram suas vidas ao oferecer resistência ao governo enquanto lutavam pela liberdade e democracia no País (GOMES, 2018, p. 36).

Antes de abordarmos diretamente a questão da política e do engajamento na trajetória social, política e artística de Abelardo, vamos analisar o cenário da ditadura militar em que o artista estava inserido e o afetou profundamente.

### 3.2 O contexto da ditadura militar no Brasil

O contexto de ditadura tem uma grande importância para a trajetória de Abelardo da Hora, principalmente no que diz respeito à relação do artista com o engajamento político e social. Abelardo, como apontam autores como Brito Neto (2014) e Gomes (2019) sofreu com a censura imposta pelo regime militar que impôs severas restrições à produção artística e intelectual no Brasil.

Segundo Cayses (2014), não foi a arte que enfrentou a ditadura, mas sim a ditadura que enfrentou a arte, nesta última, como considera a autora, estava a semente de qualquer revolução, já nos anos 1950 e 1960 no Brasil, por meio, do

questionamento à propriedade privada. Os movimentos artísticos buscavam dissolver a fronteira entre arte e vida, o que era um boicote à relação capitalista entre produção e consumo. Sendo assim, Cayses (2014) considera que existia um projeto de liberar o homem da opressão, e o poder então, tomaria providências para evitar a realização desse projeto (CAYSES, 2014).

Precisamos observar os acontecimentos políticos ao longo do período da ditadura militar e como esses acontecimentos estavam influenciando a sociedade brasileira, além das artes visuais, intimamente ligadas à dinâmica social.

O movimento civil-militar derrubou o então Presidente da República, João Goulart, em abril de 1964. Em 9 de abril, foi editado um Ato Institucional (AI-1) que instaurou o estado de exceção no país e foram decretadas cassações de mandatos eletivos, a suspensão de direitos políticos por dez anos, além de aposentadorias de civis e reformas de militares (REIS FILHO, 2000). Nota-se, a partir das colocações do autor, que desde seus primórdios, o regime militar colocou-se como um movimento extremamente centralizador, cerceando liberdades individuais em prol do poder do Estado.

Apesar disso, existe no Brasil uma narrativa que objetiva caracterizar o movimento iniciado em 1964 como uma “revolução”. No entanto, sobre a instalação do golpe no Brasil, Schwarcz (2019) cita as declarações do presidente Ernesto Geisel ao explicar o golpe militar: “O que houve em 1964 não foi uma revolução. As revoluções fazem-se por uma ideia, em favor de uma doutrina. Nós simplesmente fizemos um movimento para derrubar João Goulart. Foi um movimento ‘contra’ e não ‘por’ alguma coisa. Era contra a subversão [...] e a corrupção”. (GEISEL, apud SCHWARCZ, 2019, p. 72).

Retomando os escritos de Reis Filho (2000), inicia-se nos primórdios do governo militar, um processo de caça às bruxas com realização de prisões, censura a publicações e intimidações de toda ordem, ao mesmo tempo em que buscava-se conferir legitimidade ao novo poder e definir alguém com qualificações para assumir a presidência da República, surgindo o nome do general Castelo Branco. Essas colocações do autor reafirmam a necessidade do regime de controle sobre as liberdades individuais.

Os movimentos artísticos brasileiros, porém, não foram omissos com relação a tal situação. Scovino (2009) registra a relevância das formas de enfrentamento e produção de uma parcela dos artistas visuais brasileiros que continuaram produzindo ou tiveram suas ações influenciadas pelo momento político nacional de extrema repressão e violência aos direitos civis. O autor também aponta a importância do questionamento que essas produções faziam aos fundamentos de um sistema sociopolítico baseado na repressão à liberdade de expressão e à censura.

Segundo Reis Filho (2000) o cerceamento da liberdade e dos direitos não acontecia apenas em relação às artes visuais, visto que no campo político houve várias cassações e operações de censura além da realização de Inquéritos Policiais-Militares (IPMs), todos esses elementos levaram a uma insatisfação popular bastante explorada principalmente entre crônicas de humoristas e cartunistas, que exprimiam o desagrado da sociedade diante de um regime que se configurava, cada vez mais, como uma ditadura militar, sobretudo depois da prorrogação do mandato de Castelo Branco, em julho de 1964. No teatro, na música de protesto, no cinema e nas artes visuais, ecoavam o desagrado de setores sociais (REIS FILHO, 2000).

Como apontado por Cayses (2014) a arte durante o período da ditadura militar no Brasil, se apresenta como uma arte viva e politicamente comprometida. Os artistas tomaram uma postura revolucionária e possuíram o ímpeto de sair na procura do público, sair às ruas na busca das pessoas, camuflar-se através dos jornais, através das notas, através dos monumentos para criar uma consciência do presente (CAYSES, 2014). Concordo com Cayses em sua afirmação, já que é perceptível o quanto os movimentos artísticos engajaram-se para combater a censura e o cerceamento da liberdade dos direitos civis em ocasião.

Schwarcz (2019) faz inclusive uma importante observação ao ressaltar como a censura imposta pelo novo regime desde o seu início, impediu que as várias denúncias que recaem sobre o grupo militar fossem de fato analisadas. A autora coloca que mesmo com esse forte controle por meio da censura, o regime não pôde evitar que diversos escândalos atingissem o governo.

Em 1966, como indicado por Reis Filho (2000), realizam-se eleições legislativas com a estreia de partidos como a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O autor coloca que não se pode dizer que foram eleições livres e democráticas, devido às intimidações e ameaças pelas quais foram cercadas. Costa e Silva, o novo presidente apresentava promessas de reconciliação democrática e de desenvolvimento. Apesar do razoável crescimento de índices econômicos do país em 1967, a insatisfação acumulada durante o governo anterior tenderia agora a desaguar em protestos e movimentos públicos. Na área intelectual, eram visíveis as manifestações críticas ao governo, embora também se fizessem presentes expressões, senão favoráveis, ao menos complacentes, com o sistema político em vigor ou com a ordem vigente, ambigüidades que merecem ser consideradas na avaliação dos movimentos da opinião pública (REIS FILHO, 2000).

No entanto, a predominância das manifestações artísticas, diziam respeito à crítica com relação à ditadura militar, de forma que esta última reagia por meio do crescente aumento de instrumentos repressivos. Scovino (2009) cita o exemplo do que aconteceu em 1967, quando o DOPS recebe a denúncia de que obras consideradas “subversivas” estavam sendo expostas no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Segundo o autor, quando a polícia exigiu a retirada dos trabalhos, o júri do Salão se manifestou contra e ameaçou o fechamento completo do salão, ao que a polícia recuou (SCOVINO, 2009).

Segundo Reis Filho (2000), o governo decretou, em dezembro de 1968, o AI-5, que fechou todos os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários. Scovino (2009) aponta que o AI-5 foi o ápice da repressão aos direitos civis e trouxe consequências como o recesso do Congresso Nacional e a autorização de julgamentos em tribunais de “crimes políticos”. Sobre o período, o autor reflete:

Se a censura até aquele momento tinha sido apenas esporádica e relativamente discreta, a partir de então o momento de terror na vida social, cultural e política brasileira se instalava. Os órgãos de segurança invadiam casas, perseguiram, prendiam e matavam (ou desapareciam com) as pessoas que eles declaravam como

“opositores ao regime”: intelectuais, artistas, pessoas filiadas a partidos políticos de esquerda. Foi o estopim para que vários músicos (Chico Buarque), cineastas (Glauber Rocha e José Agripino de Paula), críticos de arte (Mário Pedrosa), artistas visuais (Hélio Oiticica e Antonio Dias), diretores de teatro (Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa) e poetas (Ferreira Gullar) se auto-exilassem e outros fossem expulsos do país (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Portanto, num tempo em que o corpo era perseguido, fragmentado, isolado, arruinado e dissecado, anulando qualquer possibilidade de matéria, as artes visuais brasileiras, em diferentes circunstâncias e ações, direcionavam suas práticas para essa leitura do real (SCOVINO, 2009, p.1849).

Como aponta Reis Filho (2000), entre 1969 e 1972, desdobraram-se ações de guerrilha urbana envolvendo inclusive expropriações de armas e fundos, ataques a quartéis, cercos e fugas, sequestros de embaixadores. O autor também aponta que mesmo à sombra destes conflitos e sob o vigor do AI-5, o país encontrava um contexto internacional bastante favorável contando com expansão acelerada do comércio internacional e disponibilidade de capitais para investimento além de financiamento. Este cenário, que não se repetiria nas décadas seguintes, foi fundamental para um salto econômico do Brasil, mas apesar da propaganda oficial anunciar periodicamente programas ou pacotes sociais, estes não lograram êxito.

Gasparetto Jr. (2012) aponta que no início da década de 1970 intensificou-se o desaparecimento de indivíduos, bem como os métodos de repressão, principalmente os ilegais, com a ocorrência de sequestros, cárcere privado, tortura, assassinato, esquartejamento e ocultação de cadáveres, ou seja, um grande uso da violência como instrumento de controle. O autor indica que o auge da repressão aconteceu durante os governos Médici e Geisel. O primeiro inclusive, como apontado por Gasparetto Jr, é considerado por diversas organizações de direitos humanos como o mais brutal do período ditatorial (GASPARETTO JR., 2012).

Cayes (2014, p.119) aponta para várias manifestações artísticas nos anos 1970 que observam esse uso extremo da violência como instrumento de repressão. Um dos exemplos citados pela autora é uma obra de Artur Barrio (imagem 11):

A peça era *Situação TE (Troupas ensanguentadas)*, obra que foi exposta na mostra *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Moraes entre 17 e 21 de abril de 1970 no Palácio das Artes e Parque Municipal de Belo Horizonte. Tratava-se de obras compostas por uma série de materiais descartáveis, perecíveis (carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, cinzel e facas) envolvidos em espécies de sacos que davam a aparência de corpos humanos. Barrio deixou as peças num rio esgoto, o Ribeirão Arrudas, no Parque Municipal, atraindo uma grande quantidade de pessoas que entre o medo e a curiosidade espionavam esses *mortos* abandonados. A tensão generalizada terminou por provocar a intervenção do Corpo de Bombeiros e da Polícia, que retiraram a obra para investigar as *provas* (CAYSES, 2014, p. 119).

Imagem 11, Artur Barrio, “Troupas Ensanguentadas”, 1969



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Segundo Scovino (2009), no campo das artes visuais, houve, a partir de 1969, até 1981 um boicote sistemático à Bienal de São Paulo, por parte tanto de

artistas brasileiros, como de artistas estrangeiros. Como observa o autor, este boicote não se dava contra a Bienal em si, mas como forma de marcar a posição dos artistas, contrários à situação política e social brasileira no cenário da ditadura militar (SCOVINO, 2009).

Como aponta Reis Filho (2000), O governo de Geisel, iniciado em 1974, teve que se haver com uma conjuntura econômica externa distinta e desfavorável, em relação aos governos anteriores, e Schwarcz (2019, p.75) cita que “O Brasil se tornara a cópia exata do reino de Belíndia, situado num longínquo rincão entre o Ocidente e o Oriente e criado, em 1974, pela imaginação do economista Edmar Bacha”. A autora aponta que no texto “O economista e o rei da Belíndia: Uma fábula para tecnocratas” o economista teve o objetivo de denunciar a crise econômica e social daquele momento, mas precisava fazê-lo de forma a driblar a censura. Segundo Schwarcz, no reino idealizado por Bacha, a forma de contabilizar a riqueza nacional servia para ocultar a concentração de renda que dividia o país em regiões avançadas e regiões atrasadas, estas últimas, locais onde havia fome, miséria absoluta, baixa expectativa de vida e alta taxa de mortalidade infantil (SCHWARCZ, 2019).

Segundo Reis Filho (2000), mesmo com a postura autonomista assumida pelo país com relação à política externa, Geisel preferiu agir com cautela, para que o processo de abertura ocorresse da melhor forma possível e para isso contava com a grande maioria da classe política, com os moderados e com grandes setores da sociedade, sobretudo dos grandes centros urbanos, que mesmo se posicionando de forma hostil à ditadura, também se colocavam adversárias de políticas radicais de enfrentamento, como ficou demonstrado pela atitude de neutralidade passiva, assumida em relação às ações e lideranças identificadas com a luta armada. Houve resistência, principalmente das alas mais radicais, que desde o início, nunca viram com bons olhos a política de abertura e se posicionaram de forma a combatê-la.

No outro extremo das alas radicais, como aponta Reis Filho (2000) estavam os remanescentes das esquerdas revolucionárias que até aquele momento estavam dispersos, quer seja por prisão, exílios, ou permaneceram às margens da situação, com campanhas permanentes de denúncias da ditadura, de seu modelo econômico e, sobretudo, violenta repressão do Estado, incluindo a prática da tortura, o que

horrizava a opinião internacional. O autor comenta que esses movimentos, em sua grande maioria, já haviam abandonado a perspectiva do enfrentamento armado, ou por terem mudado de convicções, ou por reconhecerem a esmagadora superioridade do regime que estavam combatendo. Desta forma, Reis Filho (2000) aponta que o foco da influência destes movimentos de esquerda era mantido através da mídia, dos meios acadêmicos, na intelectualidade em geral, e, um pouco mais tarde, se organizaram nos comitês de anistia, exigindo prestação de contas da ditadura, o desmantelamento dos aparelhos repressivos e uma anistia ampla, geral e irrestrita (REIS FILHO, 2000).

Como apontado por Schwarcz (2019), dificilmente um regime ditatorial permite a averiguação de fatos ou até mesmo a punição da corrupção. Mesmo com a pressão existente pelos movimentos de esquerda, a prestação de contas só viria de fato a ser realizada com mais clareza, após o desmantelamento do governo militar, de forma bastante lenta (SCHWARCZ, 2019).

Reis Filho (2000), aponta ainda um terceiro setor, existente de forma intermediária aos dois outros citados anteriormente, que eram os grupos da oposição moderada e haviam praticamente desaparecido à sombra da exceção instaurada pelo AI-5 em meio ao combate entre as alas mais radicais da ditadura militar, tais como a polícia política, e as esquerdas revolucionárias. Entretanto, depois do desmantelamento desses dois pólos principais, a oposição moderada recobrou seu vigor e nas eleições de 1974, já sob o governo Geisel, agrupadas em torno do MDB, registraram uma grande vitória eleitoral e política, impondo uma grande derrota ao ARENA, principalmente nos grandes centros urbanos do país. Segundo avaliação de Reis Filho, esses grupos moderados passaram, desta forma a ter mais voz, e suas concepções sobre a abertura eram diferentes em relação ao governo militar.

Apesar da cautela com relação a abertura política, esta não aconteceu de forma pacífica e muitos conflitos, além de uma forte repressão e violência, estiveram envolvidos no processo. Segundo Reis Filho (2000), o movimento estudantil e a luta pela anistia voltaram a ocupar espaços a partir de 1977, e em 1978 entraria em cena o movimento operário, com a greve de São Bernardo. Com relação à abertura, nada estava totalmente claro e também havia, ainda, muita repressão, como aponta

o autor, vários aparelhos da polícia política ainda estavam intactos. O AI-5, por decisão da própria ditadura, expirou no último dia de 1978, de forma que o país reingressou no Estado de direito, a ditadura aberta já não existia mais e a Lei da Anistia, aprovada em agosto de 1979, consolidou esse quadro (REIS FILHO, 2000).

Como colocado por Schwarcz (2019), o governo dos militares terminou, em 1985 e o país encontrava-se endividado com uma inflação que chegava a incríveis 253%. Apesar de saber-se que a situação social e econômica no país não era das melhores, o verdadeiro cenário só ficou realmente claro quando a inflação bateu na casa de três dígitos, o que aconteceu já no ano de 1980. O cenário era de crise econômica, política e uma profunda desigualdade social (SCHWARCZ, 2019).

Como citado anteriormente, percebemos que os movimentos artísticos tiveram uma grande participação ao longo do período da ditadura militar no Brasil. Os artistas por estarem inseridos nesse contexto social e, como colocado por autores como Reis Filho (2000), Cayses (2014) Brito Neto (2014) e Gomes (2019), por serem alvos constante do regime por meio da repressão e censura, utilizaram suas produções para refletir e incitar reflexão e ações da população ao longo deste período.

Na opinião de Cayses (2014) a arte deve partir da aspiração de mudar a sociedade, de ser uma produção que busca o conhecimento sensorial e também experiência livre. Segundo a autora, a arte ligada ao modelo de produção capitalista, onde você não produz uma coisa, mas sim capital, ficaria alienada da própria sociedade. A autora, desta forma, analisa que as experiências artísticas que aconteceram no Brasil na década de 70, ao buscarem elementos de criticidade e denúncia ao governo militar ditatorial, bem como aos violentos instrumentos de repressão utilizados por este, iam na contramão dessa ideia do objeto artístico alienado.

Em seguida, procuramos discutir, com mais profundidade, a presença e a relação de Abelardo da Hora com a política e com o engajamento, elementos que estão presentes em sua trajetória, não apenas artística, como também biográfica e antropológica.

### 3.3 Abelardo da Hora e o engajamento político e social

O engajamento político é uma presença constante na trajetória de Abelardo da Hora, elemento que se evidencia não apenas nas relações do artista com as macropolíticas, mas também com as micropolíticas. Com relação a estas últimas, citamos nesta pesquisa o exemplo de quando, ainda aluno da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAPE), foi eleito presidente do diretório acadêmico (HORA, 2011). O próprio artista relata a criação de excursões, ao longo de sua gestão, que refletiam a preocupação deste com a formação artística dos alunos e representam aspectos de sua própria formação. Abelardo se preocupou em criar aulas ao ar livre que possibilitaram o aprimoramento do desenho da figura humana, de naturezas mortas e das próprias paisagens, sendo uma alternativa para as tradicionais aulas dentro de salas. Essa atuação do artista é uma demonstração do que Schmitter (1962) considera como atuação política em uma instituição não constitucional. Abelardo, inclusive, teve uma atuação ampla por meio dessas instituições. Além da EBAPE, podemos citar a SAMR e o próprio Atelier Coletivo, iniciativas que têm um forte teor político e social em suas concepções, apesar de não serem instituições constitucionais.

Como já citado anteriormente, ao longo dos anos de 1946, Abelardo entra em contato com diversos artistas, jornalistas e intelectuais, principalmente em locais como os cafés “Amarelinho” e “Vermelhinho” o que foi fundamental para que o artista iniciasse reflexões sobre as questões macropolítica, que também voltaram-se para a relação da política nacional com a cultura e o cenário artístico no Brasil (BRITO NETO, 2014; DA SILVA, 2014). Vale lembrar a não realização do Salão de Belas Artes de 1946, que foi considerado por Abelardo como um desprezo à cultura por parte do governo. É evidente a preocupação de Abelardo quanto à maneira como a política tolhia e negligenciava as artes plásticas em Pernambuco. Tal situação se refletiria em ações promovidas pelo artista, ao longo da sua trajetória, que objetivavam a valorização das Artes, da Arte Educação assim como dos próprios artistas. Na década de 1960, por exemplo, Abelardo é responsável pela articulação do Movimento de Cultura Popular (MCP).

Ao final de 1946, Abelardo da Hora retorna ao Recife e se filia ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Em 1947, é preso pela primeira vez durante a participação em um comício deste mesmo partido. A partir daí, pode-se considerar que começa a necessidade do artista de atuar também no que Schmitter(1962) considera como instituições constitucionais, já que Abelardo começa a participar mais intensamente da política por meio dessa interação partidária com a sociedade.

Segundo Brito Neto (2014), o engajamento político foi um elemento muito importante para que Abelardo conseguisse se estabelecer no cenário artístico pernambucano. O autor também relata que Abelardo esteve intimamente envolvido no processo de profissionalização da classe artística bem como a institucionalização desta no meio cultural. Um dos exemplos citados por Brito Neto (2014) é a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), em 1948, por um grupo que além de Abelardo, incluía outros artistas, dentre eles, Hélio Feijó, irmão de Cid Feijó, que seria eleito Governador de Pernambuco em 1958. Podemos ver desta forma como Abelardo se articulou em uma rede política e conseguiu estruturar projetos para viabilizar seus anseios artísticos, culturais e também sociais. A SAMR, por exemplo, desenvolveu cursos noturnos de arte para trabalhadores que não podiam frequentar a Academia de Belas Artes do Recife, mas além disso, foram criados Salões de Arte Moderna e se fortaleceram as relações entre a política e a cultura local (BRITO NETO, 2014).

Em fevereiro de 1952, o atelier coletivo foi oficialmente fundado, tendo Abelardo da Hora como um dos principais envolvidos em sua concepção. Os componentes do Atelier tinham um forte posicionamento político e estético principalmente no que diz respeito ao questionamento dos temas figurativos clássicos tais como os enfatizados pela EBAPE, principal instituição formadora de artistas do estado na época (SOUSA, 2014).

Ainda segundo Sousa (2014), além de funcionar como um ponto para o encontro de artistas e discussões sobre tendências de produção e estética, os artistas do Atelier Coletivo ofereceram aulas para à população em geral não apenas como uma alternativa para os que não dispunham de uma fonte de renda que possibilitasse o ensino formal, mas também como um contraponto ao engessamento proporcionado por este ensino formal das Belas Artes clássicas (SOUSA, 2014).

Abelardo da Hora, em seu depoimento no livro “Memória do Atelier coletivo” reforça suas preocupações com relação ao ensino de arte, principalmente o que era praticado no Atelier, ao afirmar que tinha a intenção de democratizar o ensino da arte e realizar um amplo movimento de integração entre artistas, governo, intelectuais e povo (CLÁUDIO, 2010, p. 63).

Dessa forma, a partir do que apontam autores que dissertam sobre o tema, tais como Sousa (2014) e Paz (2015), percebe-se que os pilares conceituais do Atelier Coletivo estavam intimamente ligados ao momento político e social de Pernambuco e influenciaram a produção dos artistas envolvidos e a forma como o próprio Atelier Coletivo estruturava seu funcionamento (SOUSA, 2014; PAZ, 2015).

No livro “Memória do Atelier Coletivo”, Cláudio (2012) disserta sobre o quanto alguns dos membros foram influenciados por preceitos do movimento muralista. Esta relação começa já em 1952, quando os componentes do coletivo estavam criando o que seria uma biblioteca para o Atelier, um dos livros que fazia parte do acervo seria o “livrão de Rivera” (CLÁUDIO, 2012, p. 44) . O autor diz ainda que a influência de Diego Rivera se instalara no Atelier Coletivo não só de forma direta, como pode ser visto, segundo o autor, nos trabalhos dele mesmo, Corbiniano, Wilton de Souza e Wellington Virgolino, mas também de forma indireta por meio de sua filosofia que coincide em muitos pontos com os ideais de Abelardo da Hora em relação à suas produções artísticas.

Segundo Octavio Paz (1987) a pintura mural mexicana inicia-se a partir dos anos de 1920 e seria, segundo o autor, filha da revolução de 1910, não de forma direta, mas foi um dos pontos chave para permitir a emergência da pintura mural mexicana e seu posterior crescimento. Ainda segundo o autor, o movimento muralista foi a principal corrente estética do modernismo no México, repercutindo inclusive por toda a Europa, tamanha sua importância (PAZ, 1987).

O contexto histórico e político é realmente um elemento de extrema importância para analisar o muralismo. Autores como Mello Vasconcellos (2005) consideram que o desenvolvimento do movimento, de fato, é indissociável da Revolução Mexicana, trazendo a característica do engajamento como uma das principais bases filosóficas deste e talvez um dos maiores pontos de convergência ao pensarmos na relação deste movimento com as produções de Abelardo da Hora.

Apesar de não ficar explícito nas palavras de Cláudio (2012), a questão da articulação coletiva é significativa para relacionarmos esses dois movimentos. Aracy Amaral destaca que o movimento muralista do México foi a primeira articulação continental de artistas contemporâneos na América Latina que surgiu de sua própria realidade, despertando maior entusiasmo do que até mesmo escolas europeias.

Aqui fazemos novamente uma conexão entre o pensamento filosófico dos membros do atelier coletivo, pois Cláudio (2012, p. 45) coloca que mesmo os membros mais próximos às tendências europeias “não ousavam pintar outro assunto que não fossem figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, ambulantes, estivadores, crianças pobres” revelando uma predileção dos artistas do Atelier Coletivo pelos temas que diziam respeito à realidade política e social na qual estavam inseridos.

Além do evidente engajamento social presente em ambos os movimentos, citamos também aqui a convergência entre o tratamento dos temas das tradições e festejos populares. Era explícito, no movimento muralista mexicano, o desejo de valorização e da busca de um perfil cultural que refletisse as especificidades do México e até mesmo a revalorização da arte pré hispânica, conforme observado por Mello Vasconcellos (2005). Esses elementos coincidem com questões regionalistas levantadas pelo Atelier Coletivo e bastante exploradas nas produções de seus membros, inclusive incentivadas por Abelardo da Hora quando instrutor nas oficinas de souzaque ministrava no Atelier (CLÁUDIO, 2012).

Como citado por Mello Vasconcellos (2005), o muralismo mexicano procura também levantar o debate acerca do papel da arte para a sociedade trazendo críticas ao academicismo do século XIX e o vanguardismo europeu do início do século XX, questões que são constantemente levantadas pelos membros do Atelier Coletivo principalmente por se inserir no contexto regionalista do modernismo nordestino do século XX.

Abelardo teve uma atuação direta na política do Recife quando, segundo Brito Neto (2014), atuou como diretor da Divisão de Praças e Jardins e Secretário de Cultura da Cidade do Recife, nas gestões de Miguel Arraes e Pelópidas da Silveira, período no qual criou a Lei nº 14.239 onde ficava estabelecido que os municípios com população superior a 20 mil habitantes, a partir da elaboração do

Plano Diretor Urbano, deveriam observar a obrigatoriedade de constar em todos os edifícios ou praças públicas, com área igual ou superior a mil metros quadrados, ou uma obra de arte, ou uma escultura, ou mural ou relevo escultórico de autores pernambucanos, ou radicados no estado há pelo menos dois anos. Ainda segundo o autor, esta lei beneficiou os artistas plásticos locais já que ampliava o campo de trabalho das artes visuais (BRITO NETO, 2014).

As tensões sociais também perpassam os trabalhos artísticos de Abelardo da Hora, refletindo o compromisso político deste também a partir de suas produções. A partir dos anos 1940, segundo Gomes (2019) Abelardo passa a produzir obras com temáticas sociais e de denúncia dos males que afligiam a sociedade. Ainda segundo a autora, Abelardo se sentia tocado pelas paisagens do Recife contribuindo para o seu expressionismo engajado. Abelardo sentiu-se afetado pela desigualdade social e esse sentimento esteve presente por toda a sua trajetória artística e o fez se envolver com as questões políticas do País. O artista produziu obras que retratam os meninos pobres do Recife, as precárias habitações em palafitas, a falta de perspectiva e abandono do povo (GOMES 2019).

Como citado anteriormente, um dos cenários políticos que teve grande influência na trajetória de Abelardo foi a ditadura militar no Brasil. Como colocado por Gomes (2019), Abelardo da Hora ainda trabalhava na direção municipal e estadual do Partido Comunista quando o golpe militar de 1964 foi iniciado. Segundo a autora, o artista propôs juntar-se a outros políticos, assim que teve conhecimento da instauração do golpe, com o objetivo de defender o então Governador Miguel Arraes, Abelardo acreditava que este era o legítimo governador por expressar a vontade do povo que havia o escolhido como representante. Abelardo tentava provar à população que havia um contrassenso no que os golpistas anunciavam defender. Com a recusa dos diretores que estavam à frente do partido, Abelardo decidiu abandonar o cargo no Partido Comunista (GOMES, 2019).

Segundo Brito Neto (2014), a atuação de Abelardo da Hora pelo PCB o rendeu diversas prisões. Gomes (2019) afirma que dentre esse total, cerca de 30 estavam relacionadas aos discursos do artista, que tratavam de temas como a economia nacional, monopólio estatal sobre o petróleo e algumas ideias de resistência e de defesa dos ideais democráticos que vinham sendo destruídos. A

autora explica que o motivo de Abelardo tornar-se um alvo recorrente do regime militar e de seu contexto de censura e repressão, eram justamente seus preceitos políticos e sociais, as atividades políticas desenvolvidas junto ao Partido Comunista e até às temáticas que ele tratava em suas produções artísticas, pois estas o colocavam na condição de subversivo (GOMES, 2019).

Ainda segundo Gomes (2019) até mesmo antes da instalação do regime militar, Abelardo já tinha uma postura de defender a população mais carente, marca de sua solidariedade. A autora afirma que ao visitar praças nas quais seriam colocadas algumas de suas obras, o artista percebia a miséria e exploração das crianças no entorno, e este fato o teria impulsionado a criar a série de obras Meninos do Recife (1962) e a Torre de Iluminação Cinética (imagem 12) obra de 1959. Para o artista, a torre chamaria a atenção das crianças, por meio da movimentação das placas e também pela projeção das sombras de forma que poderia despertar a imaginação delas, sendo não apenas um entretenimento como um instrumento para instigar a criatividade sobre o mundo.

Imagem 12, Abelardo da Hora, Maquete da “Torre de Iluminação Cinética”, 1959



Fonte: Acervo Caixa Cultural

Como colocado por Fávero (2005) Abelardo da Hora ainda na posição de funcionário da prefeitura, mas já sendo um artista consagrado, apresentava uma postura muito crítica com relação aos problemas da cidade. O autor conta que Abelardo criou a coleção de gravuras, denominada Meninos do Recife (imagem 13), que viraram cartão-postal do MCP. Segundo Fávero (2005), hoje essas gravuras já não chocam tanto, por serem cenas muito comuns em todas as cidades brasileiras, no entanto em 1962, quando lançadas, eram uma forte denúncia da situação local. As composições de Meninos do Recife mostram uma cidade, que é cortada por rios, onde parte da população vivia nas suas margens, tirando sua subsistência da lama (FÁVERO, 2005).

Imagem 13, Abelardo da Hora, série “Meninos do Recife”, 1962



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Segundo Gomes (2019), o acervo do artista era constantemente atingido e muitas de suas obras foram destruídas pelo regime militar por conter temáticas que expressavam a forte e triste realidade social da época. A autora cita que a família



Imagem 15, Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco, Relatório de Prisões (continuação) de Abelardo da Hora, 1964.

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA			ABELARDO GERMANO DA HORA (Continuação)	
DATA	RECEBIDO	RECEBIDO	ANO	ANOTAÇÕES
Dia	Mês	Ano		
18	3	1964		MOTIVO assinou com outros e MANIFESTO DOS INTELLECTUAIS SOLIDARIZANDO-SE COM O ENTÃO GOVERNADOR MIGUEL ARRÊAS, conforme nota publicada no Jornal de Comércio desta data. Contra e prentuariade foi decretada prisão preventiva pela Justiça Militar.
18	4	1964		Fez prisão por atividades subversivas, sendo recolhido à Casa de Detenção. Contra e prentuariade foi decretada prisão preventiva pela Justiça Militar.
20	7	1964		Figura como indiciada em Processo instaurado pela IV Ex. Foi concluído e remetida à Justiça, com o ofício n. 923, e inquerite instaurada por esta Delegacia contra e prentuariade. (Processado pela Comissão de Investigação Superior, sob o n. 87, conforme ofício n. 252, de 13.7.1964).
26	11	1964		esta Delegacia recebeu o ALVARÁ DE SOLTURA, expedida pela Auditoria da 7ª. Região Militar, em favor de prentuariade.
1	12	1964		foi expedido o ofício n. 1991 B/A, solicitando ser o mesmo posto em liberdade, em cumprimento ao ALVARÁ DE SOLTURA.
23	9	1965		Esta Delegacia recebeu uma relação sob o n. 277, de 3NI, comunicando que e prentuariade em outros tiveram os seus direitos políticos suspensos por proposta do Conselho de Segurança Nacional, de acordo com o art. 10, de Ato Institucional.
3	3	1965		Esta Delegacia recebeu o ofício n. 39, da Prefeitura Municipal de Recife, remetendo uma relação dos funcionários da mesma Prefeitura que foram atingidos pelo Ato Institucional e nome de prentuariade que foi apresentada compulsoriamente, do cargo de Oficial de Turismo, págrfo H, em virtude do Processo 2 que respondeu.
27	10	1965		preso para averiguações, sendo posto em liberdade no dia seguinte. Dessecheida a sua situação jurídica atual.

Fonte: Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco

Segundo Gomes (2019), essas acusações foram suficientes para que Abelardo não fosse digno de ser considerado cidadão, até seu renome artístico foi ameaçado, inclusive existia o projeto de apagamento deste e de suas produções da história. Abelardo, no entanto, continuou a produzir trabalhos de natureza contestadora, mesmo nesse período de maior repressão, o que indica sua resistência política por meio da arte. Como explica a autora, grande parte das censuras sofridas pelo artista aconteceram por este denunciar a falsa ideia de prosperidade pregada pelo governo militar (GOMES, 2019)

Segundo Brito Neto (2014), foi por conta da constante perseguição que recebia por parte do governo militar, que Abelardo foi para a cidade de São Paulo onde permaneceu por alguns anos. Ainda segundo o autor, na década de 70, Abelardo tem seus direitos políticos cassados e passa a produzir obras que exploram com mais vigor a sensualidade, porém, até aquele momento, o artista dialoga constantemente com os tipos populares assim como o próprio cenário político e social de Pernambuco (BRITO NETO, 2014).

Como citado anteriormente, Gomes (2019) afirma que mesmo durante o período de repressão o artista defendeu a população mais carente e pelos seus posicionamentos políticos, teve várias obras censuradas ou até mesmo destruídas por expressarem a forte realidade social da época. Sabe-se que existia um esforço do governo para transmitir a narrativa do “milagre econômico” como sendo a consequência das políticas sociais e econômicas realizadas pelo regime militar. A realidade, no entanto, era a de uma profunda repressão política, censura, corrupção, violência e agravamento da desigualdade social demonstradas nas produções de artistas que estavam inseridas no cenário da época, como por exemplo, o próprio Abelardo. Não causa estranhamento, portanto, que artistas cujas produções trouxessem reflexões políticas em suas obras, fossem os principais alvos dos instrumentos de repressão e censura impostas pela ditadura militar, pois estavam na verdade apresentando um contraponto com relação às narrativas governamentais (GOMES, 2019).

Como posto por Brito Neto (2014), o posicionamento político foi uma marca persistente na trajetória de vida e obra de Abelardo da Hora, estando relacionado às lutas dele não apenas na valorização da cultura, como também pela

profissionalização e enaltecimento da figura dos artistas de Pernambuco e pela educação. Gouveia (2015) aponta para o compromisso de Abelardo em formar artistas com consciência política.

Gomes (2019) afirma que o acervo do artista é rico em obras que expressam o imaginário sobre a realidade, mostrando valores e pensamentos sociais que contribuem com uma reflexão mais profunda sobre a existência. Abelardo fez arte para o povo como um apelo em prol dos mais fragilizados; os sem voz perante a dominação do sistema são um grito a ressoar sempre que forem vistos. A autora também aponta, devido às temáticas presentes em várias obras do artista, para a íntima relação das produções artísticas com o período da ditadura civil-militar em Pernambuco, demonstrando as contradições disseminadas pelo sistema: de um lado a propaganda do “milagre econômico” e do outro, a miséria vivida pela a população mais pobre. Abelardo também exprime em seus trabalhos o trato dos governantes com as classes menos favorecidas, a opressão sofrida pelos populares e como a estrutura social estava passando por um processo de indignação.

Notamos na trajetória de Abelardo da Hora uma constante participação na política, por meio de instâncias constitucionais e não constitucionais, atuando, inclusive, diretamente no Estado em diversos períodos. A interação dessas duas instâncias citadas anteriormente teve fundamental importância para a participação de Abelardo nas ideias de transformação da dinâmica social de Pernambuco. Além de uma atuação direta, podemos dizer que o artista conclamava a sociedade para refletir sobre o cenário local e incitá-la a também atuar diretamente para a transformação dessa realidade.

#### 4 A PRESENÇA DO GROTESCO NA ARTE DE ABELARDO DA HORA

É na perspectiva da análise da estética do grotesco que abordaremos, neste capítulo, como esta se apresenta na arte de Abelardo da Hora, principalmente no que diz respeito aos grotescos corporal, crítico e qual é a relação destas representações na obra de Abelardo com o cenário político e social de Pernambuco.

Neste capítulo buscamos fazer a leitura e interpretação de algumas obras do artista, sem, no entanto, esgotá-las, de modo a identificar a presença do grotesco nelas e relacionando-as com aspectos políticos e sociais.

Abelardo da Hora é um artista que trabalhou bastante com a figura humana em aspectos disformes por meio de várias técnicas, tais como desenho, gravura e escultura. É preciso notar que as desproporções e distorções não estão presentes apenas na forma das figuras representadas, como também nos conteúdos de caráter de denúncia à sociedade pernambucana da época.

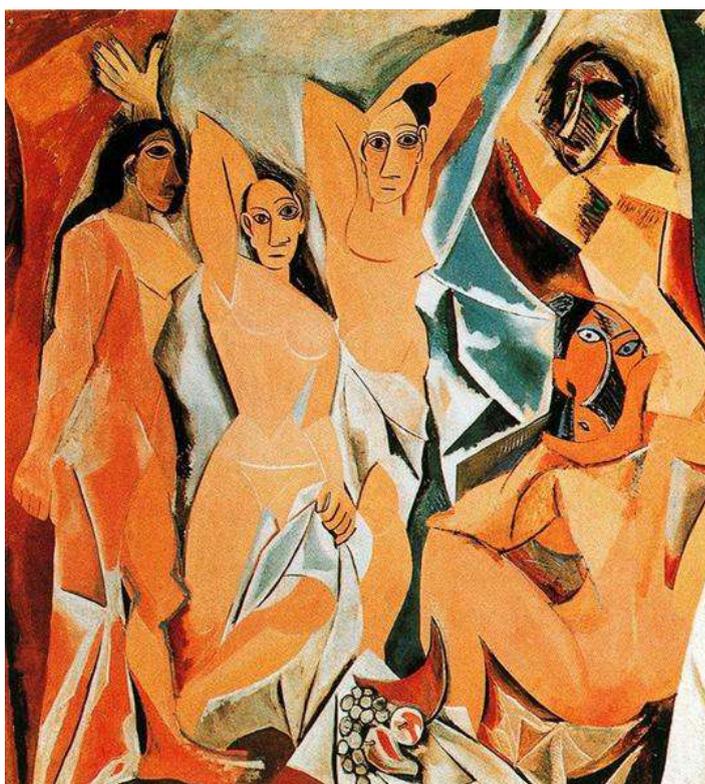
É necessário se aprofundar sobre as questões relacionadas ao expressionismo alemão e ao cubismo analítico e como enxergamos a forma como Abelardo também se aproxima dessas vanguardas antes de adentrar na categoria do grotesco propriamente dito.

Ao analisar alguns elementos na forma como Abelardo retrata suas figuras, notamos que a obra do artista tangencia o cubismo de forma que consideramos importante ressaltar as aproximações que notamos entre as suas produções e o movimento de vanguarda, dando mais ênfase àquele que conhecemos por cubismo analítico, que é justamente onde nota-se a maior aproximação. Primeiramente, sintetizaremos alguns elementos desta vanguarda para assim tornar possível uma reflexão sobre suas possíveis relações com a obra de Abelardo.

Pinel (2017) cita o cenário da Europa antes da Primeira Guerra Mundial como um elemento fundamental para a formação de algumas vanguardas por sua diversidade intelectual e pluralidade dos movimentos artísticos. É também nesse cenário que, ainda segundo Pinel (2017), deflagram-se os primeiros conflitos nacionalistas e surgem as primeiras contradições do capitalismo que recém alcançara seu apogeu na Europa. É nesse contexto que surge o Cubismo como movimento.

Segundo Cirlot (1994), podemos dizer que o cubismo propriamente dito tem como marco inicial as experiências de Pablo Picasso, a partir de 1907-1908, principalmente com a pintura intitulada “As senhoritas D’Avignon” (imagem 16), bem como um conjunto de desenhos, aquarelas e outras experiências a óleo dedicadas à temática relacionada a esta produção. Ainda segundo a autora, ao longo do ano seguinte, Picasso intensificou suas investigações que levariam ao cubismo analítico. Cirlot (1994) considera que os elementos incorporados ao quadro, nesta modalidade do cubismo, encontram-se decompostos em diversas formas geométricas, muitas vezes sobrepondo-se, sendo difícil inclusive individualizá-los. A autora afirma também que, em uma primeira etapa do cubismo, prevalecem temáticas como naturezas mortas nas quais os elementos da composição se amalgamam e apresentam “aspectos absolutamente novos e insólitos” (CIRLOT, 1994, p.57).

Imagem 16, Pablo Picasso, “As senhoritas d’Avignon”, 1907



Fonte: Wikiart.org

Ao dissertar sobre as *Senhoritas d’Avignon*, Ramirez Rodriguez (1986), considera que esta seria na verdade uma obra de transição ao cubismo, porém sem

diminuir sua relevância para o desenvolvimento desta vanguarda. Ramirez Rodriguez descreve a obra de forma a indicar características centrais em sua concepção, primeiramente pelo fato do grupo de mulheres não se relacionarem entre si como um grupo, já que Picasso parece dar um tratamento em isolado para cada uma delas. A concepção inicial da obra também difere bastante de sua composição final que conta com o grupo de 5 mulheres dispostas de forma a vermos: dois nus centrais, que seguem uma composição mais aproximada aos cânones clássicos; uma das mulheres levanta a cortina com a mão, torcendo seu corpo, provocando angulações e uma certa geometrização e apesar de aparecer de perfil, seu olho é representado de frente, revelando uma composição que remete aos princípios da frontalidade; a mulher que aparece entre as cortinas possui uma maior geometrização e planificação de seu corpo; a mulher que aparece agachada oferece, ao mesmo tempo, o aspecto frontal, seu rosto e o dorso, demonstrando uma planificação ainda maior na representação das figuras (RAMIREZ RODRIGUEZ, 1986). A obra *Senhoritas De Avignon* é um bom exemplo de como Picasso foi intensificando suas experiências, geometrização e planificação de suas composições

Sobre essa intensificação dos experimentos pictóricos, Clement Greenberg (1995) considera que, inicialmente, o cubismo teria buscado estabelecer uma imagem conceitual mais completa possível da estrutura de objetos ou volumes sobre uma superfície plana. O crítico considera que os cubistas estariam interessados nas formas generalizadas dos objetos e também nas relações entre superfícies e volumes, de forma a descrevê-las e analisá-las de um modo simplificado. Greenberg também considera as produções de Picasso como um dos pontos iniciais do cubismo, juntamente às experiências de Braque (imagem 18). Os artistas, segundo o autor, teriam se inspirado em Cézanne (imagem 17) ao facetar o plano de fundo e os objetos de forma a torná-los cada vez mais frontais. Os objetos e o fundo passaram, então, a se interpenetrar, já que os planos facetados não se fechavam, causando uma indistinção entre espaços vazios e espaços ocupados. Com relação às produções de Cézanne, Pinel (2017), afirma que, para o artista, a pintura se debruçava em perceber as formas da natureza em seu aspecto geometrizado, como cilindros, cones e esferas. Ainda segundo o autor, a pintura não

deveria se afastar da natureza ou sequer copiá-la, mas a pintura cubista tinha o papel de transformá-la. Nas representações de Cézanne a paisagem e a natureza ou ainda as maçãs que segundo Pinel foram exaustivamente pintadas pelo artista, não guardam semelhanças com o mundo real da forma como o vemos, mas são “irrevogavelmente pinturas” (PINEL, 2017, p.161).

Pinel (2017), afirma também que alguns pintores foram mais ousados que Cézanne passando a representar os objetos em um único plano. Nos casos de Picasso e Braque, por exemplo, era como se os objetos estivessem abertos, e apresentassem todos os lados de sua representação pictórica em um plano frontal em relação ao observador.

Picasso e Braque os representava como se movimentassem em torno da tela, as relações pictóricas podiam ser vistas sob todos os ângulos, como se fosse possível vê-las de cima, debaixo, e circunspecto a todos os volumes e todas as formas em um mesmo plano imagético (PINEL, 2017, p. 161).

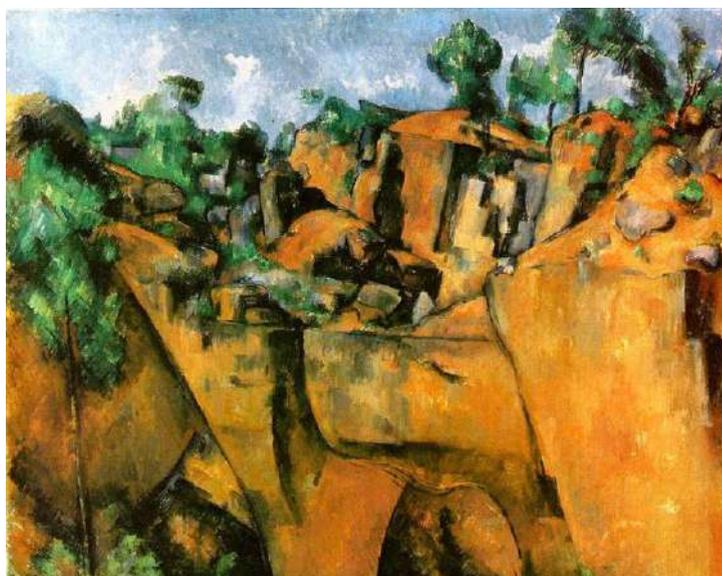
Pinel (2017) analisa que Braque foi bastante influenciado pelas aquarelas de Cézanne e enxerga a possibilidade de construção de uma representação através das pinceladas e do uso não natural das cores. O autor observa que nas primeiras pinturas proto-cubistas de Braque, este pinta paisagens como a de *L'Estache*, um pequeno vilarejo localizado a uma área próxima à Marselha. Harrison comenta que Picasso e Braque dão início aos primeiros estudos das imagens, a partir de 1908, como os reflexos em um espelho multi despedaçado (HARRISON, 1998).

Pinel (2017) afirma que a experiência de Braque com a pintura sofreu grande influência de Picasso. Os desenhos de Braque começam a ficar mais complexos e carregados de uma carga de análises das formas e volumes, fase do artista que corresponde ao cubismo analítico. O autor aponta que tanto Braque quanto Picasso limitam-se a representar o caráter cromático das representações pictóricas e o uso de tons austeros prevalece, tendo sua ênfase sobre a grade geométrica em que se apoiam as formas, o que neste caso significa um abandono da perspectiva monofocal. Segundo Cottington (2001), Braque e Picasso perceberam que, com a sobreposição das imagens, podiam criar, sobre um mesmo suporte plano, diversas

outras representações apenas com o uso desta nova linguagem. Nesta mesma época, do ano de 1911, aconteceria o *Salon des independants*, na prestigiada galeria *Salle 41*. É quando, segundo o autor, nasce a história dos “cubismos de Montparnasse”, que ganhou este nome por conta do bairro em que Pablo Picasso morava na ocasião (COTTINGTON, 2001).

Só por volta de 1912, o cubismo sintético substituiria o analítico, já que os planos facetados deram lugar a formas maiores e partes do objeto, ou até mesmo ele como um todo, começaram a ressurgir chapados sobre a superfície plana do fundo (GREENBERG, 1995).

Imagem 17, Paul Cézanne, “Bibemus Quarry”, 1900.



Fonte: Wikiart.org

Imagem 18, George Braque, “Houses at L'estaque”, 1908.



Fonte: laart.art.br

Percebo, nas produções de Abelardo, algumas semelhanças com elementos do cubismo analítico apontados por autores como Cirlot (1994) Greenberg (1995) e Pinel (2017), principalmente no que diz respeito a geometrização dos objetos e também das figuras humanas presentes na composição além da divisão dos planos em facetas. Esses aspectos se apresentam de forma bastante consistente em algumas produções do artista, principalmente as que selecionamos para este trabalho. É importante notar que a geometrização aplicada por Abelardo em diversas de suas obras não limita a expressividade das pessoas retratadas. Na verdade parecem reforçar o quanto esses foram marcados pela miséria e desigualdade social que descaracterizam-nos como indivíduos e transformam pessoas em retratos do sofrimento humano perante as mazelas sociais.

Com relação à planificação total do objeto, como se ele estivesse totalmente aberto em relação ao observador, é onde vejo as maiores diferenças quando comparo as produções de Abelardo e obras como as de Picasso e Braque, pois mesmo geometrizadas, as figuras de Abelardo mantêm o sentido espacial no que diz respeito aos planos da anatomia humana.

Em diversas ocasiões, Abelardo da Hora expressou de maneira direta o quanto seu trabalho era influenciado por uma estética expressionista e a partir desta que enxergava diversas de suas produções. Ao longo da História da Arte, não foram incomuns as associações entre o expressionismo e a estética do grotesco. Um dos autores que fez esta associação foi Kayser (2009) ao entender que a estética do

grotesco poderia ser encontrada em diversas obras modernas, não apenas nas artes visuais, como também na literatura e teatro. O autor destaca especialmente a presença do grotesco em diversas obras de pintores do expressionismo alemão. Por suas características modernas e expressionistas, procuramos, neste trabalho, trazer a leitura da estética do grotesco para as produções de Abelardo.

Outro autor a reforçar a presença do grotesco em obras do modernismo, bem como o expressionismo alemão, foi Bakhtin (2010) que afirmou o renascimento do grotesco no século XX por meio desses movimentos artísticos. Para o autor, o grotesco contaminou de forma relevante várias produções modernistas, visto que é uma categoria estética que está intimamente ligada à desarmonia, uma característica bastante presente nos movimentos artísticos desse período que se pautaram pela repulsa ao clássico, o mundo real e concreto (BAKHTIN, 2013). De fato, percebemos no trabalho de Abelardo, assim como outros artistas que estavam envolvidos no modernismo em Pernambuco, uma fuga aos cânones clássicos, no entanto esses artistas estavam intimamente conectados à realidade local e expressaram em suas produções o cenário social caótico dos centros urbanos do estado de Pernambuco.

Para Romeira (2014), existia uma preocupação dos artistas modernistas em criar novos códigos e linguagens artísticas, o que fazia com que cada movimento adquirisse características específicas. A autora explica também que o novo, a criatividade, assim como a ruptura aos modelos clássicos, eram elementos bastante valorizados por esses movimentos que, em sua essência, defendiam mudanças radicais. Sendo assim, Romeira conclui que o feio estava em evidência e era altamente valorizado justamente pela característica de ruptura desses movimentos de vanguarda já que lógica, ordem, harmonia eram questionadas e até mesmo negadas pelos movimentos modernos que levantavam bandeiras como a da desordem, do absurdo e do caos negando a tradicional beleza acadêmica e enfatizando o feio na arte (ROMEIRA 2014). Muitas dessas características citadas por Romeira podem ser associadas às produções de Abelardo, principalmente quando este empregava as distorções dos cânones, revelando a desordem e o caos social por meio das figuras representadas em suas obras.

Romeira (2014) destaca as artes expressionistas e surrealistas, dentre os movimentos modernistas devido, segundo a autora, à presença nas obras destes movimentos de instintos, do espírito, dos sentidos, do mundo subjetivo e intuitivo dos artistas desses movimentos que atacavam o poder hegemônico se opondo ao racionalismo e à lógica vigentes, utilizando em suas produções de características inerentes à categoria do grotesco, como a deformação, o absurdo, a descaracterização do objeto, as misturas de elementos heterogêneos dentre outros aspectos. Ao citar essas características, Romeira está de acordo com outros autores que descrevem-nas como marcantes na estética do grotesco, tais como Kayser (2013), Bakhtin (2010), e Sodré e Paiva (2002).

O movimento expressionista surge na Alemanha, no início do século XX, por volta de 1905, primeiramente por meio das artes plásticas, especialmente na pintura, prolongando-se até a consolidação do regime nazista, em 1933. Já no começo do século XX, uma geração de artistas plásticos alemães dava forma ao que viria ser o movimento expressionista, utilizando em suas produções cores fortes, formas distorcidas para representar os sentimentos de melancolia e tristeza. Inicialmente, o movimento não buscava de fato a politização, porém já refletia sobre questões sociais e humanas, fato que colocou esse movimento de vanguarda em oposição à arte oficial (FERRAZ, 2015).

Romeira (2014) localiza o auge do movimento expressionista entre os anos 1910 e 1920, período que engloba a Primeira Guerra Mundial, no qual contaminou a literatura, a música, o cinema e o teatro, bem como atingindo posteriormente outras linguagens como a arquitetura, a dança e a fotografia. A autora considera inclusive que o movimento expressionista parece ter surgido para revelar a angústia gerada pela iminência de eclosão desta guerra, bem como o ambiente conturbado que marcava a proximidade da virada do século. Sobre o período de guerra, Ferraz (2015) destaca que os artistas expressionistas colocaram-se numa posição anti-guerra posto que posicionavam-se como defensores do indivíduo e fortemente contra o sofrimento humano. Os artistas converteram suas obras em instrumentos de ativismo e denúncia das crueldades do conflito, assim como suas terríveis consequências. Um dos artistas expressionistas que teve um forte posicionamento

neste sentido foi o gravurista Erich Heckel, que retratou soldados feridos e hospitalizados através de xilogravuras (imagem 19).

Segundo Romeira (2014) o expressionismo é marcado pela forte expressão das emoções, de forma que os artistas não se preocupavam em plasmar a beleza tradicional, o foco principal era expor sentimentos humanos como angústias, pessimismo em relação à vida, problemas sociais, as dores, o desconforto, a ansiedade, o choque e a frustração diante da realidade. Dempsey (1963) aponta que em diversas obras expressionistas as figuras e retratos combinam a intensidade psicológica com a consciência da alienação e do sofrimento humano.

Segundo Romeira (2014), a figura humana era, comumente, deformada no expressionismo com o objetivo de exteriorizar sentimentos e emoções de uma alma em agonia. A autora explica também que as cores utilizadas eram fortes, vigorosas, com pinceladas expressivas e dramáticas e as produções muitas vezes distanciam-se do real representando um cenário perturbador que exprime os sentimentos do artista com relação à sociedade em que está incluído. Existe, desta forma, uma necessidade em atrair a atenção do espectador através da retratação destes elementos.

Imagem 19, Heckel, “Dois soldados feridos”, 1914.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/533676624571002872/>

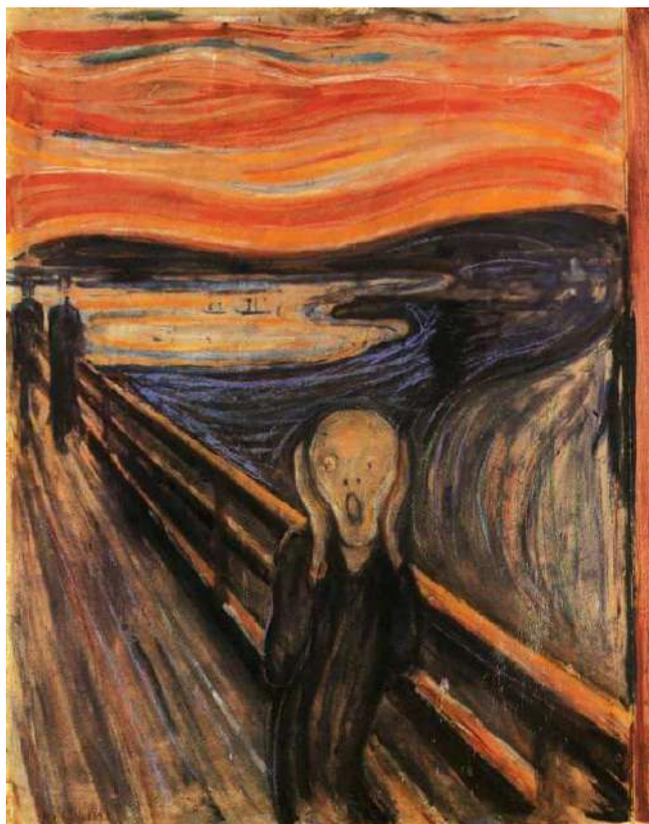
Alguns autores que tratam sobre a questão do grotesco, tais como Sodré e Paiva (2002), indicam que o interesse da sociedade por esta categoria estética demonstra uma predileção pelas sensações causadas pelo grotesco pautada na desarmonia das formas, no exagero dos sentidos e até mesmo sentimentos como o asco e o total estranhamento, situação que diverge totalmente daquilo que é percebido na categoria estética do Belo que se baseia na harmonia das formas e na contemplação do observador.

Romeira (2014), também aborda o impulso atrativo da humanidade pelo lado sinistro, e até mesmo por algo negativo que muitas vezes revela-se, inclusive, tragicômico. A autora aponta que a criação do grotesco nas produções artísticas, origina-se na imaginação do artista e se complementa com as irregularidades e aberrações reais encontradas na vida, ou seja, o grotesco é promovido pela atividade da imaginação humana e sua relação com a vida. Características encontradas em obras expressionistas, tais como distorções, criaturas monstruosas, antinaturais, o caos, no mundo exterior refletindo o mundo interior dos artistas, são elementos muito relacionados à estética do grotesco, como sugerem autores como Kayser (2013), Bakhtin(2010), e Sodré e Paiva (2002), que buscam a atenção do público com o objetivo de incitá-lo à crítica e reflexão ao se deparar com a obra.

Artistas do movimento expressionista buscaram a transmissão de emoções utilizando uma linguagem que difere do belo acadêmico. Romeira (2014) cita o caso de Munch (imagem 20) que deformava a realidade demonstrando assim seu pessimismo e mal-estar em relação à vida. Muitas de suas obras parecem indicar a visão amarga que tinha do mundo. A autora indica que a angústia, o feio e a deformação são características da estética do grotesco presentes em diversas obras desse artista considerado como um dos precursores do movimento expressionista no mundo (ROMEIRA 2014).

Segundo Kayser (2009) a questão não é encontrar o grotesco no medo da morte, mas na angústia da vida. Essa angústia de viver da qual se refere Kayser, pode ser encontrada em diversos artistas não apenas do movimento expressionista, como também dos demais movimentos modernos e é a mesma angústia que percebemos nas obras de Abelardo, principalmente quando este se refere à população mais carente do Recife.

Imagem 20, Edvard Munch, “O Grito”, 1893



Fonte: <https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp>

Em várias obras de caráter expressionista, indivíduos com características que nos permitem apontar como humanas, adquirem um aspecto estranho ou até mesmo monstruoso. Até mesmo os traços empregados pelos artistas apontam para um ambiente de angústia e desesperança que refletem justamente o caos social, tal qual é possível perceber nas obras de Abelardo da Hora. Percebe-se que os artistas do expressionismo acentuam os gestos e a expressividade das figuras representadas com o intuito de carregar as produções com emoção. Sobre esse exagero das feições, Bakhtin (2010) aponta como uma marcante característica da estética do grotesco, já que segundo o autor é por meio destas distorções que se produz a beleza autêntica que o clássico puro não seria capaz de atingir.

Bakhtin (2010) e Kayser (2009) destacam a boca e o nariz como elementos corporais que assumem um aspecto de relevância em produções que apresentam características da estética grotesca. Percebe-se o grotesco em “O grito”, através da figura deformada e caricata. Característica semelhante, percebemos em obras de

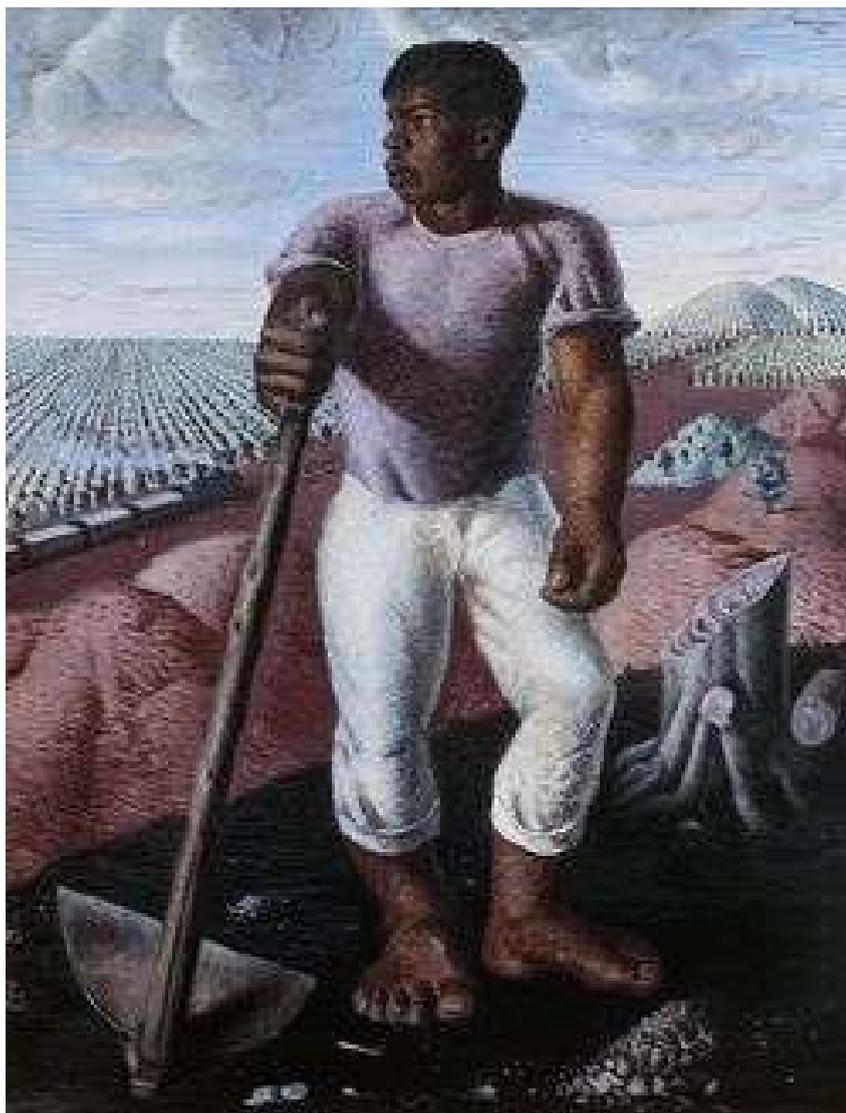
Abelardo, onde a boca aberta das figuras representa um grito desesperado de socorro e dor, que clama pela ajuda da sociedade.

Segunda Romeira (2014) Os estreitos laços do movimento expressionista com a arte contemporânea são latentes. Esses laços são facilmente vistos em Abelardo, um artista que se utilizou fortemente de elementos expressionistas em suas produções como forma de demonstrar sua percepção dos grandes centros urbanos do Recife, assim como as pessoas que viviam às margens do sociedade e ocupavam estes centros. O caos, as mazelas e as desigualdades sociais tão presentes na contemporaneidade se manifestam por meio de distorções do corpo humano e do cenário onde a denúncia e o incômodo do artista foi exposto em muitas obras de arte que podem apresentar elementos da estética do grotesco em suas estruturas. Vemos nos trabalhos de Abelardo, principalmente os de temática mais denunciata, expressões humanas de grande intensidade que ressaltam o sofrimento e a dor e exprimem os sentimentos de angústias, tormentos e desalento.

No Brasil, a corrente expressionista caracterizou-se pela fuga da obviedade e pragmatismo, além de tentar se desvincular dos conceitos pregados pela estética do belo clássico na arte, valorizando a expressividade das emoções nas produções que estão ligadas a este movimento. Algumas características do expressionismo europeu podem ser vistas também em trabalhos de artistas brasileiros que buscaram produzir obras relacionadas ao movimento expressionista. Como colocado por Nazário (2002), questões como a valorização da emoção na obra, busca por temáticas que refletem a dor, angústia e o sofrimento humano, a presença de produções que tecem críticas sobre a sociedade do início do século XX e uma maior valorização da perspectiva do artista sobre o cenário em que está inserido.

A técnica de produção expressionista é também um ponto de conversão quando refletimos sobre suas influências no cenário das artes visuais brasileiras. Como observado por Nazário (2002), pinceladas mais livres e expressivas, cores contrastantes e carregadas são características perceptíveis em trabalhos de artistas como Cândido Portinari e Lasar Segall. No caso da escultura, percebemos a presença de ângulos retos e uma ênfase nas expressões faciais, a exemplo das produções de Abelardo da Hora que abordamos nesta dissertação.

Imagem 21, Candido Portinari. "O lavrador de café". 1934



Fonte: educamaisbrasil.com.br

As convergências entre os trabalhos de Abelardo e outros artistas brasileiros considerados expressionistas, não se limitam apenas ao movimento em que são, por muitas vezes, enquadrados. A questão do engajamento na obra desses artistas é reforçada por autores que refletem sobre suas produções. Podemos citar, por exemplo, as observações de Annateresa Fabris (1995) ao afirmar que o trabalho de Portinari se resume a uma única preocupação, que seria justamente o homem, elemento que foi vastamente priorizado nas telas deste artista quando este pintou trabalhadores braçais principalmente, o que na visão de Fabris, representava também um posicionamento de Portinari, já que ao pintar o negro como trabalhador,

estaria denunciando a escravidão que ainda existia no Brasil, mas de maneira disfarçada. A autora analisa também a forma como Portinari, de maneira muito semelhante a alguns trabalhos de Abelardo, deforma alguns elementos na anatomia das figuras que pinta. Segundo Fabris (1995), no quadro “O lavrador de café” (imagem 21), a exemplo de outras de suas obras, é possível identificar as grandes mãos do trabalhador, representando a força que teriam adquirido por meio do trabalho árduo e os pés, igualmente aumentados, em contato com o chão significando sua integração com a natureza e a terra na qual está trabalhando. Assim como nas produções de Abelardo, as deformações provocadas por Portinari são, explicitamente, fruto de sua posição política no que diz respeito à sociedade do início do século XX.

Imagem 22, Abelardo da Hora, “A fome e o brado”, 1947.



Fonte: JC Online

A maneira como Abelardo exagera e até mesmo distorce os elementos da anatomia das figuras representadas em suas produções, tornou-se uma marca registrada e uma atitude que daria o tom para a criticidade do artista bem como o seu engajamento político e social.

Desde os primórdios de sua trajetória artística, era possível identificar o quanto Abelardo inclinava-se a utilizar formas distorcidas e exageradas. É o que se vê na escultura “A fome e o brado”, de 1947 (imagem 22). Gomes (2019), ao falar sobre esta produção, cita o compromisso de Abelardo em denunciar aspectos que explicitam o abandono e a falta de assistência do Estado para com a sociedade.

A escultura é composta por uma família de cinco indivíduos que demonstram sinais claros de desnutrição tais como os ossos à mostra e uma estrutura física esquelética. O sofrimento também é evidenciado através dos semblantes, propositalmente exagerados, dos indivíduos e fica ainda mais evidente na criança que está no colo da mãe e olha para o pai numa espécie de clamor por socorro. O tratamento ácido na superfície da escultura também imprime uma sensação de brutalidade na cena. Por trás da composição dos indivíduos famintos, em proporções ainda mais exageradas, ergue-se uma mão, em direção ao céu, angulosa, distorcida e que apresenta também um gesto de clamor por socorro. Gomes (2019) ao se referir sobre esta mão cita que sua expressividade:

[...]faz ecoar o grito do artista por justiça social. Envolve-nos em um sentimento relacionado à proposta da ética da estética, pois ao nos vincular ao social, propõe a dimensão coletiva e solidária da vida cotidiana, a qual valoriza a afetividade entre as pessoas (GOMES, 2019, p.149).

Abelardo traz os elementos do grotesco nessa produção principalmente no que diz respeito ao exagero nas distorções e proporções entre os elementos das figuras representadas, sendo este uma característica citada por autores que refletem sobre a categoria estética do grotesco, tais como Crippa (2003), Sodré e Paiva (2002), Hugo (2007) e Kayser (2013). O grotesco corporal presente nos evidentes sinais de desnutrição e esqualidez das figuras, a expressão de desamparo e desespero demonstradas em proporções que excedem o

expressionismo, são elementos que permitem enxergar esta produção a partir da leitura estética do grotesco.

Segundo Kayser (2013, p.140) o grotesco, como categoria estética, pode ser encontrado em obras do modernismo, do surrealismo e no expressionismo alemão. Como observa Romeira (2014), às artes expressionistas e surrealistas foram marcantes, dentre os movimentos modernistas, pois são obras que vêm do mundo subjetivo e intuitivo do artista. Os artistas desses movimentos atacavam o poder hegemônico se distanciando da realidade, se opondo ao racionalismo e à lógica vigentes, utilizando principalmente a deformação, o absurdo, a descaracterização do objeto, as misturas de elementos heterogêneos, dentre outros aspectos inerentes à categoria do grotesco.

Como aponta Kayser (2013), o expressionismo alemão teve como uma de suas características mais fortes a expressão das emoções e segundo o autor os artistas inseridos nesse movimento não se preocuparam em exteriorizar o belo canônico, já que tinham como intenção principal expor os sentimentos humanos, suas angústias, o pessimismo em relação à vida e as várias mazelas sociais.

Como observa Romeira (2014), muitas vezes, no imaginário grotesco é possível perceber, a instabilidade, a ambivalência e a efemeridade da vida. A condição humana, sua fragilidade, sua inquietação, seu desassossego são expostos em representações imagéticas intrigantes.

No caso da escultura “A fome e o brado”, ao transmitir neste trabalho, a ideia de uma sociedade abandonada pelo governo e a mercê de uma calamidade pública tal como a situação de miséria em que se encontram as figuras da composição, Abelardo reitera seu posicionamento engajado explicitado pelo artista desde o início de sua trajetória. É importante lembrar que o próprio enxergava a necessidade de que o artista fosse comprometido com o meio social em que estava inserido, posicionamento que carregava em suas produções bem como sua atividade como professor e funcionário público (HORA, 2011).

Ressalta-se também o diálogo que podemos fazer com a estética do grotesco pois, ao trazer esses elementos de fragilidade humana diante das mazelas sociais, é possível traçar um paralelo com a visão de Romeira (2014) e Kayser (2013) ao fazer a ligação entre elementos do expressionismo e o grotesco.

Outra escultura em que destacam-se os elementos de distorção corporal, assim como o exagero no aspecto patológico das figuras representadas, bem como sua expressão de sofrimento e miséria é a escultura “Família” (imagem 23), que estava presente na primeira exposição de Abelardo da Hora em 1948.

Novamente uma escultura em concreto que recebeu tratamento com ácido, ressaltando assim as características da textura do material e convergindo para a brutal situação representada neste trabalho. Os indivíduos mostram claros sinais de desnutrição e sua expressão representa o desalento provocado pelo estado em que se encontram. Seus rostos, desfigurados pela fome e pela miséria são um retrato da sociedade pernambucana, principalmente das camadas mais carentes. Abelardo exagera elementos anatômicos dos representados, tais como suas mãos e olhos. Os corpos muito esqueléticos e marcados pela fome, tentam estar juntos ao máximo, como se buscassem alento uns com os outros.

Imagem 23, Abelardo da Hora, “Família”, 1946.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Novamente elementos do grotesco se apresentam nessa composição, já que os aspectos que denunciam o estado de fome e miséria das figuras são propositalmente exagerados pelo artista. O rosto cadavérico dos personagens, as costelas e os ossos das mãos, assim como os olhos muito profundos que transmitem a tristeza e desalento dos indivíduos. A exacerbação da anatomia nessa produção de Abelardo converge para o que dizem estudiosos da estética do grotesco, como Sodré e Paiva (2002), ao se referir aos exageros nas proporções dos corpos que dialogam com a estética do grotesco, Barrios (2008) e Bakhtin (2010) ao se referir sobre o corpo grotesco, quando citam que nessas produções, o cânone corporal, chamado por eles de não clássico, reina, tornando o corpo multiforme e flexível.

Outra produção que destacamos é a obra “Bestas” (imagem 24) um desenho que data de 1969, que apresenta duas figuras de características animais que estão em meio a um confronto violento. Aqui cabe uma observação, já que o desenho data de uma época na qual a repressão promovida pela ditadura militar alcançaria níveis muito altos assim como a censura e a violência empregada contra os indivíduos considerados “subversivos” pelo regime.

Nesse contexto de violência, Abelardo concebe este desenho que segundo o próprio, representa a estupidez dos seres humanos, que são capazes de agredirem uns aos outros, ou por discordância com relação ao outro ou por incompatibilidade de pensamento (HORA, 2011).

Imagem 24, Abelardo da Hora, “Bestas”, 1969.



Fonte: Catálogo da exposição Abelardo da Hora 90 anos: vida e arte

Gomes (2019) faz uma reflexão com relação ao título desta produção, sugerindo algo relacionado à bestialidade e à selvageria. A autora também cita a presença de um ato de violência explícito na imagem, retratando a própria sociedade que naturaliza e até banaliza estes tipos de atos (GOMES, 2019, p.126).

Mais uma vez Abelardo se utiliza de elementos como a distorção de elementos anatômicos dos corpos para exagerar suas expressões e ações e nesta produção em específico, pode-se ver uma característica muito presente na estética do grotesco, também citada nos trabalhos de Batalha (2008), Kayser (2013) e Sodré e Paiva (2002), tratando-se da fusão de elementos animais na anatomia humana, uma mistura entre seres, gerando o monstruoso e despreocupando-se com a verossimilhança, tornando essas figuras em quimeras, representações bastante características da estética do grotesco mesmo na arte contemporânea (BATALHA, 2008; KAYSER, 2013; SODRÉ; PAIVA, 2002). A característica monstruosa dos elementos dialoga com o tema proposto por Abelardo pois os próprios indivíduos, transformados em monstros, com seus dentes e garras afiadas, suas feições exageradas e distorcidas são um retrato muito significativo da violenta sociedade e época em que o artista estava inserido.

Segundo Gomes (2009) pode-se observar uma amargura na imagem visto que as duas criaturas, embora possuam características físicas semelhantes, não dialogam com o intuito de resolver o conflito que lhes provocou o desequilíbrio das emoções, mas sim, envolvem-se em um ato de agressividade. A autora aponta também uma tensão presente na imagem no modo como os traços que dão forma às figuras foram pensados por Abelardo, que devido à confusão de traçados, quebra o equilíbrio das formas que compõem o desenho (GOMES, 2009, p.126).

Outra obra datada de 1969 é a escultura "Menino do mocambo" (imagem 25), escultura em bronze que retrata uma criança que apresenta claros sinais de desnutrição.

Novamente, notamos sinais da vulnerabilidade social marcados no corpo da criança, que sem forças para reagir, observa o público com um olhar desolado devido à fome. É preciso também enfatizar o título escolhido por Abelardo. Mocambo era o nome dado a refúgios de escravos tido como foragidos, geralmente localizados em matas. Por extensão, a palavra passou a ser usada para designar

habitações precárias e desconfortáveis, tais como as palafitas frequentemente retratadas pelo artista em suas produções. Uma leitura possível para esta produção de Abelardo diz respeito também ao abandono social do Estado perante a população negra que é, estatisticamente, a maior atingida pela fome em todo o Brasil. A atuação política de Abelardo, no sentido do engajamento de suas obras, também fica evidente nesta produção. Em plena época de regime militar, Abelardo expõe uma realidade constantemente evitada pelo Estado que insistia em uma narrativa de bem estar econômico e social. Repete-se aqui a presença do grotesco crítico, tão bem explorado nos escritos de Sodré e Paiva (2002), já que Abelardo utiliza-se das deformações, exageros e distorções para expor a fome e a miséria aos quais estão expostas um parcela da população.

Imagem 25, Abelardo da Hora, “Menino do mocambo”, 1969.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Aqui, vemos novamente características do expressionismo que se relacionam com o grotesco, primeiramente no que diz respeito à forma como esse movimento enfatiza as emoções, como ressaltado por Kayser (2013) quando este disserta sobre o tema. Elementos corpóreos da criança também enfatizam a relação com o grotesco já que é explícita a desproporção dos membros. A cabeça do garoto

também é completamente superdimensionada em relação ao corpo, tornando a imagem grotesca, estranha, anormal e fisicamente diferente. Sobre isso, Kayser (2013) observa a capacidade do grotesco de tornar incomum aquilo que é corriqueiro por meio do exagero. Outro elemento grotesco abordado por Abelardo nesta obra se dá quando ele enfatiza os olhos da criança, fazendo com que estes se comuniquem com o público por meio de uma expressão de desalento, igualmente indicado pelo corpo da criança, marcado pela fome e doenças tais como as verminoses que tem uma forte origem com a precariedade de condições sanitárias, situação, infelizmente, muito comum àqueles que vivem às margens da sociedade. Novamente citamos Sodré e Paiva (2002) ao relacionar a estética do grotesco aos conceitos de denúncia e crítica ao cenário social.

Ainda com relação à forte presença do elemento de denúncia nas obras de Abelardo, principalmente no que diz respeito ao centro urbano, achamos relevante realizar leituras de algumas produções que fazem parte da série “Meninos do Recife”, uma série de 22 gravuras que, segundo Gomes (2009), abordam a miséria presente no cotidiano de um grupo periférico do cenário da cidade do Recife.

Imagem 26, Abelardo da Hora, série “Meninos do Recife”, 1962.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

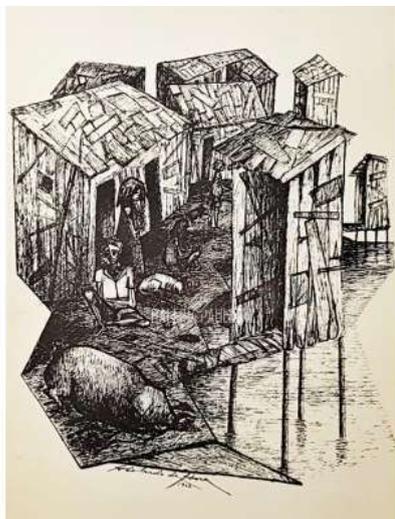
Na gravura 20 da série (imagem 26), podemos observar duas figuras com características corporais que se assemelham às obras abordadas anteriormente neste trabalho. Novamente Abelardo enfatiza e exagera alguns elementos do corpo das figuras, principalmente seus rostos angulosos e distorcidos, os braços longos e muito magros, exibindo a situação de subnutrição à qual está submetido o indivíduo representado no primeiro plano. Aqui, pode-se fazer uma relação com o grotesco patológico, subcategoria citada por Sodré e Paiva (2002), quando estes abordam produções que exibem a doença por meio da obra. A patologia pode também ser lida, metaforicamente, como uma representação das mazelas sociais e a forma como esta atua sobre os membros da sociedade. Outros elementos evidenciados na cena são as peças de madeira que compõem a paisagem de palafitas e os pés descalços do menino que estão em contato direto com o chão de terra. A escatologia, outro elemento do grotesco abordado por autores como Kayser (2013) e Sodré e Paiva (2002), também está presente nesta produção com a exibição de fluidos corporais (neste caso a urina). A escatologia usada por Abelardo também tem uma relação direta com a situação de miséria na qual se encontram estas figuras, já que são privadas inclusive de utensílios voltados para suas necessidades básicas dentro do contexto social, tal qual o saneamento básico. Existe, nessa peça, uma crítica clara ao descaso imposto pelo Estado à esses cidadãos em situação de vulnerabilidade.

A situação de miséria e precariedade de saneamento também é explorada na gravura nº24 (imagem 27) da série “Meninos do Recife”. É possível ver na imagem a presença de banheiros em palafitas que se encontram à beira de um rio.

É possível ver, mais uma vez, o convívio de humanos e animais em meio ao ambiente cercado por palafitas. As crianças encontram-se sentadas na terra, também muito próximas do rio onde os dejetos dos banheiros são atirados sem qualquer espécie de tratamento aparente. Mesmo que indiretamente, o tema do escatológico é abordado pelo artista, uma situação que converge com os escritos de autores que refletem sobre o tema na estética do grotesco, tais como Kayser (2013) e Sodré e Paiva (2002). Abelardo sequer precisa mostrar explicitamente os dejetos na gravura de número 24, pois essa é uma situação conhecida pelo público. O

artista refletiu a questão da vulnerabilidade no corpo dos habitantes da palafita, com o objetivo de incitar o público à ação.

Imagem 27, Abelardo da Hora, série “Meninos do Recife”, 1962.



Fonte: <http://www.acessibilidademamam.art.br/>

A questão da vulnerabilidade social é realmente bastante explorada na série “Meninos do Recife”, como podemos ver na imagem 28, mais uma das obras dessa série, na qual Abelardo explorou especificamente características do trabalho infantil, situação recorrente na cidade do Recife, mesmo em tempos mais contemporâneos.

Na gravura acima, é possível ver duas crianças com características corporais que convergem ao expressionismo e ao grotesco, como os corpos angulosos e membros propositadamente distorcidos. Uma das crianças está de pé e leva consigo uma caixa que contém os produtos a serem comercializados. Esta criança estende a mão em direção ao público. Ao mesmo tempo em que este menino do Recife tenta nos vender doces, parece também pedir ajuda por meio de sua gestualidade e feição desamparada que exhibe em seu rosto. A outra criança encontra-se sentada em um banco claramente pequeno demais para que repouse o corpo de maneira confortável. No chão, está uma caixa de engraxate e a criança observa o público com feições que transmitem inquietação, talvez a espera de que alguém se apresente como próximo cliente a ser atendido.

Imagem 28, Abelardo da Hora, série “Meninos do Recife”, 1962.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Abelardo retrata na gravura da imagem 28 a realidade das crianças que precisam se submeter ao trabalho desde muito cedo para compor a renda de suas famílias. Sodré e Paiva (2002) apontam para como o grotesco na contemporaneidade converge para a crítica social. Cabe aqui notar também o corpo anguloso das crianças, outra característica recorrente nas obras de Abelardo que vão de encontro a elementos da estética do grotesco citados por Barrios (2008) e Bakhtin (2010). Abelardo apresenta ao público crianças que possuem o corpo marcado pelos sofrimentos impostos pelas mazelas sociais. São corpos que possuem ângulos retos e arestas, como se adaptados ao cenário de caos em que estão inseridos.

Destacamos também a escultura “Mãe com filha morta” de 2013 (imagem 29), em que o artista representa uma mãe que carrega o corpo sem vida de sua criança nos braços. Ambas as expressões das figuras representadas estão tomadas pelo que podemos considerar como uma mescla de sofrimento e a mais profunda dor. Os rostos têm seus elementos anatômicos distorcidos e exagerados para produzir o efeito de exacerbação da expressão de sofrimento. A criança morta está numa posição desconfortável, o que aumenta a transmissão da sensação de dor. Nota-se também que apesar de ter os elementos do rosto reduzidos a figuras

geométricas, estes também são exagerados em proporção e igualmente distorcidos no intuito de exagerar a expressão de horror em seu rosto.

Imagem 29, Abelardo da Hora, “Mãe com Filha Morta”, 2013.



Fonte: Catálogo da Exposição “Abelardo da Hora 90 anos, Vida e Arte”.

O corpo das duas figuras é muito magro, evidenciando a situação de fome e miséria pela qual estavam passando e mais uma vez a textura do concreto contribuiu para a brutalidade da cena composta por Abelardo.

Mais uma vez, o grotesco aqui não se encontra apenas no explícito exagero dos elementos anatômicos das figuras e na distorção de seus corpos. O tema da morte tratado de uma forma tão crua pode ser por nós relacionado ao grotesco crítico, subcategoria abordada nos escritos de Sodré e Paiva (2002), ao relacionar a estética do grotesco com a temática da crítica e denúncia da sociedade. Ainda segundo os autores, essa subcategoria do grotesco passou a ter mais força a partir da contemporaneidade em razão de que o próprio grotesco passou por diversas transformações ao longo da história da arte (SODRÉ, PAIVA, 2002).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui apresentada é fruto de muitas reflexões e questionamentos, além de uma grande quantidade de tempo dedicada a ler a obra de um artista que foi de grande relevância para Pernambuco por retratá-lo de forma tão expressiva e honesta. Nosso intuito não é apontar limites para o discurso de Abelardo em suas produções, mas sim de sugerir novas formas de enxergá-lo e até mesmo de dialogar com o trabalho do artista. É importante ressaltar que alguns fatores externos influenciaram o andamento deste trabalho. A crise sanitária provocada pela pandemia de covid-19, que atingiu o Brasil a partir de março de 2020, foi um elemento de grande dificuldade para o desenvolvimento das atividades de pesquisa, já que medidas como o isolamento social precisaram ser adotadas em caráter excepcional no intuito de proteger os cidadãos. O atraso no cronograma de vacinação em território brasileiro também se mostrou problemático e atividades de pesquisa em campo precisaram ser repensadas e até mesmo reformuladas ao longo da realização desta pesquisa, colocando a segurança sanitária de seus envolvidos em primeiro lugar. Mesmo com esses contratemplos, mantivemos por todo o percurso a ideia principal da pesquisa de ler Abelardo sob o ponto de vista da estética do grotesco.

As pesquisas feitas para a realização deste trabalho em relação às questões sobre as ligações do engajamento social presente nas obras do artista pernambucano Abelardo da Hora com o grotesco, debruçou-se por inúmeras análises, cuja fundamentação teórica, que partiu de áreas como a história da arte, a estética, a política, dentre outras abordagens, tornou-se de extrema importância para a compreensão dos objetivos desta dissertação.

Nos empenhamos, ao longo do processo desta pesquisa, em observar a compreensão de como a estética do grotesco se apresenta nas produções artísticas de Abelardo da Hora, e como elas se relacionam com a crítica ao cenário político e social presentes nestes trabalhos. Para compreendermos como se dava essa relação, começamos por analisar outras literaturas que se relacionavam com a temática presentes não apenas em livros como também em três bases de dados: o repositório de dissertações e teses da UFPE, o catálogo de teses e dissertações da

CAPES assim como os Anais dos Encontros Nacionais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Compreendemos que para construir novos conhecimentos sobre as produções artísticas de Abelardo da Hora, bem como sua relação com o grotesco e o engajamento, era necessário tomar consciência sobre como estes aspectos estavam sendo abordados e discutidos por outros pesquisadores. Essa etapa, na qual fizemos um extenso levantamento desses conhecimentos, foi fundamental para estabelecer o direcionamento desta pesquisa.

Percebemos na arte um grande potencial para a reflexão sobre a sociedade em que estamos inseridos e até mesmo a projeção de relações sociais que desejamos. Neste sentido, enxergamos nas produções de Abelardo, instrumentos para discutirmos a questão do grotesco e suas relações com a sociedade pelo viés do engajamento. Os trabalhos de Abelardo proporcionam a discussão destas temáticas justamente por incitarem o público a refletir sobre quem são e qual seria o seu papel perante este cenário social apresentado pelo artista de forma tão urgente e expressiva.

Para responder nosso primeiro objetivo específico, o de documentar a trajetória biográfica de Abelardo da Hora, focando as contribuições do artista para a História das Artes Visuais no Estado de Pernambuco, construímos uma leitura que se focou em autores que dissertam sobre a vida e obra do artista, bem como a questão do engajamento que se mostrou uma presença constante e de grande influência não apenas para a vida pessoal de Abelardo, como também em seu desenvolvimento e trajetória artística. A partir dos escritos Brito Neto (2014), José Cláudio (2010), Dimitrov (2013) e o próprio Abelardo da Hora, percebemos o quanto a trajetória biográfica do artista afeta o seu desenvolvimento técnico e conseqüentemente suas produções. Os mesmos autores também dissertam sobre o quanto o engajamento e as causas sociais eram temas caros ao artista que ressaltou durante toda a sua trajetória a importância que este elemento tinha em sua obra, estando constantemente envolvido com movimentos artísticos que traziam em suas concepções a valorização das causas sociais como foi o próprio Atelier Coletivo.

Como segundo objetivo específico, dissertamos sobre a relação entre o cenário político de Pernambuco e a obra de Abelardo da Hora, desde o ano de 1945 até a contemporaneidade, dando ênfase ao período da ditadura militar no Brasil, período este que teve grande importância na trajetória pessoal e artística de Abelardo. A partir de reflexões de autores como Cayses (2014), Gasparetto Jr. (2012), Reis Filho (2000) e Schwarcz (2019) percebemos o quanto o período da ditadura militar influenciou a sociedade e o cenário das Artes Visuais brasileiras, que foram rigorosamente atacadas pelo regime por meio de instrumentos de censura e cerceamento das liberdades. Em Pernambuco, a situação não era diferente e artistas como Abelardo da Hora, por seu envolvimento com a política local bem como movimentos de cunho social, sofreram com a perseguição do regime. Autores como Brito Neto (2014), da Silva (2014), Paz (2015) apontam que Abelardo não apenas foi preso dezenas de vezes, como teve obras destruídas e até mesmo sua família foi atacada. Abelardo, no entanto, continuou produzindo obras que denunciavam as desigualdades sociais e a miséria dos cidadãos no centro urbano do Recife, tais como as que analisamos ao longo deste trabalho, mesmo nos períodos de mais violenta repressão.

Nosso terceiro objetivo específico dizia respeito às representações do grotesco em algumas das produções do artista e sua relação com o engajamento político e social. Para enriquecer essa análise foi necessário refletir sobre alguns aspectos da obra de Abelardo e suas relações com movimentos modernistas como o cubismo e principalmente o expressionismo, movimento com o qual o artista se identificava profundamente e que apresenta elementos que convergem com as características da estética do grotesco.

Percebemos, por meio de uma análise histórica do termo “grotesco” que este, bem como as características estéticas que o compõem, estão há muito tempo presentes em diversas sociedades humanas. O Grotesco sofreu alterações ao longo de seu percurso histórico. Contemporaneamente, como colocado por Sodré e Paiva, serve para adjetivar algo excêntrico, espantoso, absurdo, ridículo, sendo inerente à vida e refletindo-se na estética, não apenas das artes visuais, como pudemos perceber nas obras de Abelardo, como também na literatura, na música, no cinema, na televisão, dentre outros meios. Dessa forma, a estética do grotesco pode ser

identificada em diversas expressões artísticas ao trazer além de um mundo imaginário e sonhador, toda a associação e conflitos entre o homem e a sociedade na qual está inserido. Vale ressaltar que a criação de imagens de seres disformes, estranhos, fantásticos e até mesmo monstruosos remete a tempos longínquos já que mesmo antes de ser conceituada, a categoria estética do grotesco já se revelava presente tanto nas Artes Visuais como na literatura. Podemos citar como exemplo a mitologia grega que já apresentava quimeras, seres fantásticos e criaturas monstruosas. É a partir do Romantismo, entretanto, que começa a ser desenvolvida uma reflexão teórica sobre a estética do grotesco pelo escritor francês Victor Hugo, considerado como um dos precursores das análises referentes a esta categoria estética.

Através da análise relacional das obras do artista com as considerações de diversos autores que abordam a temática da estética do grotesco como Dimitrov (2010), Sodré e Paiva (2002), Crippa (2003) e Kayser (2013) , fizemos a leitura de que Abelardo de se utiliza de um expressionismo grotesco como instrumento de denúncia social por meio de suas representações artísticas.

Várias características presentes na sua obra apontam para o uso deste elemento como uma crítica social que buscava, através do exagero, das deformações corporais em suas figuras (a exemplo das representações de atrofia da musculatura, barrigas imensas, cabeças desproporcionais), da representação do caótico e do horror, chamar atenção para uma realidade vigente de problemáticas sociais. Em Abelardo, a miséria é grotesca em si. Características marcantes do grotesco são encontradas na estética expressionista das produções do artista. A distorção das feições faciais, o exagero na expressão para enfatizar a sensação de dor e sofrimento, a deformação da anatomia, os corpos geométricos e angulosos das figuras representadas, a animalização de algumas das figuras que aparecem em suas composições, bem como o caos demonstrado nestas.

A deformação das figuras humanas e dos cenários não é, no entanto, uma escolha estética aleatória, pois representa a deformação da sociedade, no sentido de que é necessário demonstrar o quanto os problemas estão presentes e a intensidade com a qual a afetam. A escolha temática de grande parte das obras do artista se explica por seu íntimo engajamento com o conturbado contexto político da

época e é através do expressionismo com características do grotesco que ele objetiva chamar a atenção para este cenário.

A leitura do grotesco nas produções de Abelardo é uma das tantas possibilidades que enxergamos ao refletir sobre sua vasta e rica obra, que se relaciona com um tema muito caro ao artista, já que esse sempre deixou explícito seu engajamento em relação às questões sociais que permeavam o cenário da cidade do Recife, ao qual o artista estava intimamente ligado. Este mesmo campo que nos possibilitou a formulação de nossas questões iniciais, projetam outras possibilidades e aprofundamento, principalmente no que diz respeito à questão social e estética e como a relação entre essas pode ser tão provocativa nas Artes Visuais como o é na arte de Abelardo.

## REFERÊNCIAS

### Fontes Primárias

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Prontuário de prisões de Abelardo da Hora**, Pernambuco. 1964. Disponível em: <<https://www.acervo.pe.gov.br/index.php/abelardogermano-da-hora-pdf>>. Acesso em 08 novembro de 2020.

**Estatuto da Sociedade de Arte Moderna do Recife**, pp. 03 a 04. 1950,

### Matérias em Jornais

Gazeta de Notícias (RJ), edição 258(1), pág. 6), 5 de novembro de 1946. disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_07/29197](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_07/29197). Acesso em 12 de abril de 2020.

Diário de Pernambuco, edição 62, pág 6, 14 de março de 1948. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_12/29227](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/29227)> . Acesso em 06 de julho de 2020.

### Referências Bibliográficas

AMARAL, A. A. **Arte Para Quê: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy A. **O muralismo como marco de múltipla articulação**. Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos. Caracas, 18 al 27 de junio de 1978.

BARRIOS, José Luis. **El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación**. In: Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP 15 al 17 de mayo de 2008 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física, 2008.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BATALHA, Maria Cristina. **O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido**. ITINERÁRIOS–Revista de Literatura, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1979.

BRITO NETO, José Bezerra de. **Abelardo da Hora: Memórias de uma luta política pela profissionalização do artista plástico em Pernambuco**. Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura, v. 22, n. 1, p. 5-14, 2014.

BRITO NETO, José Bezerra de. **Carteira de Artista: Memórias da Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco**. 2016.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. **Isto não é uma obra: Arte e ditadura**. estudos avançados, v. 28, n. 80, p. 115-128, 2014.

CIRLOT, Lourdes. **Primeras vanguardias artísticas**. Labor, 1994.

CARVALHO, David Oliveira de; LIRA, Georgia; MOURA, Aline; LINO, Elaine Oliveira de Carvalho, SILVA; Thiago Emanuel Pereira da. **Arte Como Informação: uma leitura dos monumentos públicos do centro do Recife**. 2014.

CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo; Artistas de Pernambuco; Tratos da Arte de Pernambuco**. 2a ed. Cepe. Recife. 2010.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CRIPPA, Giulia. **O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina**. Revista Estudos Feministas, v. 11, n. 1, p. 113-135, 2003.

D'ANDREA, Moema Selma. **A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista**. Campinas. Ed. Unicamp, 1992.

DIMITROV, Eduardo. **Pintura e Identidade: formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste**. 34º Encontro Anual da Anpocs. 2010.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. 2013. 331 p. Tese (Doutorado em Antropologia)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ECO, Umberto. (Org.). **História da feiura**. Tradução Eliana de Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. (organização, introdução e notas) **Portinari, amico mio**. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

FÁVERO, Osmar. Memória das campanhas e movimentos de educação de jovens e adultos (1947-1966). **Texto apresentado no V Encontro Luso-Brasileiro de História da Educação, realizado em Évora, Portugal, de**, v. 5, 2005.

FERRAZ, João Grinspum. **O expressionismo, a Alemanha e a 'Arte degenerada'**. CADUS-Revista de Estudos de Política, História e Cultura. ISSN 2446-9076, v. 1, n. 1, 2015.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas —estado da artell**. Educação & Sociedade, ano XXIII, n. 79, agosto/2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf>. Acesso em: 03 de Dezembro de 2020.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista de 1926**. Recife: Região, 1952. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>> . Acesso em: 18 de novembro de 2021.

GOMES, Graciele Maria Coelho de Andrade. **Diálogos entre arte e educação: a educação estética a partir da análise sensível da obra de Abelardo da Hora**. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

GOUVEIA, Renato Magalhães. **Catálogo da exposição Abelardo da Hora 90 anos: vida e arte**. São Paulo: Caixa Cultural. 07 de março a 10 de maio de 2015.

GREENBERG, Clement. **The collected essays and criticism** (vol. 3).Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

HARRISON, Charles et. all. **Primitivismo, Cubismo, Abstração - Começo do século XX**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 1998.

HORA, Abelardo Germano da. **Projeto Marcas da Memória – UFPE**. Entrevista concedida a Pablo Porfírio. Recife, 12 ago. 2011.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

MELLO VASCONCELLOS, Camilo. **As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman**. Revista de História, n. 153, p. 283-304, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica**. Temáticas, Campinas, v. 37, n. 38, p. 25-56, 2011.

NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante. **O Recife de Chico Vulgo e Jorge dû Peixe nos passos do break**. Artcultura, v. 20, n. 36, 2018.

NAZÁRIO, Luiz. **O Expressionismo no Brasil**. O Expressionismo. São Paulo. Editora Perspectiva SA, 2002.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. **Pintura Mural**. In: México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p.221.

PAZ, Raissa Alves Colaço et al. **Preocupações artísticas: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife**. 2015.

PINEL, Dimitrio Joviano. **O cubismo à luz da filosofia bergsoniana**. Pensar Acadêmico, v. 15, n. 2, p. 160-166, 2017.

PRÉLOT, Marcel. **La ciencia política**. Eudeba, 2020.

RAMIREZ RODRIGUEZ, J.A. **El fauvismo, el cubismo y el futurismo como modelos de las vanguardias históricas**. Madrid. Anaya, 1986.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Zahar, 2000.

ROMEIRA, Cláudia Regina Badaró Cruz. **Atração e repulsa: o grotesco na arte de Rodrigo Braga**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

SANTOS, Robson. **Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista**. Sociedade e Cultura, v. 14, n. 2, p. 399-408, 2011.

SANTOS, Rosana Maria. **Movimento de cultura popular: um projeto de políticas públicas educacionais e culturais na cidade do Recife na década de 1960**.

SCHMITTER, Philippe C. **Reflexões sobre o conceito de política**. Revista de Direito Público e Ciência Política, v. 8, n. 2, p. 45-60, 1965.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. Editora Companhia das Letras, 2019.

SCOVINO, Felipe. **Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura**. anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, ANPAP, 2009.

SILVA, Elizabeth Maria Carneiro. **Arte, Política E Comportamento Em Pernambuco Nos Anos 60**, 2013.

SILVA, Severino Vicente. **Cultura durante a Ditadura iniciada em 1964**. 2014.

SKOLAUDE, Mateus Silva. **Identidade nacional e historicidade: o 1º Congresso Afro-Brasileiro de 1934**. XII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RS: História, verdade e ética, v. 12, p. 1-16, 2014.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Mauad Editora Ltda, 2002.

SOUSA, Laura Alves de. **O atelier coletivo em espaços e trajetórias**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 2014.

SOUZA, Kelma Fabíola Beltrão. **Abordagem sobre a cultura popular utilizada no Movimento de Cultura Popular de Pernambuco**. 2007.

TIHANOV, Galin. **A importância do grotesco**. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 166-180, Dec. 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-45732012000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732012000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 15 Maio 2020.

VELOSO, Maisa; VIEIRA, Natália. **Arte Moderna na Arquitetura e no Urbanismo recifenses-síntese e paradoxos, no ontem e no hoje: uma análise através de algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand**. 2009.

ZANINI, Walter. **O Grupo Santa Helena e presença do artista proletário**. Revista de Italianística, v. 3, n. 3, p. 103-108, 1995.