

Memória, imaginário e subjetividade

Notas a uma categoria estética à rememoração da história de horror brasileira

Fernando da Silva Cardoso

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Graciele Maria Coelho de Andrade Gomes

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Mário de Faria Carvalho

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Abstract: *This study discusses the theoretical-analytical concept “aesthetic memory”. We argue for the relevance of this concept for the field of memory studies as a possible tool for the reconstruction of human rights violations. We analyze sensitive elements of remembrance of violence that occurred during the Brazilian civil-military dictatorship present in works by the plastic artist from Pernambuco Abelardo da Hora. Abelardo da Hora’s artistic production uses image regimes, symbols, archetypes and schemes that, based on mystical and imagistic elements, invoke the horror and the state of exception of the military dictatorship in Brazil. We conclude that concept aesthetic memory can contribute to the analysis of the subjectivity of subject-victims in the construction of collective memories about the recent past of serious violations of human rights.*

Keywords: Brazil, memory, aesthetics, subjectivity, imaginary, horror.

Introdução

A memória individual de sujeitos que conviveram com a violência de regimes ditatoriais é de fundamental importância na reconstituição do passado recente de desrespeitos aos direitos humanos, especialmente quando se trata de buscar afirmá-los no presente. Os processos de rememoração sobre esses períodos são libertadores e, também, fundamento para novas práticas de direitos humanos, essenciais às sociedades pós-conflito.¹

Pollak (1989) e Ricoeur (2007), entre outros, anteciparam acerca do papel do memorialismo para a reflexão permanente e crítica sobre os acontecimentos históricos, traumáticos de caráter político e quanto à repressão ocorrida em períodos de totalitarismo. No entanto, é em Walter Benjamin (1985) – nas “Teses sobre filosofia da história” – que retomamos a ideia de uma narração da “história” crítica da “comemoração” das proezas dos vencedores e empática aos/as derrotados/as.

¹ ‘Afinal, lidar com a violência do passado a partir dos discursos dos direitos humanos, significa problematizar acerca do que se fazer com a [permanente] violência de regimes políticos institucionalizados’ (Huyssen, 2014: 13).

A desconstrução do senso de verdade que, ao longo da história, tem sido recorrentemente ligado à memória dos vencedores, abre espaço para uma outra narrativa, a dos vencidos. Fundada em uma perspectiva *outra* da História, esta reescrita do passado recente alude à dimensão de que ‘el condicionante de toda verdad es el sufrimiento’ (Mate, 2011: 41). Trata-se de uma noção subalterna, construída a partir de interpretações alternativas e pouco convencionais. É a cultura de memória que, segundo Jelin (2002), tem sido o principal disparador à compreensão do passado recente sobre quadros de horror.

Nesse sentido, pensar a reconstrução de memórias traumáticas tem significado e simbolizado um campo de suma importância aos estudos sobre os quadros de exceção que marcaram o passado recente no Brasil e no mundo. De modo particular, o imperativo pelo reposicionamento das vítimas na construção da memória coletiva é, certamente, o principal desafio aos estudos sobre a memória pós-Auschwitz, conforme cita Mate (2005: 49).

Algumas questões demarcam os principais pontos de partida à construção do presente texto, a saber: a produção de memórias, especialmente aquelas ligadas a períodos traumáticos, pode ser compreendida a partir de que novas perspectivas analíticas? Quais os sentidos e/ou significados podem ser produzidos, a partir de bases não convencionais de acesso às memórias de horror e à repressão que fez o período ditatorial brasileiro? E, ainda, qual o lugar das subjetividades dos sujeitos-vítimas na construção de memórias coletivas sobre quadros de violação de direitos humanos?

De tal modo, tem-se como objetivo geral ampliar aspectos teóricos oriundos dos estudos da memória, apresentando algumas notas para uma categoria denominada de estética da memória. O objetivo específico do estudo é analisar, a partir da categoria da estética da memória, elementos da produção artística de Abelardo da Hora sobre quadros de violação de direitos humanos durante a ditadura militar no Brasil.

O presente trabalho articula dois quadros principais: Em um primeiro momento, a partir da ampliação de algumas categorias teóricas oriundas dos estudos de Elizabeth Jelin e Reyes Mate, apresenta a construção de uma categoria denominada de estética das lembranças; posteriormente, analisa-se, a partir da referida categoria, alguns elementos da produção artística de Abelardo da Hora, artista plástico pernambucano, engajado em movimentos de resistência, perseguido e preso político durante o regime militar brasileiro, em relação ao processo de rememoração de quadros de exceção e horror por ele construído, tendo a estética de algumas de suas obras como universo de reflexão.

A partir deste estudo busca-se relacionar e propor um trajeto teórico-analítico à rememoração de quadros de exceção e horror através de novas estratégias de interpretação e (re)construção da memória coletiva. Intui-se que a subjetividade presente em manifestações ainda pouco investigadas no campo dos estudos da memória – as obras de arte – guardam representações importantes sobre como sujeitos-vítimas lidaram/lidam com violências passadas e, principalmente, de como a subjetividade dessas pessoas é determinante na concepção de um imaginário social sobre quadros traumáticos. Esta proposta se une ao significativo quadro de estudos que têm sido desenvolvidos sobre a memória a partir de obras literárias, de produções cinematográficas, culturais e outras similares.

Assume-se a estética, aliada ao imaginário individual e coletivo, como essência reveladora de realidades vividas por diferentes sujeitos, inclusive acerca de processos de violência experimentados. Logo, a abordagem sensível das representações artísticas é um importante elemento à compreensão do cotidiano, das relações estabelecidas entre diferentes sujeitos, e, até mesmo, à composição de

imagens sobre determinadas sociedades e acerca das relações de poder nelas estabelecidas.

Articula-se as interseções entre processos imagéticos e a (re)construção de memórias traumáticas, a partir da Teoria do Imaginário (Durand, 1968; 2007), concebendo-se este processo como construtor de uma estética reveladora do social e das violências ocorridas em períodos de totalitarismo.

Aprofundar temas sobre a memória a partir de obras de sujeitos-vítima, como no caso do artista pernambucano Abelardo da Hora², sugere também a concretização de uma justiça histórica, nos termos sugeridos por Ricoeur (2007), em relação a pessoas que são invisibilizadas pela história oficial.

Entre o *logos* e a subjetividade: contornos de uma memória estética

A consolidação do direito à memória³ tem perpassado uma pergunta central: Como fazer com que a memória, passada e presente, seja sustentada e, estruturalmente, contribua para consolidação de quadros democráticos em sociedades pós-conflito?

Nos estudos sobre memória⁴ essa questão decorre – ao passo em que também é atravessada –, por um lado, a busca por novos sentidos em torno do lugar histórico de determinados sujeitos e das lutas sociais por reconhecimento histórico-político, por outro, pela necessidade de ferramentas que ampliem os marcos rememorativos sobre as violações ocorridas em períodos de militarismos, contribuindo com a construção do imaginário coletivo em direção à não repetição.

A partir do contexto das atrocidades cometidas, especialmente entre as décadas de 60, 70 e 80, pelos regimes militares, na América Latina, os paradigmas em torno da categoria “passado” e os sentidos atribuídos às violações de direitos humanos têm deslocado, cada vez mais, a interpretação da violência totalitária para a figura da vítima.⁵ Em oposição a uma memória coletiva colonial e hegemônica⁶, a questão

² Mesmo sendo considerado um dos artistas expressionistas mais bem-conceituados do Brasil e reconhecido internacionalmente pelo seu estilo pessoal, profundo e com características também advindas do realismo, a produção e a participação política de Abelardo da Hora são pouco estudadas no Brasil.

³ Trata-se de um dos eixos centrais da justiça de transição. Esta é, por sua vez, um campo que surge da ampliação do discurso e da consolidação de normas em torno dos direitos humanos que, a partir da década de 1970, ganham novos contornos no cenário humanitário internacional, especialmente a partir dos sistemas de proteção (Moyn, 2010; Gómez, 2011).

⁴ Destacam-se os estudos desenvolvidos por Elizabeth Jelin, especialmente a coleção “Memorias de la Represión” e por Reyes Mate, em toda sua produção científica enquanto filósofo da memória, no que diz respeito à compreensão, a localização e as dimensões da memória no campo das pesquisas de caráter histórico e de outras áreas afins, como a Justiça de Transição.

⁵ No entanto, alerta Theidon (2007), na análise feita sobre o testemunho de mulheres, no âmbito da Comissão de Verdade do Peru, acerca de violências sofridas nas serras peruanas, que essa localização da vítima nas políticas de rememoração deve vir acompanhada de estratégias políticas em torno do olhar sobre as narrativas. Para que esses espaços não se tornem nulos ou pouco significativos à reconstrução da memória individual e coletiva.

⁶ Há, nas políticas de memória, e, conseqüentemente, nos campos da verdade e da justiça, marcadores que articulam um imaginário coletivo sobre quadros de violação de direitos humanos a partir de noções coloniais, patriarcais e de subalternidade de discursos em torno de *questões sensíveis* nesse campo. Por exemplo, os marcadores patriarcais e de gênero que acompanham a prática de tortura e de violências sexuais contra mulheres, o etnocentrismo presente nas violações a povos indígenas e tradicionais, dentre tantos outros, requerem o uso de instrumentos analíticos que possam desvelar os marcadores implícitos nesses

da construção das lembranças individuais tem aberto caminhos à inserção de novas epistemologias que consigam se aproximar das singularidades dos processos de vitimização experimentados por diferentes grupos e sujeitos, buscando uma compreensão não reducionista dos marcadores identitários presentes nesse cenário. O imperativo em se aproximar de uma concepção de memória que articule a dialética entre sujeito e subjetividade (Jelin, 2002; Mate, 2008) é o esforço maior a ser empreendido neste campo.

Assume-se aqui a ensaística de uma outra dimensão denominada de “memória estética”, ou, parafraseando Reyes Mate, de uma “anamnese estética”, como mecanismo à reconstrução de lembranças/testemunhos sobre quadros de violação de direitos humanos. Parte-se da identificação, nos contornos clássicos das estratégias de rememoração de períodos de violência, de dois movimentos. Um primeiro que corresponde à inclinação de, a partir de instituições oficiais, instituir-se espaços de memória (arquivos, museus, monumentos, indicação de espaços onde ocorreram violações de direitos humanos, homenagens e etc.), como desenho da afirmação do campo de lembranças substanciais e/ou tangíveis. Por outro lado, tem-se observado uma crescente institucionalização de políticas de testemunho como caminho à (re)construção do imaginário social sobre períodos totalitários e no reposicionamento da vítima como “sujeito do discurso”, como introduz Mate (2008).⁷ A consideração da fala do sujeito, principalmente a partir de Clínicas de Testemunho, atos simbólicos ou audiências públicas, tem marcado esse segundo movimento das políticas de memória como tentativa de privilegiar uma justiça ética de rememoração.

Seja na necessidade de se apresentar ações políticas ao pós-conflito – primeiro movimento destacado acima – ou, como mencionado, na perspectiva de se reposicionar a figura e o discurso das vítimas, abre-se, principalmente a partir desta perspectiva, uma terceira “onda” à (re)construção da memória sobre quadros de exceção e de violações de direitos humanos em períodos de militarismo, aquilo que entendemos como “memória estética”⁸.

A estética das lembranças diz respeito à consideração de elementos sensíveis construídos com fundamento em ferramentas não tradicionais do campo dos estudos da memória. Situa-se como dimensão epistêmica e metodológica ligada à reconstrução de narrativas históricas a partir de campos e objetos de análise não convencionais. A noção de “estética” pode ser interpretada como a subjetividade dos sujeitos históricos acerca de violências vividas, implicitamente presente em obras literárias, de arte, produções cinematográficas, culturais e similares, que

processos de violência. Pois, histórica e politicamente, o discurso oficial sobre os “quadros de horror” durante regimes militares subsumiu – e tem subsumido –, a partir de metanarrativas, aspectos identitários, étnicos, geracionais e culturais de extrema importância à compreensão desses quadros.

⁷ É a partir da noção de “ética anamnética” proposta pelo autor que se vislumbra a chave para a consideração das lembranças singulares, situa-se a vítima e as injustiças particulares a ela, historicamente suplantadas pelo *logos* moderno. Rompe-se com as possíveis temporalidades do discurso oficial em direção à consideração de uma justiça histórica inacabada quanto as lembranças e às verdades construídas.

⁸ A noção de “estética” assumida neste estudo advém dos subsídios oferecidos pela Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (Pitta, 2005). Tal teoria fundamenta-se no uso de símbolos como sendo um subsídio ao estabelecimento da comunicação entre a percepção, o imaginário e a formação de significados às coisas pelo sujeito.

possibilitem, a partir de mecanismos de interpretação não convencionais⁹, acessar, especialmente, o imaginário de grupos e sujeitos subalternos¹⁰.

É nas lacunas deixadas pela racionalidade eurocêntrica das narrativas oficiais, que subjugam a possibilidade de afirmação de um imaginário social construído a partir de “mundos possíveis”, que a estética da memória se afirma. Entende-se que nos implícitos de atitudes imaginativas materializadas de diferentes formas está a produção e a reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos (Durand, 1968; 2007) que demarcam a singularidade dos trajetos e das violências vividas por determinados sujeitos.

Notadamente, esse conceito advém, especialmente, da ampliação de categorias oriundas dos estudos de Elizabeth Jelin e Reyes Mate, que possibilitam indagar: Em tempos de dificuldade de acesso a vítimas e a testemunhos¹¹ e de desvalorização das políticas de memória pelos Estados, como repensar o acesso a narrativas traumáticas a partir de dimensões marginais?¹² Ainda: Quais os sentidos implícitos presentes em objetos não convencionais de reconstrução da memória?

A construção de uma categoria da estética das lembranças reposiciona a tarefa de, em contextos justransicionais, alcançar as mutáveis e sempre incompletas intersecções entre violência e memória, as quais transmutam-se e atravessam os processos históricos¹³. A partir de Mate (2008) vislumbra-se a necessidade de se reconhecer que para além das obrigações morais que cercam os trabalhos de memória, existem dimensões sensíveis do sofrimento do *outro* que, conforme a sua posição identitária – seja ela ligada a questões de gênero, raça, etnia, geração, política, religiosa ou cultural – desvelam subjetividades. As quais, mesmo em situações semelhantes, são capazes de alcançar novas significações sobre os processos de violência e sofrimento em períodos de repressão.

Dessa forma, a memória estética é denominada enquanto sendo uma lente, um filtro preocupado com uma perspectiva subalterna da rememoração, com os métodos utilizados para acessá-la e, principalmente, em relação à identidade e à

⁹ Cada vez mais, a compreensão de memórias traumáticas tem demandado o diálogo entre a subjetividade das vítimas e os sentidos da violência política. Ferramentas analíticas de base psicanalítica, linguística e artística têm sido vislumbradas como hermenêuticas não redutoras do passado como categoria fixa e fechada.

¹⁰ Os processos de memória, verdade e justiça têm dado eco sistemático às questões de violação urbana de direitos, de homens – em sua maioria, brancos –, grandes figuras políticas, líderes e militantes – no masculino – ou seja, grupos que possuem visibilidade social e histórica. Por outro lado, observa-se ser bem menor o espaço reservado aos estudos sobre processos transicionais em relação à mulher, aos povos do campo, indígenas, homossexuais, negros, crianças e povos tradicionais, especialmente.

¹¹ Tornar efetivas leis de transparência e de acesso à informação na América Latina, com a abertura dos arquivos oficiais dos períodos de repressão é, sem dúvidas, o principal óbice à construção da verdade e punição dos responsáveis por graves violações de direitos humanos. No Brasil, por exemplo, inúmeros arquivos das Forças Armadas, inclusive clandestinos, continuam praticamente inacessíveis, o que se constata, por exemplo, a partir da condenação do Estado brasileiro no caso “Gomes Lund e outros (‘Guerrilha do Araguaia’) vs. Brasil” (Corte Interamericana de Direitos Humanos, 2010).

¹² Situa-se a noção de discursos de margem como sendo aqueles que, em decorrência da colonialidade histórico-epistêmica foram – e ainda são – excluídos e/ou subalternizados nos trabalhos de memória. Sujeitos e narrativas que ocupam lugar secundário na reativação da memória social em decorrência do lugar político que ocupa, como aponta Jelin (2002).

¹³ Essa inter-relação entre esses elementos, como cita Gómez (2014), precisa ser compreendida enquanto um fenômeno altamente imprevisível, que, a partir dos estudos da memória, necessita de interpretações potencialmente abertas às novas significações que deles podem decorrer.

subjetividade do sujeito que se ouve. Esses três aspectos, teoricamente, surgem como pontos de partida para repensar os recorrentes entraves dos trabalhos de memória (Jelin, 2002) a partir de uma anamnese sensível do trauma. Afinal, as lutas pela memória dependem de alternativas analíticas que admitam a contingência da rememoração, que assumam que sempre haverá outras histórias, memórias e formas de acessar do passado.

A seguir é apresentada a noção de memória estética – formulada com base nos aportes teóricos de Reyes Mate e Elizabeth Jelin – e com base na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Algumas intersecções entre violência, rememoração e trauma, presentes nas obras de arte de Abelardo da Hora, subsidiam as reflexões.

Por uma justiça histórica: trajeto político-artístico de Abelardo da Hora

O artista pernambucano Abelardo da Hora nasceu no ano de 1924. Abelardo Germano da Hora era natural de São Lourenço da Mata, Pernambuco, cidade onde, em uma família humilde, viveu importante parte de sua vida. Artista nato e completo, técnico em Artes Decorativas, foi bolsista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, também se formando Bacharel em Direito.

No ano de 1946, Abelardo da Hora, que estava morando no Rio de Janeiro, passa a se interessar pelas questões políticas da época ao conviver com o cotidiano de jornalistas, artistas e críticos de arte que frequentavam o restaurante carioca “vermelhinho”¹⁴. É nesse período que o artista pernambucano não consegue participar do salão de Belas Artes, o qual havia sido fechado pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra. Após esse ocorrido, Abelardo retornaria ao Recife e, ao chegar, organizaria sua primeira exposição.

Passou a atuar diretamente junto à direção municipal e estadual do Partido Comunista a partir de 1948. No entanto, com a instauração do regime militar (1964), da censura e da violenta repressão, Abelardo tornou-se, devido aos seus preceitos e valores, alvo certo. A sua luta e preocupação relacionadas às injustiças sociais que já eram constantes no cenário pernambucano da época.

Tendo dimensão do golpe civil-militar¹⁵ instaurado, juntou-se a outros políticos, disposto a defender o Governador Miguel Arraes. Em sua atuação política, o artista plástico pernambucano sempre buscou mostrar à população que o poder instituído era ilegítimo e arbitrário. No entanto, Abelardo da Hora abandonaria o Partido Comunista quando os diretores nacionais recuaram frente ao regime instituído.

Sobre a significação da luta política, Abelardo entendia esse espaço como sinônimo de uma causa ligada aos mais vulneráveis. Aqueles que a escolhessem deveriam acolher a intenção de dedicar-se à coletividade. A atuação política de Abelardo da Hora sempre esteve ligada ao sonho de um mundo menos desigual, marcado pelo convívio solidário e cortês entre as pessoas.

Seu insistente senso de justiça, como resultado, rendeu-lhe cerca de 70 prisões ao longo deste período. Destas, 30 atuações se deram devido a discursos que tratavam da economia nacional, quanto ao monopólio estatal sobre o petróleo, e sobre ideias de resistência e de defesa de ideais democráticos. Abelardo afirmou,

¹⁴ Era comum no período da ditadura brasileira a associação entre a cor vermelha – símbolo do comunismo – enquanto adjetivo de identificação a pessoas e lugares, como foi atribuído ao estabelecimento, por receber muitos clientes de ideais de esquerda.

¹⁵ O termo “civil-militar” surge por considerar-se que a ditadura não contou apenas com a participação de militares, mas também recebeu importante apoio e colaboração de alguns setores da sociedade como empresários, clérigos e entidades conservadoras, parte da imprensa e, principalmente, o apoio do governo americano.

por vezes, a necessidade de se defender causas justas nesse período. Junto às prisões, o artista teve várias obras censuradas e destruídas. A violência instaurada via em suas representações artísticas a inclinação a expressar a forte e triste realidade da época. Como militante artístico-político, Abelardo conviveu com várias invasões e revistas feitas pela polícia em sua residência, lugar onde tentava produzir e guardar obras.

Ao longo da coleta de informações a este estudo¹⁶, especialmente junto a Abelardo da Hora Filho¹⁷, o mesmo rememora o quanto a família foi brutalizada nesse período. Privações relacionadas a deixar de ir à escola – por que se dificultava a matrícula de filhos de supostos comunistas, até mesmo em instituições particulares não era fácil o ingresso – e a poder circular sem maiores temores, eram comuns. Abelardo filho, em sua narrativa, destaca, inclusive, o afastamento de outras pessoas em relação a sua família, devido à condição subversiva que ocupavam. Ainda, que a ausência da figura paterna era constante, causadora de marcas significativas na família. As violências direcionadas a Abelardo da Hora refletiram diretamente entre eles. Abelardo Filho relata que, sua mãe, com sete filhos em casa sem ter nenhuma renda e até mesmo condições de se dedicar a eles, devido a todo o transtorno que viviam, são marcas vivas de sua infância. As filhas mais velhas terminavam por assumir, em diversos momentos, a postura de mães de seus irmãos.

A perseguição do regime a Abelardo da Hora foi constante. Abelardo filho afirma que, àquela época, era comum seu pai passar dias desaparecido, geralmente preso por forças repressivas do regime, em locais onde não se podia sequer ficar em pé, devido à falta de estrutura e a intenção permanente – e implícita – de punição aos subversivos do regime. As marcas da violência física e psicológica a Abelardo sempre estiveram claramente presentes em seu corpo e em sua angústia frente às injustiças e desigualdades da época. O silêncio de Abelardo da Hora era uma estratégia dupla de não rememorar as violências sofridas e de proteger os filhos do horror que ele havia presenciado.

Conforme Relatório expedido pela Secretaria da Segurança Pública do estado de Pernambuco (Secretaria da Segurança Pública de Pernambuco, 1964), o histórico de prisões de Abelardo da Hora é justificado pelo fato de ele ser considerado “comunista”, ou seja, simplesmente por suas inclinações políticas. Suas punições pelo Estado culminavam em seu sofrimento, termo de vastos significados, mas que ressaltava a sua condição de perseguido político, na intenção do regime de se livrar dele, alguém indesejado aos quadros da época. Neste mesmo relatório justifica-se o desrespeito e a censura atribuída ao artista como sendo resultado de seu idealismo baseado em falsas definições de liberdade e direitos. Também, menciona-se, de maneira preconceituosa, o fato de Abelardo ter suas origens em uma família humilde, fator supostamente determinante a sua suposta atuação junto ao Partido Comunista, o que o definiria como um agitador e/ou revolucionário, segundo os órgãos de repressão (Secretaria da Segurança Pública de Pernambuco, 1964).

Abelardo da Hora contou, felizmente, com o fato de um parente próximo a ele ter chegado a um posto de importância dentro das forças de segurança do regime e que, ainda de forma pouco conhecida, passa-se a amenizar as penalidades que ele sofrera. Mesmo com todas as acusações sobre ele, Abelardo da Hora, escapou, inclusive, de ser executado.

¹⁶ Vale ressaltar que os dados foram coletados ao longo do ano de 2015 e, só hoje, relidos e revisitados, visando a construção desse texto.

¹⁷ Abelardo Filho, sempre solícito na apresentação de informações a esta pesquisa e a conversar sobre a trajetória política de seu pai, morreu no dia 23 de novembro de 2015, um dia depois de ter fornecido parte das imagens analisadas aqui.

Durante todo esse enredo, Abelardo continuou a produzir arte de forma cada vez mais ligada ao cotidiano, obras de natureza contestadora, uma junção de arte e resistência política, o que, devido à ampla censura nesse período, acabaria por levar a destruição algumas de suas produções. As obras de Abelardo da Hora foram fortemente censuradas por denunciarem a fantasiosa prosperidade instituída pelo civil-militarismo. No entanto, as ações impostas pela censura e pela repressão política advindas do regime militar não acovardaram o artista em seu desejo e luta na busca por romper as amarras opressoras que atingiam o povo. Sua produção artística guarda valiosas representações estético-políticas sobre a memória e a verdade sobre esse período, no Brasil. Marcado por práticas de solidariedade, Abelardo registrou as mazelas sofridas pelo povo, e que, infelizmente, persistem até os dias de hoje.

Além de toda a denúncia vista em seu estilo de fazer arte, onde se sobressai a indignação pessoal, ele também militou na educação. Como professor, expressou seus ideais e seus anseios: 'Na luta de trabalho constante no seio do povo, a gente aprende e a gente transmite' (Da Hora, 2015). Visava e assumia a condição de formar artistas com consciência e voltados à atuação política. Suas práticas de sensibilidade abriram caminhos para reflexões sobre o descaso político, como também, sobre a razão da vida na qual pessoas nascem para serem felizes e não para machucarem-se umas às outras, e/ou sofrerem com o abandono e a ausência de direitos à margem da sociedade.

O acervo de Abelardo da Hora, rico em obras, certamente conduz a formação de imaginário sobre a realidade da época. Seu expressionismo representa um caminho para uma reflexão mais profunda sobre as violências instituídas durante o civil-militarismo no Brasil. Trata-se de obras claras e objetivas, que traduzem valores e quadros sociais ainda pouco analisados pelos estudos de memória sobre quadros de exceção e horror.

Abelardo, faleceu em setembro de 2014, aos 90 anos de idade. É eternizado pela sua trajetória artística e político. Deixou um vasto acervo que comporta diferentes formas de expressão artística, carregadas de inúmeros mensagens políticas.

Trajetória metodológica da pesquisa

A pesquisa realizada teve como método condutor o de base histórica e dialética. De abordagem qualitativa, parte-se de estudos bibliográficos e documentais¹⁸, instrumentalizados a partir de uma perspectiva exploratório-descritiva, no que tange ao aprofundamento em relação ao objeto de pesquisa eleito. A análise estética das obras do artista pernambucano se deu através da abordagem sensível do imaginário (Pitta, 2005), técnica que construiu as representações imagéticas e sensíveis sobre a subjetividade e os espectros de memória e de violações de direitos humanos presentes nas produções de Abelardo da Hora. É no imaginário que podemos encontrar a identidade mítica de uma dada realidade (Carvalho; Cardoso, 2015).

Durand (2002) define o imaginário como '[o] conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano' (Durand, 2002: 18). Esta classificação representa o quadro síntese da Teoria do Imaginário: os dois grandes regimes, as três estruturas, os símbolos, os arquétipos, os reflexos dominantes e os *schèmes*.

¹⁸ A presente pesquisa só pôde ser realizada graças à plena disponibilidade do Diretor do Instituto Abelardo da Hora, Abelardo da Hora Filho, em ceder documentos relacionados à vida de Abelardo da Hora, as imagens em reprografias originais, e outras informações arquivadas no acervo do Instituto e também de sua família.

A seguir, analisa-se alguns elementos estéticos presentes na produção artística de Abelardo, problematizando-se algumas categorias teórico-analíticas presentes em sua obra.

Retratos de memória - a anamnese estética em Abelardo da Hora: sobre os elementos sensíveis da rememoração

A análise das obras realizadas neste tópico baseou-se na abordagem sensível proposta pela Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (Pitta, 2005). Parte-se da perspectiva de que o homem, ao longo da história, sempre esteve a atribuir significado à sua existência, com o objetivo de dar sentido à vida. Assim, as obras a seguir analisadas foram eleitas a partir de características que permitissem perceber as intersecções entre violências e repressões vividas por uma vítima e sua posterior rememoração estética.

Sua obra *Torre de Iluminação Cinética*, da Praça da Torre, construída em 1961 (Figura 1), foi pioneira no espaço do dinamismo¹⁹ brasileiro. A estrutura imponente com 12 metros de altura demonstra grandiosidade perto da escala humana. Observa-se no projeto hachuras feitas apenas em algumas placas, já demonstrando a preocupação do artista em representar luz e sombra no conjunto da estrutura. Seu título também remete à questão da iluminação. A luz aduz sentimentos positivos à obra. Aspectos relacionados à razão sensível, à felicidade, irradiação e vida. Enquanto a sombra é uma alusão à inferioridade e a sentimentos negativos presentes na subjetividade de quem a emprega.

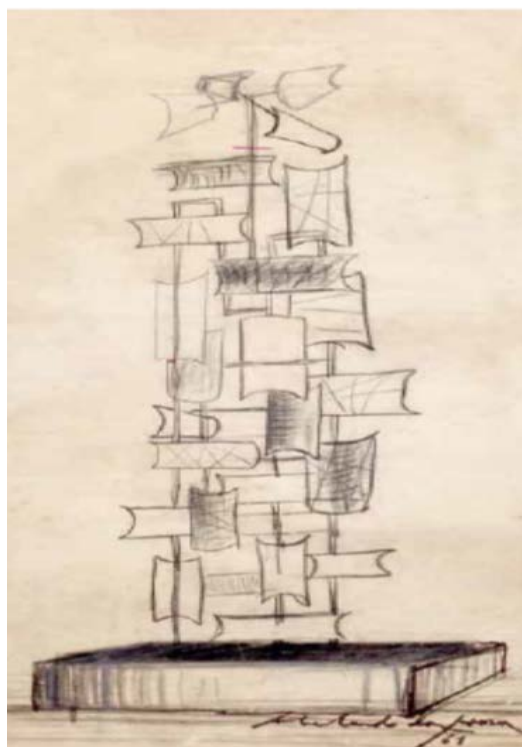


Figura 1: Torre de Iluminação Cinética, projeto de escultura (1959). Fonte: Instituto Abelardo da Hora.

¹⁹ O espaço do dinamismo está relacionado às produções artísticas tridimensionais que possibilitam a existência de movimento.

O movimento está presente na obra, onde suas placas metálicas são agitadas pelo vento que circula entre cada parte da estrutura. O resultado deste movimento é a construção de efeitos visuais e de ilusão de ótica, formados de acordo com o posicionamento das peças. Abelardo aponta para a transitoriedade dos regimes de luz (não violência) e de sombra (opressão) presentes no imaginário da época.

Também se pode pensar nas sombras que o conjunto projeta no chão, e que constroem imagens não palpáveis. É como apreciar as variadas formas que se constroem no céu a partir da movimentação das nuvens, onde cada um atribui sentido conforme as experiências que, por ventura, carregue no seu imaginário. A memória do horror na obra de Abelardo da Hora é prescindida por subjetividades que demarcam ora lembranças pessoais do artista, ora dimensionam o seu olhar sobre a insegurança (luz e/ou sombra) desse período. Assim, o conjunto de luz e sombra revela o quadro de inserção política e repressão vividos ou a inexpressividade frente ao cenário de violência civil-militar, a depender do olhar de quem observa a produção.

A destruição da obra denota a brutalidade do regime então representado pela sensibilidade artístico-política e pela crítica de Abelardo da Hora. Como era de se esperar, o regime militar questionara a respeito de possíveis mensagens subliminares que a produção poderia transmitir para a população. No entanto, a principal assimilação feita pelos agentes dos órgãos de segurança era de que o topo da peça ao movimentar-se concebia o símbolo do comunismo. Como subterfúgio à destruição da peça, acusou-se Abelardo de ter recebido valor exorbitante para construir a mesma, apesar de ter sido construída gratuitamente e doada à Prefeitura do Recife, a qual apenas cedeu, na época, os materiais.

Na verdade, como as placas metálicas moviam-se com o vento, mudando de posição a partir desse elemento, tratava-se de algo inovador no campo da arte, o que, para o regime de repressão, não se tinha grande compreensão. O militarismo temia o novo e as mudanças surgidas através da arte conceitual. A obra analisada traduz, implicitamente, imagens representacionais que remetem a uma estrutura mental esquizomórfica, que exercita um olhar duplo sobre o conjunto de sentimentos, de oposições – medo/esperança, luta/violência, pertencimento/exclusão – que constroem o imaginário da época. A obra alude à representação da força, de uma natureza – a humana – que resiste a partir do movimento de ideias e de ações a finitude e a sombra do que se vive.

Em sua escultura *Menino de Mocambo* (1969), retirada de sua série Meninos do Recife (Figura 2), a estética abelardiana denuncia o cotidiano de crianças que eram completamente desassistidas e abandonadas pelo Estado. Para além da representação artística, o próprio título sugere e está associado ao tipo de moradia onde o menino vive. Trata-se do bronze – frieza e pesar – inscrevendo a violência no sujeito – docilidade e humanidade de uma criança. A cor escura da peça e os traços grosseiros do rosto, representam a inospitalidade da vida nos mangues, favelas e ruas do Recife. O *schème*²⁰ da obra surge a partir dos traços da pele enrugada e sem cuidados, na saliente barriga, nas expressões de maltrato e nas mazelas advindas da falta de higiene do sujeito representado.

A fome, a miséria, a aparência desnutrida do menino esquelético – que carrega no olhar o receio a respeito daquele que o observa –, a insegurança e o medo, são arquétipos que, subliminarmente, traduzem a junção entre o imaginário e os processos racionais do que se observa. Abelardo da Hora traduz a possibilidade de rememorar quadros de exceção e de horror ao passo que une quadros distintos da

²⁰ 'É anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições' (Pitta, 2005: 18). Trata-se da dimensão mais abstrata da capacidade de imaginar e representar, correspondendo ao verbo, à ação básica de dividir, unir, confundir.

existência humanos nesses quadros. A marca mais forte de seu trabalho tem sido: ‘O sofrimento e a solidariedade. A tônica é o amor: o amor pela vida, que se manifesta também pela repulsão violenta contra a fome a miséria, contra todos os tipos de brutalidades, contra a opressão e a exploração’ (Da Hora, 2015).



Figura 2: Menino de Mocambo, escultura em bronze (1969). Fonte: Instituto Abelardo da Hora.

A revelação e o registro da situação vivida – o *schème abelardiano* retratado no cotidiano das crianças não apenas do Recife, mas de muitas outras localidades do país, e negado pelo discurso militar falacioso de progresso – constrói uma constelação de arquétipos que evocam o heroico²¹, a luta, o tempo e a iminência do fim, a constância da imaginação estética que representa a realidade e suas dimensões. O desvelar promovido por Abelardo acerca das violações de direitos humanos existentes nessa época são marcadas por representações instituintes de potências perdidas na violência institucionalizada. A poética da memória em Abelardo da Hora está inscrita em uma estética rememorativa que funda a capacidade de refletir sobre passado e presente a partir de dinâmicas sensíveis da existência.

Nesse mesmo período Abelardo da Hora também produz a obra *Bestas* (Figura 3). Traduz-se na estética da produção artística símbolos diátricos²² – a bestialidade, selvageria e amargura - separação “cortante” entre o bem e o mal, ou separação e polêmica, as quais exigem um herói, um guerreiro. E, necessariamente, o guerreiro tem armas. As duas criaturas, semelhantes em características físicas, dimensionam o “espelho social” de agressividade.

²¹ A estrutura heroica é aquela dos combates dos heróis contra os “monstros”, que podem ser, no nosso cotidiano, a nível simbólico, a violência, um político, o Estado (Carvalho; Cardoso, 2015).

²² Símbolos que, na Teoria do Imaginário, traduzem a dicotomia bem/mal, bom/ruim, ou seja, arquétipos que retomam a diáde bondade/maldade.



Figura 3: Bestas, desenho (1969). Fonte: Instituto Abelardo da Hora.

Tensão e afecções embaraçam-se nos traços que quebram o equilíbrio das formas que compõem o desenho, como forma de aproximar a representação a situações reais de violência/contato. A obra está associada à estupidez do humano. O tensionamento entre a capacidade de contato com o *outro* e os símbolos da violência subjetiva aos indivíduos mediam-se na obra e apontam para símbolos ligados à tríade negação/usurpação/apagamento do *outro*. As bestas e suas imagens – a raiva, a ira, o inferno, a brutalidade – mantêm relação direta com a representação feita por Abelardo sobre a condição de agressores – agentes do regime civil-militar e vítimas – civis ligados/as a movimentos de resistência. Estes sentimentos marcam a subjetividade das relações vividas e representadas na obra.

O tamanho crescido das mãos tem o simbolismo da força e do poder, arquétipos das relações sociais estabelecidas. As garras afiadas agregam o caráter ofensivo/violento à obra: ‘Às vezes grito violentamente nos ouvidos dos brutos e dos antropóides monstruosos que forjam as guerras e as discriminações’ (Da Hora, 2015).

Datada e do período em que o AI-5 foi instituído, a obra remete a violência que devastava a sociedade, marcada pela latente negação à liberdade de opinião e, principalmente, da possibilidade de professá-la. A besta – a ordem militar vigente, armada e violenta – nada mais é que o rompimento com os afetos sociais e sua posterior substituição pela negação do diálogo entre os sujeitos, mediado pela força brutal do regime. Por outro lado, simboliza também a insurgência a partir da luta armada – mãos grandes da besta desarmada, que resiste às violências.

A obra intitulada *Desamparados* (Figura 4), de 1974, traz a figura de uma mulher – desprotegida, faminta, desamparada – com seus três filhos – raquíticos e frágeis – mediados pelo sentimento de acolhimento e de cuidado materno. A proximidade entre os membros da família representada, uma busca incessante por aconchegar-se e encontrar consolo no outro, metaforiza o imaginário de famílias de mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura civil-militar. A obra remete a uma família desamparada – como o próprio título reafirma – desajustada, quiçá pela ausência da figura masculina, paterna e provedora das famílias, ou pela lógica repressiva instaurada de forma indiscriminada. Ainda, a representação aconchego/separação idealiza o imaginário de insegurança, de diferenciação de grupos – mulheres,

indígenas, negros/as, homossexuais, dentre outros – e de permanente violação de direitos.



Figura 4: Desamparados, escultura em cimento (1974). Fonte: Instituto Abelardo da Hora.

A dor e o desespero são sentimentos percebidos pela expressão facial das duas crianças à esquerda, jogadas no chão, um grito de socorro ecoa das bocas bem abertas e dos olhos apertados. O material utilizado ajuda a representar o sofrimento, refletido na obscuridade dos aspectos penosos e grosseiros do cimento. A figura materna – já sem forças e cabisbaixa em um desalento causado pelo desamparo cruel que lhes aflige – também representa a incapacidade dos grupos de resistência frente à violência instituída. A melancolia vista nas expressões faciais, a fome que transborda em todo o elemento quando se olha as costelas aparentes da criança menor, são a linha tênue que separa os sopros de vida e a possibilidade de insurgência daqueles/as que resistem ao regime de violência imposto pelo civil-militarismo.

A obra *Camponeses* (Figura 5), de 1952, revela a preocupação do artista com a questão das lutas do campo, assim com as minorias sociais. Os camponeses aparecem em uma posição levemente inclinada para frente, o que sugere uma posição ofensiva, marcados pelo semblante de exaltação e/ou coragem. Os instrumentos e armas, símbolos da antítese vivida (de oposições), são metáforas nas quais prevalecem as intenções de distinção e de fracionamento da vivência humana. As linhas curvas que dão forma aos personagens trazem movimento para a cena. A figura feminina não é esquecida e aparece no plano intermediário da obra – mesmo que marcada por uma expressão facial mais dura e agressiva. Os símbolos e os arquétipos da imagem traduzem o imbricamento entre estigmas, vivências e lugares comuns (ou não) nos espaços de resistência.²³

²³ A resistência oferecida por estudantes, povos camponeses, artistas e educadores da época aparece nos índices significativos de conflitos e prisões efetuadas dentro do estado de Pernambuco. Os artistas embora sofressem com a repressão que chegava e se afirmava ainda mais com o AI -5, mostraram-se determinados a resistir às imposições do governo ditador e articularam-se de maneira a darem um novo sentido a suas produções, onde deixaram refletir suas inquietudes quanto ao que lhes era imposto.



Figura 5: Camponeses, desenho (1952). Fonte: Instituto Abelardo da Hora.

No plano de fundo, linhas, curvas e retas unem-se para trazer um sentimento de esperança – o sol no horizonte – ao passo que delineiam o cenário de luta política camponesa²⁴ – a aridez e inospitalidade. O traço firme deixa a obra mais rígida e traduz assim a dureza da vida de camponeses e de outras minorias sociais, na época. Como também, a obra revela a imagem da bravura dos camponeses na luta pela garantia de direitos trabalhistas e da moradia, metaforiza as suas identidades – duplamente subversivas e clandestinas – ao passo que perfila a destinação e destemor. A partir de uma díade entre resignação e força, os arquétipos da imagem indicam a representação mística e a sintética, em um regime da imagem no qual ascensão e a queda das relações de opressão e insurgência se sobressaem.

Em suma, a análise sensível do recorte de obras eleito, a partir dos aportes da Teoria do Imaginário, infere a forte relação entre as experiências políticas e a estética dessas representações. A partir da apreciação das obras de Abelardo da Hora percebe-se como o artista esteve intimamente ligado, no momento de produção artística, à memória e ao imaginário do período da ditadura civil-militar em Pernambuco. De como a categoria de rememoração estética de violações de direitos humanos articula, subjetiva e implicitamente, os arquétipos, símbolos e representações do artista/militante político.

As representações de questões associadas ao período de totalitarismo ganham contornos da subjetividade da condição de vítima e perseguido político. As metáforas da pobreza, da miséria, da fome, das lutas sociais, e de tantos outros arquétipos interligam-se num quadro multifacetado de representações como forma

²⁴ A Reforma Agrária era uma questão indiscutível para o governo egocêntrico dos militares e seus colaboradores, jamais perderiam o apoio dos “ricos” proprietários de terras para satisfazer as exigências dos “pobres” trabalhadores rurais. Assim a organização dos camponeses foi golpeada pelo regime autoritário, que perseguiu, prendeu, torturou e matou dezenas de líderes deste movimento. Tal perseguição se confirma ainda mais a partir da tola e arrogante atitude de destruir o monumento erguido no Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, em homenagem às Ligas Camponesas e também construído por Abelardo da Hora.

de construir as violências experimentadas, transportando-as a uma mística do imaginário passado e presente.

Considerações finais

Certamente, a tentativa aqui iniciada em relação à busca em se aproximar os estudos sobre memória às ferramentas teórico-analíticas oferecidas pela Teoria do Imaginário é, de certo, primária.

As questões lançadas na apresentação da categoria de “memória estética” carecem de ser aprofundadas a partir de outros objetivos – sensíveis em semelhança às obras de arte de Abelardo da Hora. Que permitam, igualmente, conectar aspectos comuns presentes na subjetividade de sujeitos que viveram períodos de violência e que, assim, possam contribuir para a formação de um imaginário sobre o que significaram – e ainda significam – as graves violações de direitos humanos, contribuindo para a formação da memória coletiva.

No entanto, neste estudo, pode-se concluir que as premissas iniciais acerca da possibilidade de se acessar subjetividades produzidas por sujeitos históricos sobre violências vividas, implicitamente presentes em obras literárias, de arte, produções cinematográficas, culturais e similares, é plenamente possível a partir da Teoria do Imaginário.

Do mesmo modo, a experiência de construção de imaginários, símbolos, arquétipos e, possivelmente, de elementos de uma memória coletiva, assim como introduzido neste ensaio, pode possibilitar, a partir de mecanismos de interpretação não convencionais como os da Teoria do Imaginário, acessar, especialmente, as vivências imagéticas de grupos e sujeitos subalternos.

Conclui-se também que o trajeto metodológico oferecido pela Teoria do Imaginário pode ser confrontado com outros objetos que guardam, possivelmente, espectros de memórias de vítimas e/ou de sujeitos que vivenciaram quadros de horror e de violências, como forma de ampliar, para além do que se produziu aqui, as categorias de rememoração – os arquétipos, símbolos e *schèmes* – já observados na obra de arte de Abelardo da Hora. Pois, constata-se que a produção artístico-política de Abelardo da Hora possui inúmeros elementos poéticos e místicos que transmitem a realidade sobre as violações acontecidas durante a ditadura no Brasil.

Dentro do recorte eleito na pesquisa, as evidências fornecidas pela análise sensível das obras demonstram a relação entre os regimes da imagem, o diurno (caracterizado por uma lógica da antítese, de oposições) e o noturno (pelo empenho do artista/vítima em fundir e harmonizar as representações e memórias vividas sobre violências).

As categorias imagéticas abelardianas ajudam a acomodar as pessoas e os valores sociais da época – o discurso moral, econômico, militar, a lógica de violência imposta a grupos de resistência – e a cultura e imaginário do período – marcados pela presente violação das individualidades, da liberdade e pela destruição dos subversivos. Enfim, o acesso a memórias passadas a partir de elementos sensíveis da rememoração, como visto neste estudo, possibilita compreender a sociedade, com base em elementos místicos, de acordo com as convergências do imaginário que permanecem presentes na subjetividade de sujeitos-vítima.

Neste estudo, as categorias heroicas, simbolizadas pela resistência às forças e ao poder militar instituído, se sobressaem nas produções de Abelardo da Hora. A estética da memória das lutas políticas, em Abelardo da Hora, é marcada por representações que invocam imagens de ascensão, de conquista, de “endireitamento”, de afirmação, do espetacular, da purificação, da luta, de rupturas, da luminosidade, do vertical. Do mesmo modo, os símbolos que marcam as

imagens têm relação com as armas em geral: foices, flechas, mãos, espadas, paus, etc. A rememoração abelardiana eufemiza (estrutura mística do imaginário) ao passo que compõe o cenário de quadros de exceção e de horror, a partir da estética.

Sobre a análise das obras, os elementos estéticos são dispostos de modo a situar a imaginação do observador ao contexto histórico que reveste a idealização de cada uma das obras. Temáticas como a miséria do povo, o abandono do Estado em relação aos pobres, a vigilância e a brutalidade exercidas pelos civil-militares, dentre outros elementos das lutas sociais e políticas, são poetizados pela estética de Abelardo como forma construir intersecções entre a subjetividade quem viveu esses quadros e a memória coletiva em formação.

As representações de variados aspectos das violências passadas e das memórias de horror ganham, a partir da metáfora estética, contornos sensíveis à rememoração do trauma. O caráter de denúncia é assumido pela expressividade e traços das produções artísticas. Ao conceber a repressão, a memória e a verdade relativas a períodos traumáticas, a memória estética possibilita a convergência entre os processos de imaginação coletiva e a subjetividade de quem rememora.

São necessárias outras incursões sobre a categoria da memória estética, assim como proposto a partir da análise das obras de Abelardo da Hora, como forma de reposicionar os processos de rememoração, a relação vítima/trauma, e, principalmente, a promoção e a inserção de outras ferramentas analíticas de quadros de graves violações de direitos humanos.

Referências

- Benjamin, Walter. 1985. "Teses sobre filosofia da história." Em *Walter Benjamin: Sociologia*, organizado por Flávio Kothe, 153-164. São Paulo: Ática.
- Carvalho, Mário de Faria; Cardoso, Fernando da Silva. 2015. "Contemporaneidade, pesquisa social e imaginário." *Revista NUPEM* 7 (13): 105-117.
- Corte Interamericana de Direitos Humanos. 2010. "Caso Gomes Lund e outros ('Guerrilha do Araguaia') vs. Brasil." Disponível em: <http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_219_por.pdf>. Acesso em 14 de dezembro de 2019.
- Durand, Gilbert. 1968. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Durand, Gilbert. 2007. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença.
- Gómez, José Maria. 2011. "Justiça transicional, humanitarismo compassivo e ordem global liberal pós-guerra fria." Em *Direitos humanos: justiça, verdade e memória*, organizado por Bethania Assy et al., 261-289. Rio de Janeiro: Lumen Juris.
- Huyssen, Andreas. 2014. "Os direitos humanos internacionais e a política da memória: limites e desafios." Em *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, política da memória*, 45-58. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Mate, Reyes. 2008. *Justicia de las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*. Barcelona: Anthropos.
- Mate, Reyes. 2011. *Tratado de la injusticia*. Barcelona: Anthropos.
- Mate, Reyes. 2005. *Memórias de Auschwitz: atualidade e política*. São Leopoldo: Nova Harmonia.
- Moyn, Samuel. 2010. *The last utopia: human rights in history*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Secretaria da Segurança Pública de Pernambuco. 1964. "Relatório (13.07.1964)." Arquivo Público Pernambucano, Fundo Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Helder Câmara, Série Fontes Documentais e Testemunhais, Subsérie Processos da Comissão Especial de Ex-Presos Políticos, Pasta Abelardo Germano da Hora, 83-84. Disponível em: <<https://www.acervo.pe.gov.br/index.php/abelardo-germano-da-hora-pdf>>. Acesso em 14 de dezembro de 2019.
- Pollak, Michael. 1989. "Memória, esquecimento, silêncio." *Revista Estudos Históricos* 2 (3): 3-15.
- Ricoeur, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP.

Theidon, Kimberly. 2007. "Gender in transition: common sense, women and war." *Journal of Human Rights* 6 (4): 453-478.