

Iconoclasmo e censura: a investida do regime militar contra a obra de Abelardo da Hora

Allan André Lourenço¹

 0000-0003-1035-5959

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11705

Resumo

Este trabalho investiga a destruição da "Torre de Iluminação Cinética", de Abelardo da Hora, uma obra de arte pública localizada em Recife e destruída em 1964 após o golpe civil-militar. Trata-se de um caso muito particular no contexto da censura praticada durante o regime militar, pois representa um dos poucos exemplos de iconoclasmo documentados no período. Nossa análise visa compreender as razões específicas pelas quais essa obra foi alvo de destruição pelas autoridades militares. Para tanto, exploramos algumas hipóteses a partir da constituição plástica da obra e de sua interação com o espaço público em que estava inserida.

Palavras-chave: Abelardo da Hora. Censura. Ditadura militar brasileira. Iconoclasmo.

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Os episódios de censura ocorridos durante a ditadura civil-militar brasileira são amplamente conhecidos e documentados pela historiografia. No campo das artes visuais, algumas obras e exposições foram impactadas pelas ações de repressão, ainda que seja difícil constatar que houve, de algum modo, uma operação sistemática de controle acerca do que era exibido e produzido por artistas e instituições nas artes plásticas e visuais. Em seu ensaio *Arte num período difícil*, Aracy Amaral traça um panorama interessante do campo artístico brasileiro durante o regime militar, marcado pelos embates entre a criação, de um lado, e a repressão de outro. No processo de censura às expressões artísticas, a crítica de arte argumenta que a música popular e o teatro foram umas das linguagens mais visadas pelo autoritarismo, dada a capacidade desses segmentos em atraírem um grande público. De modo similar, a imprensa também é atingida por um intenso processo de controle e coação, justamente pelo reconhecimento de seu alcance na sociedade.²

A política cultural nos anos iniciais da ditadura militar foi definida por Marcos Napolitano pela intenção em “dissolver as conexões da cultura de esquerda com os movimentos sociais e as organizações políticas”.³ Com essa preocupação em mente, não existia até o momento um trabalho sistemático de controle e repressão das criações artísticas, prevalecendo até 1968 certa “hegemonia cultural de esquerda”, na expressão de Roberto Schwarz. O desligamento da esquerda de suas bases operárias e camponesas, a exemplo do fechamento dos Centros Populares de Cultura, a manteve confinada em seu círculo pequeno burguês, o que não a impediu de continuar produzindo e, conseqüentemente, de criar em seu núcleo uma geração “maciçamente anticapitalista”, resultando na reação autoritária em dezembro de 1968 pela promulgação do Ato Institucional nº 5. No campo das artes visuais propriamente, os anos iniciais da ditadura marcam uma redescoberta por parte dos artistas de “um interesse pelas coisas do mundo”. O crítico Ferreira Gullar se expressa nesses termos ao apresentar a exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como um momento de retomada do interesse pelos problemas do homem, pelos problemas da sociedade em que vivem.⁴

A partir da sanção do Ato Institucional nº 5, o campo cultural brasileiro teve que enfrentar uma prática repressiva mais orgânica e sistêmica. Para Napolitano, o objetivo central dessa segunda fase da repressão era

² AMARAL, Aracy. *Arte num período difícil*. In: AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Vol. 1: modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 319.

³ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, consenso e consentimento no século XX – Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 151.

⁴ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. In: **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

[...] reprimir o movimento da cultura como mobilizador do radicalismo da classe média, principalmente os estudantes. Em outras palavras, a partir de 1968, a tensão entre movimentos sociais e regime autoritário chegou a tal ponto que a cultura efetivamente desempenhou um papel mobilizador sobre alguns setores da classe média, principalmente entre os estudantes organizados e cada vez mais radicalizados no caminho da luta armada.⁵

Nos anos de chumbo, acompanhamos o reconhecimento do papel da cultura por parte do autoritarismo como importante mobilizador de alguns setores da classe média, especialmente entre a organização estudantil que caminhava em direção à luta armada. O controle da atividade cultural nesse período era, portanto, tanto parte conjunta do combate à guerrilha de esquerda como também do combate ao consumo e circulação de “bens culturais de esquerda” no país. De todo modo, o campo das artes visuais permaneceu sem enfrentar nenhuma prática de censura sistêmica, mantendo-se mais ou menos as mesmas inconsistências desde o início do regime. Para a historiadora Claudia Calirman, uma das hipóteses que justificam o aparente descrédito do potencial das artes visuais pelo regime se deu em razão da crença, por parte do governo militar, de que as artes plásticas eram irrelevantes enquanto instrumento de mobilização e engajamento social.⁶ Isso não implica dizer, contudo, que não houve censura às produções plásticas e visuais no Brasil. Pelo contrário, são muitos os episódios em que a repressão militar atingiu o segmento, resultando no fechamento de exposições e na apreensão de obras de arte.

Um dos primeiros casos de censura nas artes visuais ocorreu em 1967, na I Bienal Nacional de Artes Plásticas ocorrida em Salvador, na Bahia. Na ocasião, o artista Waldemar Cordeiro teve um de seus trabalhos previamente censurados na exposição. A obra Viva Maria, caracterizada por uma bandeira com feltro com a inscrição “CANALHA” em vermelho foi retirada a pedido do então governador da Bahia, Lomato Junior, na tentativa de manter o governo em exercício mesmo após o golpe.⁷ Ainda em 1967, outro episódio de censura ainda mais violento ocorreu no IV Salão de Brasília, com o ataque ao tríptico Guevara, vivo ou morto, de autoria de Cláudio Tozzi. No tocante às exposições, os casos mais graves de censura certamente ocorreram em 1969, com a proibição da mostra dos artistas selecionados para a VI Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e com o fechamento da II Bienal Nacional

⁵ NAPOLITANO, op. cit., 2011, p. 152.

⁶ CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013, p. 21-22.

⁷ BEZERRA, Uriel de Souza. **A Bienal Nacional de Artes Plásticas**: arte e política na Ditadura Militar. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36198>. Acesso em: 03 março 2024, p. 89-90.

da Bahia após 24 horas da sua abertura, incluindo o confisco de dez trabalhos e a prisão de seus organizadores.

Para o historiador David Freedberg, os ataques mais comuns às obras de arte são aqueles motivados aberta e claramente por questões políticas.⁸ Quando uma imagem é atacada, é como se a crença original do atacante se confirmasse, na qual uma imagem é apenas isso, algo desprovido de toda vida, algo que não é digno de ser temido. As imagens atacadas são obras que não podem aspirar à vida, e se forem percebidas como uma ameaça, deve-se demonstrar que estão mortas. Dos poucos casos conhecidos de destruição de obras de arte durante a ditadura militar, há um episódio em especial que chama muita atenção. Em 1964, logo no primeiro ano do golpe militar, o tenente-coronel Hélio Ibiapina, amigo próximo do general Castelo Branco, ordenou a destruição de uma escultura localizada na Praça da Torre, no Recife. Conhecida como “Torre de Iluminação Cinética”, a obra de arte pública foi construída em 1961, em um momento em que o autoritarismo sequer podia ser previsto pelos brasileiros [Figura 1].

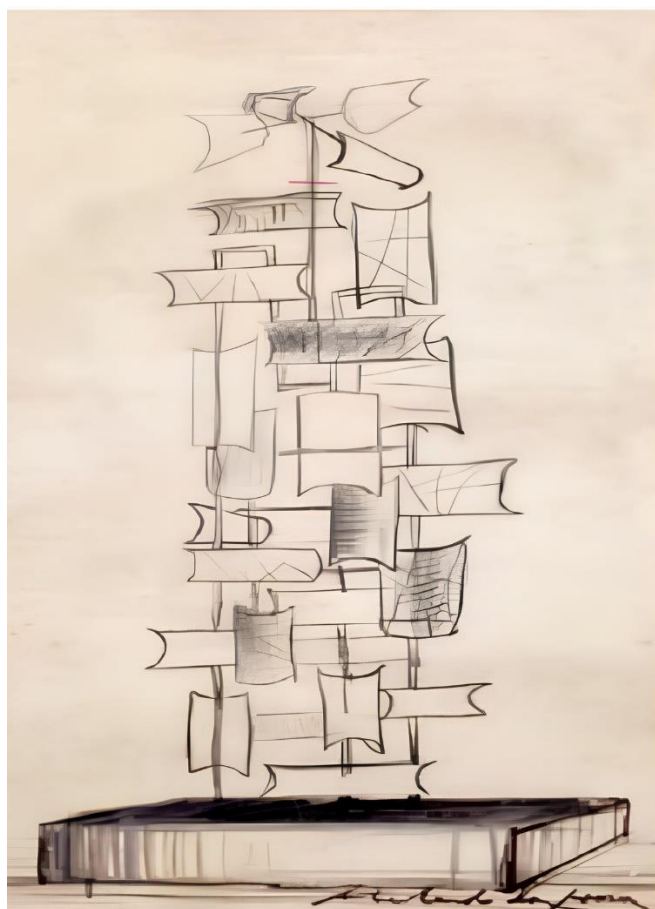


Figura 1:
Abelardo da Hora, **Torre de iluminação cinética, projeto de escultura**, 1959.
Dimensões desconhecidas,
Instituto Abelardo da Hora, Recife.

⁸ FREEDBERG, David. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 83.

O artista responsável pela criação da escultura foi Abelardo Germano da Hora. Artista plástico, escultor, gravurista, ceramista, professor e poeta, Abelardo da Hora se formou em artes plásticas pela Escola de Belas Artes do Recife e em Direito pela Faculdade de Direito de Olinda. Nasceu em São Lourenço da Mata, em Pernambuco, em 1924 e faleceu na cidade do Recife, em setembro de 2014 aos 90 anos. Em 1945 no Recife, Abelardo participou do comício pela redemocratização do país e contra a ditadura Vargas. Ao lado de seu trabalho como artista, ele teve participação de igual importância na política, até o Golpe Militar de 1964, sendo figura importante nos processos de redemocratização do Brasil. Com o golpe, Abelardo também foi afastado de sua função como Secretário da Prefeitura do Recife, e preso mais uma vez, junto a Gregório Bezerra, líder político da época. Seus direitos políticos também foram cassados logo no começo da ditadura, após a sanção do Ato Institucional nº 1. Sem condições de trabalhar no Recife, Abelardo mudou-se para São Paulo, onde foi recebido pela amiga Lina Bo Bardi e seu marido Pietro Maria Bardi. Ele retorna ao Recife apenas nos anos 1970.

Em seu depoimento para a Comissão Estadual da Memória e Verdade de Pernambuco, em 2013, Abelardo da Hora relembra o episódio de destruição da sua torre, antecipado pelo seu mandado de prisão:

[...] eu fiz uma torre de iluminação. Alta, eu nem me lembro mais a altura dela. Dezesseis metros, sei lá. E a parte de cima girava com o vento e foi a primeira peça no Brasil em escultura - espaço - dinamismo. Quem fazia escultura espaço dinamismo era Alexandre Calder [...] e outro que eu esqueci o nome. Mas eu fiz essa primeira peça do espaço dinamismo em escultura, que foi uma torre. [...] Deixem eu terminar de dizer as coisas... Então veja bem, aí ele disse: “E que mensagem oculta é aquela que tem naquela torre que o senhor fez?” – “Bem, coronel. Quem faz aquilo ali é o vento, só se o senhor mandar prender o vento”. Ele aí danou-se comigo, deu um grito: “Recolha-se ao xadrez!” Deram meia volta e foram embora. Depois ele destruiu a torre. Ele pensou que tinha qualquer mensagem comunista aí nesse giro e mandou destruir a torre de iluminação.⁹

O testemunho dado pelo artista sobre esse episódio de iconoclastia é muito interessante sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, a obra produzida não manifestava nenhuma questão política ou ideológica ligada à ditadura, uma vez que foi concebida três anos antes do golpe. Em vez disso, a Torre se insere em um debate artístico internacional, na tendência amplamente conhecida como arte cinética. A comparação com o artista norte-americano Alexander Calder oferece muitas pistas sobre a própria concepção da Torre Cinética, uma vez que Calder foi um dos primeiros artistas a empregar o dinamismo

⁹ PERNAMBUCO. Secretaria da Casa Civil. Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Helder Câmara. **Transcrição da sessão pública realizada em 21/11/2013**. Depoentes: Abelardo Germano da Hora, Manoel Messias da Silva. 2013, p. 18-19.

na escultura ainda nos anos 1930. As primeiras obras públicas de Calder, são dotadas de um dinamismo característico de sua carreira. Esses trabalhos cinéticos exploram a instabilidade através de um modo muito específico, pelo movimento do próprio objeto através de uma forma natural de energia, como o vento ou a gravidade. Certamente, essa não era a única forma existente de explorar a instabilidade e o movimento na escultura, mas é uma técnica pela qual Calder ficou amplamente conhecido e é a mesma técnica utilizada por Abelardo da Hora em sua Torre Cinética [Figura 2].

A Torre Cinética foi construída a partir de três grandes estruturas metálicas verticais de aproximadamente oito metros de altura. As três colunas principais formavam os vértices de um pequeno triângulo, ligadas umas às outras por diversos segmentos de ferro da base até o topo da construção. Ao longo de toda sua extensão, Abelardo da Hora fundiu inúmeras pás de ferro em formato côncavo, resultando em uma composição abstrata e bastante expressiva pela disposição dessas peças geométricas de ferro. A parte mais importante dessa escultura, certamente, encontrava-se no topo. Através de uma ligação entre as três colunas de ferro, o artista construiu ao centro um sistema de engrenagens com algumas pás embutidas. Através da ação do vento, as pás que ficavam mais ao topo da construção podiam se movimentar, conferindo o dinamismo característico de sua criação [Figura 3].

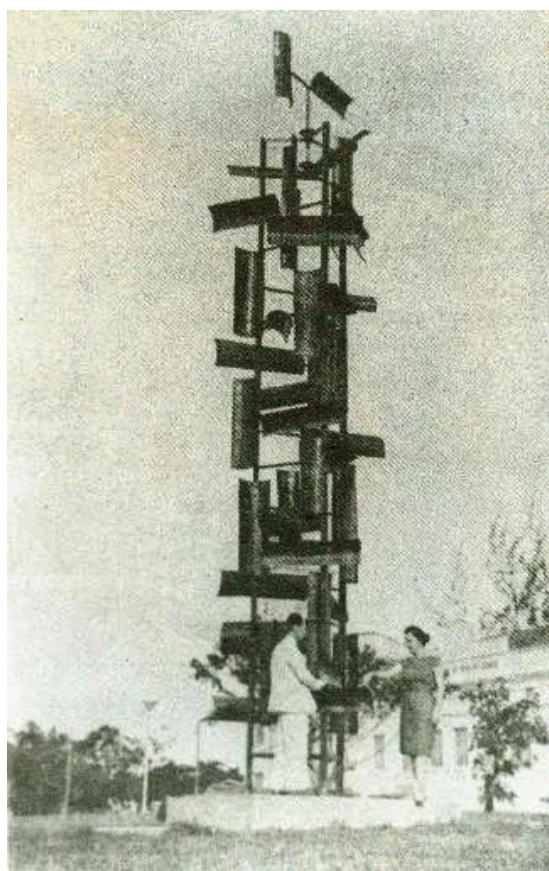
Para W.T.J. Mitchell, a erosão das fronteiras entre arte pública e arte privada é acompanhada pelo colapso da distinção entre a violência simbólica e a violência real, independente se essa violência real for causada pela polícia, pelas jurisdições ou pelas respostas individuais das pessoas.¹⁰ No caso da Torre Cinética, a ordem para sua destruição foi dada por uma autoridade militar que chefiava os Inquéritos Policiais Militares (IPMs), o primeiro passo na investigação e acusação dos opositores da ditadura civil-militar que se instalou em 1964. Nesse sentido, o questionamento do tenente-coronel Ibiapina é muito sugestivo acerca da função que passou a ocupar após o golpe. O militar pergunta ao artista sobre a mensagem oculta da Torre Cinética. A pergunta não foi sobre se a mensagem existia, mas qual seria seu conteúdo. Se, desde o início, Abelardo da Hora foi considerado um opositor ao regime, suas obras, por extensão, também foram consideradas como tais. Nesse sentido, a escolha em destruir a Torre Cinética tem seu fundamento no medo construído em torno da escultura. A obra de grandes dimensões ocupava um espaço público de Recife, capital conhecida como a “cidade vermelha” pela tradição comunista que existia em Pernambuco.¹¹ Ao mesmo tempo, a Torre Cinética era uma composição abstrata, exigindo, na fantasia dos militares, que seu significado fosse “revelado” pelo artista.

¹⁰ MITCHELL, W. T. J. The Violence of Public Art: Do the Right Thing. In: MITCHELL, W. T. J. **Picture Theory**: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1995. p. 374.

¹¹ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 55.

**Figura 2:**

Alexander Calder, **Espiral**, 1958.
Escultura de chapas metálicas, parafuso e tinta,
9,1 m, Maison de l'UNESCO, Paris.

**Figura 3:**

Autoria desconhecida. **Torre destruída pela ditadura militar**, c. 1961. Fotografia, dimensões desconhecidas, Arquivo Diário de Pernambuco, Recife.

**Figura 4:**

Jobson Figueiredo, **Torre cinética – Homenagem a Abelardo da Hora**, 2022. Monumento em aço, 7,5 x 3,0 x 1,2 m, Memorial da Democracia de Pernambuco Fernando Vasconcellos Coelho, Recife.

A destruição da escultura levanta algumas questões de relevância: a Torre Cinética era uma provocação à violência? A violência fazia parte integrante da escultura desde sua concepção? Ou a violência é um problema incidental que afeta monumentos ao longo da história? [Figura 4] Segundo Mitchell, existem três formas fundamentais de violência em relação às obras de arte públicas. Na primeira, a imagem age como um ato ou objeto de violência, podendo ser tanto provocadora de violência no público quanto vítima dessa violência. Na segunda, a imagem se torna uma arma de violência, um dispositivo que ataca e coíbe pela sua presença nos espaços públicos. Na terceira, a imagem funciona como uma representação da violência, seja uma representação realista de um ato violento ou um monumento ou memorial que remete a uma violência passada.¹²

O medo que a Torre Cinética despertou, a ponto de se tornar um alvo de violência, baseava-se na crença de que até mesmo imagens não-figurativas poderiam ser perigosas. No breve diálogo entre Abelardo da Hora e seu censor, fica evidente que a preocupação com uma mensagem oculta e subversiva não se estendia a toda a escultura, mas se concentrava especificamente no movimento do seu topo. De acordo com Freedberg, os atos iconoclastas têm motivações políticas e sociais que se manifestam por meio de relações neurais específicas envolvendo visão, movimento e incorporação. Essas relações são extremamente delicadas, pois envolvem os medos mais comuns em relação às imagens: o medo de que elas possam se mover e o medo de que estejam possuídas. Destruir a Torre Cinética foi uma tentativa de demonstrar que a escultura não deve ser temida porque, no final das contas, não é o que parece ser, mas apenas o que é fisicamente: uma pilha de ferro. Para trazer essa constatação à tona, foi exigido do militar um gesto violento de destruição. No entanto, a tentativa de provar que a arte não tem os poderes atribuídos a elas raramente alcançam seu objetivo. Pelo contrário, o ato iconoclasta mostra, paradoxalmente, que as imagens devem ser temidas. É por isso que a censura e a iconoclastia são os sintomas mais expressivos do medo da arte.¹³

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. Arte num período difícil. In: AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Vol. 1: modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 318-330.

¹² MITCHELL, op. cit., 1995, p. 381-382.

¹³ FREEDBERG, David. **The Fear of Art**: How Censorship Becomes Iconoclasm. *Social Research*, v. 83, n. 1, p. 67-99, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44283395>. Acesso em: 06 out. 2023, p. 76.

BEZERRA, Uriel de Souza. **A Bienal Nacional de Artes Plásticas: arte e política na Ditadura Militar**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36198>. Acesso em: 03 março 2024.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

FREEDBERG, David. **The Fear of Art**: How Censorship Becomes Iconoclasm. *Social Research*, v. 83, n. 1, p. 67-99, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44283395>. Acesso em: 06 out. 2023.

FREEDBERG, David. **Iconoclasia**: historia y psicología de la violencia contra las imágenes. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. In: GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 1-18.

MITCHELL, W. T. J. The Violence of Public Art: Do the Right Thing. In: MITCHELL, W. T. J. **Picture Theory**: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1995. p. 371-398.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX – Brasil e América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 145-174.

PERNAMBUCO. Secretaria da Justiça e Cidadania. **Processo nº 252/00-OG**. Interessado: Abelardo Germano da Hora. 2000.

PERNAMBUCO. Secretaria da Casa Civil. Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Helder Câmara. **Transcrição da sessão pública realizada em 21/11/2013**. Depoentes: Abelardo Germano da Hora, Manoel Messias da Silva. 2013.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.