

ARTE PÚBLICA: APONTAMENTOS SOBRE ABELARDO DA HORA

Prof. M^a. Claudia Garrocini

RESUMO:

O artigo trata do processo videográfico de documentação da memória da arte pública. Fala de processos e procedimentos de produção e edição das imagens gravadas das obras de arte pública, do direcionamento do olhar do espectador e faz um estudo de caso das obras do artista plástico pernambucano, Abelardo da Hora, que foi tema da decoração do Carnaval do Recife de 2008.

Palavras-Chave: Arte pública; Vídeo; Memória da arte; Edição imagem.

ABSTRACT

The article deals with the process videographic documentation of the memory of public art. Talk about processes and procedures, production and editing of recorded images of works of public art, the direction of the gaze of the viewer and makes a case study of the works of artist from Pernambuco, Abelardo da Hora, which was the subject of the decoration of the Carnival of Recife 2008.

Keywords: Public art; Video; Record of Art; Editing Art.

“A arte pública é a parte mais democrática da arte”¹. O artista que cria uma arte pública, a faz com material durável² para que seja vista por muitas gerações. A arte pública quebra o preconceito contra o museu e transforma a cidade em espaço de fruição e de inusitadas dinâmicas culturais. Na maioria das vezes, a obra pública seja escultura, tridimensionais ou bidimensionais acaba criando novas paisagens urbanas que transformam o espaço público em lugar de informação e que, conseqüentemente, possibilitam novas experiências perceptivas e cognitivas.

O fascínio pelas imagens da cidade faz parte da obra de historiadores da arte, poetas e filósofos que a transformaram no local ideal para se discutir questões relacionadas à emergência de novos modos de sentir, perceber e

¹ Para Spinelli a cidade é o local que melhor representa o exercício do nosso olhar e demais sensações perceptivas e produz, conseqüentemente, uma verdadeira revolução cognitiva também impulsionada pela arte pública.

² De acordo com o filósofo Gilles Deleuze, a arte é o único meio capaz de extrair perceptos de percepções e prolongar a duração ou a intensidade de nossas sensações. (ver “Do Caos ao Cérebro”. In: DELEUZE, G. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992).

representar. Tal *ethos* social caracteriza a expressão de novas sensibilidades fruto da dinâmica econômico, político e social que expressam suas marcas históricas e culturais no rearranjo e sobreposição dos espaços públicos que compõem o tecido urbano.

Neste sentido, Rikwert (2004, p.7) nos dirá que, “mesmo com as instituições públicas distanciadas, a sensação da cidade e seu tecido físico estão sempre presentes para os habitantes e visitantes. Apreciado, visto, tocado, cheirado adentrado, consciente ou inconscientemente, o tecido urbano é uma representação tangível daquela coisa inatingível, a sociedade que ali vive e suas aspirações”.

Neste sentido, podemos observar que das impressões da Paris do final do século XIX, de Baudelaire que inspirou os trabalhos de Walter Benjamin às “*Cidades Invisíveis*” de Ítalo Calvino ou mesmo a antológica obra de Giulio Argan “*História da Arte como história da cidade*”, a cidade torna-se mediação da cultura e, permite junto da arte pública transformar-se em meio de comunicação e, conseqüentemente, em produtora de conhecimento.

O mundo contemporâneo tem privilegiado a imagem como principal elemento caracterizador da cultura pós-moderna. Daí que o audiovisual acaba tornando-se uma das principais linguagens que representa esse novo *sensorium* do homem contemporâneo. Isso faz com que haja, muitas vezes, uma difusão maciça de imagens de uma mesma obra pública em diferentes circuitos culturais. Ao mesmo tempo, “a reprodutibilidade técnica” advinda dos novos meios digitais vai acelerar ainda mais a experiência de aproximação entre o público e a obra de arte através de sites que vão implicar novos desdobramentos do espaço público: o ciberespaço.

Quando o artista cria uma obra pública, ele a cria para um local específico. Este é o conceito do “site specific”; contudo, o próprio crescimento da cidade e, sobretudo, o uso dos espaços pelo público faz com que haja deslocamentos das produções plásticas do local de origem para outros espaços de fruição artística. Esse deslocamento é característica do que chamamos de “plop art”. Como exemplo, podemos citar a obra de Francisco Leopoldo e Silva: “O índio pescador”. A obra foi pensada para que fosse instalada no canteiro central da Avenida Paulista, que no início da década de 40 ostentava uma rotatória logo na entrada da avenida, próximo ao bairro do

Paraíso. Com o alargamento da avenida, a obra teve que ser deslocada para a lateral da avenida, na Praça Oswaldo Cruz.

No entanto, a documentação das obras através da fotografia, pode perder detalhes importantes da obra. Mesmo documentando o espaço urbano onde a obra está inserida ela não garante que, por exemplo, uma escultura seja vista em todos os ângulos possíveis. Já o registro videográfico de uma escultura ou tridimensional, permite que a obra seja vista por mais de um ângulo. Mesmo que o olhar do espectador seja guiado pela intuição do artista videográfico, a obra ganha muito com o registro cinético. Com a câmera de vídeo podemos mostrar ao espectador detalhes que poderiam passar despercebidos num registro fotográfico ou mesmo na visão da obra inserida no contexto da cidade. Fica claro, portanto que, o olhar do transeunte, acostumado com o percurso que faz diariamente, tende a se automatizar e perder o impacto cognitivo que transforma o a dimensão do ver no automatismo perceptivo do olhar, descontextualizado e acrítico.

O REGISTRO IMAGÉTICO DE ESCULTURAS

As cidades sempre exerceram um desafio criador para os desenhistas, gravadores e pintores. Atualmente as metrópoles fascinam fotógrafos, cineastas e "videomakers". Por isso a arte pública, nos dias atuais, tem a sua melhor documentação nos meios mecânicos de representação, de acordo com João Spinelli.

Dessa forma, o registro videográfico da arte pública de uma cidade pode revelar muito mais do que ângulos de visão, já que a tecnologia audiovisual permite inserção de informações auditivas e textuais, além da imagem cinética. Assim, os vídeos de arte pública, podem documentar um momento histórico, e servir de material de apoio educacional para que as pessoas conheçam as obras instaladas em sua cidade, em seu país.

O desenvolvimento da pesquisa nos possibilita ainda perceber que o registro visual de uma escultura não pode se resolver com uma foto já que, a escultura é um objeto tridimensional, portanto, criada para ser vista de todos os lados em 360°. Já o registro videográfico das obras públicas pode ser considerado um documento histórico sobre o patrimônio público, tão sujeito a depredações e pichações.

Dessa forma, ao capturar as imagens de esculturas procuramos redesenhá-la com a câmera, usar dos recursos tecnológicos para salientar detalhes e texturas das obras de arte. Os movimentos das lentes da câmera chamados de *zoom in* (aproximação) ou *zoom out* (afastamento) são recursos que prolongam a visão, e, conseqüentemente, são técnicas utilizadas para revelar os contornos e superfícies das obras de arte pública. Além disso, ao capturar imagens da obra pública o artista cria uma meta obra, e se apropria da obra de outrem para transformá-la em outra peça de arte, tecnológica, audiovisual.

Ao mesmo tempo, o registro videográfico da obra pública não se limita à escolha do percurso da câmera pela obra de arte. Além da escolha dos movimentos de câmera é preciso escolher o melhor posicionamento do sol para capturar as imagens. Como o personagem da cena é estático, é preciso que se pense na melhor condição de luz, para que no momento da gravação não se perca detalhes no contra luz. Além do movimento da câmera, o seu posicionamento também é imprescindível à composição videográfica da obra. É preciso averiguar se há espaço para recuo de câmera e quais as possibilidades de movimento.

Algumas obras são instaladas em locais que impossibilitam, por exemplo, a visão em 360°. A escultura de Yutaka Toyota: “Espaço Vibração” instalada na fachada do número 402 da Avenida Paulista, em frente ao prédio do Itaú Cultural, foi recentemente deslocada para a lateral do edifício, bem perto da grade, impossibilitando a visão mesmo frontal. O mesmo aconteceu com “O homem aramado” de autoria desconhecida. A escultura foi instalada na calçada da Avenida Paulista, depois foi deslocada até o limite da grade do prédio do Banco Mercantil do Brasil. A escultura foi gradeada na frente e atrás e quase não se pode vê-la. Um olhar menos atento nem se dá conta da sua existência.



Nos estudos realizados com os espectadores dos vídeos das obras de arte pública, percebemos que o olhar é levado por um caminho diferente e que na maioria das vezes o espectador gosta do passeio pela obra. Algumas vezes ficam tão surpreendidos com a possibilidade de contemplação proposta pelo movimento da câmera no vídeo, que vão a te onde a obra está instalada, para vê-la de perto e fazer o percurso do seu olhar pela obra, mesmo sem câmera de vídeo.

A obra pública bidimensional não perde nada com o registro fotográfico, já que foi criada apenas para a visão frontal, entretanto o registro videográfico pode também dar movimento e revelar detalhes usando a aproximação e o afastamento da imagem (zoom) ou mesmo quando a câmera passa pela obra no movimento de panorâmica fazendo uma varredura das informações ali contidas. Revelando cada um dos elementos na composição da obra. Assim, o registro videográfico leva a cidade até as pessoas e conseqüentemente leva as pessoas a reencontrarem as cidades.

A QUESTÃO DOCUMENTAL DOS VÍDEOS DE ARTE PÚBLICA

O debate sobre o documentário e a arte contemporânea aciona noções como fronteiras e cruzamento de fronteiras na criação audiovisual. Se a defesa da especificidade é de um purismo pouco produtivo vale para uma leitura sobre a habitação da fronteira, sobre este lugar que é um entre, uma relação. A aproximação se dá em uma via de mão dupla. O olhar propositivo do

audiovisual contemporâneo tem diversas filiações: da modificação das belas artes à crescente experimentação das imagens em movimento com a arte do vídeo, conforme ressalva Patrícia Moran.

Com a crescente evolução tecnológica dos aparelhos de captura e edição de imagem e som, fica cada vez mais disponível o uso dos equipamentos. O que acontece nos dias de hoje é que no mercado audiovisual co-existem equipamentos dos mais diversos formatos. Pode-se obter imagens com câmeras que capturem em fita, cd, DVD ou HD e mais freqüentemente pode-se obter imagens com o aparelho celular. Estas imagens são lidas por softwares disponíveis para edição, algumas vezes a imagem tem que passar por um conversor de extensão do arquivo, para que ela possa ser manipulada no software escolhido para a edição das imagens. Alguns aparelhos de celular já possuem programa de edição de fotos e imagens com opções ainda restritas do uso de texto e de trilha, mas que possibilitam a criação, edição e publicação do vídeo na internet, de qualquer lugar do mundo.

Dessa forma, o número de leituras e releituras audiovisuais documentais passa a ser um índice em constante crescimento e com variações infinitas. Se pesquisarmos em sites de busca da internet uma obra de arte pública, é possível que já exista pelo menos um registro videográfico da obra. Quanto mais conhecida a obra, maior o número de vídeos sobre ela.

O vídeo sobre arte pública propõe um registro histórico sobre a escultura, respeitando o espaço das Belas Artes, e mais que isso captura imagens em movimento das obras e as documenta, mas ao mesmo tempo é uma peça audiovisual que dialoga perfeitamente com a arte contemporânea, pois é crescentemente a ferramenta mais usada pelos artistas; seja na documentação da exposição das obras, etapas do seu processo criativo, ou como parte integrante da própria instalação.

A arte digital ainda busca no mundo real os elementos de composição das obras. Assim, o documentário de arte pública é a possibilidade de reflexão e exposição contemporânea da arte clássica que compõe a maior parte das obras de arte pública no mundo. A releitura destas obras em documento audiovisual cinético garante, de certa forma, a preservação da memória da cidade.



A pintura mural de Hugues Desmazieres de 1995, na empena cega de um edifício na Praça Oswaldo Cruz foi recentemente pintada de branco.

A obra, no início da Avenida Paulista, simulava o reflexo da Casa das Rosas da década de 30. Se não fosse pelo documento fotográfico ou videográfico de algumas pessoas, essa imagem estaria apagada definitivamente da nossa memória.

ABELARDO DA HORA E A ARTE PÚBLICA NO RECIFE

A decoração do Carnaval do Recife em 2008 foi um brinde aos olhos dos turistas. Deparávamos com desenhos maravilhosos de foliões e elementos do carnaval e do folclore de Recife nas ruas da cidade. Imediatamente descobrimos que se tratava de uma homenagem da cidade ao artista plástico Abelardo da Hora. Praça no Recife antigo decorada com desenhos de Abelardo.



Na Rua do Sossego, no centro de Recife, o artista recebe carinhosamente quem procura por informações da sua obra. Sua casa-ateliê-museu abriga originais de seus esculturas, desenhos a bico de pena, painéis em azulejo, croquis e pinturas. É uma composição que deixa o visitante extasiado.

Abelardo da Hora tem um papel muito importante na arte pública do Recife, no final de 1960, no governo Arraes, cria a lei municipal 14.239 como secretário da cultura. A lei prevê que toda construção na cidade do Recife a partir de mil metros quadrados, destine 1% do valor bruto da obra para instalação de uma obra de arte em sua fachada como parte integrante do projeto civil. Sem a previsão da obra de arte a construção não recebe o “habite-se” da prefeitura.

A lei, contudo, só começou a vigorar em 1961 e deu abertura para muitos projetos em escultura, painéis e tridimensionais que deixam a cidade com aspecto de museu a céu aberto. O artista se orgulha da criação desta lei e diz que é a melhor maneira de se democratizar a arte e torná-la acessível ao povo.

Abelardo divide sua obra em duas partes: amor e solidariedade. Quando diz amor, Abelardo se refere às inúmeras mulheres de corpos perfeitamente torneados, que alegam principalmente as fachadas dos edifícios de Boa Viagem. A solidariedade está nos trabalhos de Abelardo que gritam por justiça

social, que retrata retirantes famintos em busca de dignidade. As duas vertentes são impressionantes. Os detalhes com que o artista compõe suas esculturas, o torna um dos mais representativos, artista do Recife.

Realizar o registro das obras de Abelardo da Hora em sua casa ou nas ruas do Recife transforma-se num exercício ímpar. As denominadas esculturas solidárias capturadas em vídeo parecem gritar por justiça. As expressões sofridas dos personagens de Abelardo merecem planos de câmera fechados e movimentos que salientem o brado e a luta. As imagens falam por si. Em vídeo suas feições são ampliadas. Algumas vezes o registro videográfico teve que se utilizar da câmera em ângulo inferior, para poder mostrar os rostos cabisbaixos.

Já as mulheres de Abelardo parecem provocar a câmera. Os movimentos da câmera traduzem a sensualidade implícita nos movimentos do artista. Os detalhes das esculturas revelados aos poucos pela câmera na linguagem audiovisual cinética dão às mulheres de Abelardo vida própria e as deixam com ar de deusas. O rosto é esculpido por Abelardo com uma característica bastante peculiar. O desenho dos olhos lembra um pouco os desenhos esculpidos por Brecheret.



Detalhes de escultura instalada no Jardim das Esculturas no Shopping Center Recife

Para um videoartista, capturar imagens das esculturas de Abelardo é um privilégio, uma honra. O passeio da câmera pelas esculturas de Abelardo, brindam olhos de quem captura as imagens e de quem as vê.

Exercícios videográficos das esculturas de Abelardo da Hora estão publicados nos principais sites de vídeos. Estas publicações servem como pesquisa de espectador e evidenciam a relação do público com a proposta de registro documental e audiovisual da obra de Abelardo. Podemos assistir aos vídeos no endereço: <http://garrocini.multiply.com/>

BREVE BIOGRAFIA DE ABELARDO DA HORA

Segundo o escritor e jornalista Weydson de Barros Leal, Abelardo da Hora não é só Abelardo da Hora. Ele é, também, sua obra e sua história acrescidas de uma inestimável participação junto a outros artistas que, através dele, cresceram e se tornaram tão bons quanto o mestre. E como sua obra e história, este é um dos méritos de seus outros eus.

Abelardo da Hora nasceu em 1924, filho de José Germano da Hora e de Severina Maria Germano da Hora. Em 1937, com 13 anos, ingressaria na escola técnica em mecânica, mas ao chegar à escola, soube que haviam se encerrado as vagas. A diretora ponderou que ele fizesse o curso de artes decorativas, para o qual o irmão de Abelardo se inscrevera. Naquele mesmo ano o destaque da turma foi Abelardo da Hora, que por seu desempenho ganhou uma bolsa de estudos na Escola de Belas Artes do Recife para que continuasse seus estudos. Terminados os quatro anos que estudou na escola técnica, Abelardo se tornara mestre em artes decorativas e seguia seus estudos com a bolsa oferecida por Álvaro Amorim para que estudasse escultura na Escola de Belas Artes. O diretor do curso na época era Cassimiro Correia, que sabendo da necessidade de Abelardo ajudar a família, ofereceu um trabalho de ajudante em sua empresa de construção civil especializada em forros e tetos. Durante os anos que estudou e trabalhou com o professor Cassimiro, Abelardo realizou muitas obras em igrejas e edifícios particulares. Algumas delas existem até hoje, como o teto do Bar Savoy no centro da cidade.

Em outubro de 1941 Abelardo e seus companheiros de turma realizaram mais uma das aulas ao ar livre. O local escolhido para a aula era a Usina São João da Várzea onde um encontro com o empresário Ricardo Brennand mudaria para sempre a vida de Abelardo.

O empresário aproximou-se de Abelardo questionando sobre o preço do desenho que estava fazendo. Imediatamente Abelardo assinou o desenho e lhe ofereceu como presente. Impressionado com o talento do rapaz, Ricardo Brennand convidou-o para ver algumas obras que havia adquirido. Em pouco tempo de conversa o empresário soube que o pai de Abelardo já havia trabalhado em sua usina, e ao saber das habilidades desenvolvidas por

Abelardo, disse ao rapaz para que avisasse seu pai que ele mandaria construir uma oficina de cerâmica para que ele trabalhasse e desenvolvesse suas idéias.

Em janeiro de 1942, o motorista de Ricardo Brennand vai até a casa de Abelardo para buscá-lo. “A Oficina de Abelardo está pronta.” Abelardo passa então a morar na Usina São João da Várzea com a família Brennand. As suas primeiras obras logo ganharam elogios da família e em pouco tempo passou a fazer encomendas de trabalhos.

O filho de Ricardo Brennand, Francisco Brennand, aos poucos foi se aproximando de Abelardo e trabalhando horas com ele na oficina de cerâmica. Não demorou muito para que Francisco Brennand informasse ao pai que havia desistido de ingressar na carreira de advogado para continuar seu trabalho com Abelardo na oficina de cerâmica. Quando o empresário chamou Abelardo para conversar sobre o assunto, disse que ele estava tirando o advogado da família. E Abelardo respondeu: “mas estou lhe dando um artista!”

Assim Francisco Brennand começa a produção de uma obra interminável de cerâmicas maravilhosas expostas até hoje, em São João da Várzea, onde estão instaladas obras maravilhosas do autor. As obras têm base principalmente em figuras mitológicas, grandes pássaros e cabeças que estão instaladas em altares e nos jardins da fazenda.

Abelardo deixou a Usina São João da Várzea em dezembro de 1945. Em entrevista em sua casa, me disse que o motivo foi ter se apaixonado pela filha de Ricardo Brennand. Ele expressou seu afeto em uma escultura que fez com que o empresário lhe dissesse que o tinha como um filho e que esse afeto era como se fosse por sua irmã. Abelardo pediu para que a amizade fosse mantida, mas não poderia continuar vivendo ali.

No início de 1946, Abelardo embarca num navio de carga para o Rio de Janeiro, onde trabalhou inicialmente com esculturas e ornamentos para o cemitério de São João Batista. Depois Abelardo empregou-se na Fábrica de Manequins Santa Cruz. Em setembro do mesmo ano Abelardo volta ao Recife disposto a lutar para que as interferências políticas da época não afetassem no livre exercício da arte na sua cidade.

Em 1948, Abelardo realiza sua primeira exposição na Associação dos Empregados do Comércio do Recife talvez uma das mais importantes da época, não só pela qualidade das obras como pela representação política com

que ficou conhecido a partir dali. Nas décadas seguintes Abelardo foi construindo uma carreira sólida não só no Brasil como fora dele. Ganhador de muitos prêmios e salões de arte, Abelardo tem obras instaladas em Nova York e em Paris. Em São Paulo podemos ver as esculturas: “Nega Fulo” instalada no MAC USP e “Os Desamparados” instalada no MASP. Ambas doadas pelo artista.



O artista, Abelardo da Hora

Hoje com 84 anos, o artista mantém o vigor artístico e continua produzindo em seu ateliê no Recife.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual – uma psicologia da visão criadora - nova versão*. São Paulo: Pioneira/ Thompson Learning, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FERRARA, Lucrécia. *Cidade: meio, mídia e mediação*. Revista Matrizes, USP, no.02, abril/2008
- FERRARA, L. *Por uma semiótica visual do espaço*. Design em Espaços. São Paulo: Rosari, 2002
- LEAL, Weydson de Barros. *Ensaio com Abelardo da Hora*. Recife: Instituto Abelardo da Hora, 2005.
- RIKWERT, Joseph. *A sedução do lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- <http://www.casthalia.com.br/periscope/joaospineli/artepublica.htm>
- <http://www.imagempensamento.art.br/>