

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA**

**UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA OBRA PICTÓRICA DE  
HAHNEMANN BACELAR (1962 a 1969): contribuições para um inventário.**

**DÉCIO VIANA DA SILVA**

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DRA. LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA**

**Manaus-AM**

**2014**

**DÉCIO VIANA DA SILVA**

**UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA OBRA PICTÓRICA DE  
HAHNEMANN BACELAR (1962 a 1969): contribuições para um inventário.**

Trabalho apresentado para defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes por esta Universidade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

**Manaus-AM**

**2014**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**DÉCIO VIANA DA SILVA**

**“UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA OBRA PICTÓRICA DE  
HAHNEMANN BACELAR (1962 a 1969): contribuições para um  
inventário.”**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

Presidente: Prof<sup>a</sup> Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Membro: Prof. Dr. Otoni Mesquita

Membro: Prof. Dr. Márcio Leonel Reis Páscoa

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e a Nossa Senhora Rainha do Rosário e da Paz à qual eu acredito.

À professora Luciane Páscoa que considero uma excelente professora e foi sem dúvida grandiosa como orientadora, sempre auxiliando de forma bastante sábia nas dúvidas que surgiram durante a realização deste trabalho.

Um agradecimento especial a colega de trabalho Prof<sup>ª</sup> Joaquina Maria Batista de Oliveira pelo incentivo e confiança desde as primeiras ideias projetadas. Devo a ela minha aprovação na seleção do curso.

À minha mãe Dona Rosa Viana, mulher de garra e determinação, todo meu conhecimento adquirido pelo fato de nunca ter tido a oportunidade de estudar.

As mulheres da minha vida, Cheyla Dutra e Isadora Hegina, esposa e filha pela admiração e por considerarem minhas ausências importantes para nosso futuro.

À Daniel César unicamente por ser meu filho amado.

Ao meu pai Antônio Martinho dos Reis e sua esposa Cleonice Reis que me deram a única oportunidade que tive de mudar minha vida e segurei firme.

Às amigas Helena Araújo, Mitiê Malagueta e Izabel Cristina Corrêa pela admiração que possuem pelo meu trabalho e vida, desde os tempos de graduação. Sempre me incentivaram e deram apoio para continuar seguindo em frente na constante busca pelo conhecimento.

À Silvana e Éder Alho, pelo amor e fé.

Aos meus amigos Édino Ramos e Alcides Amorim Neto que sempre compreenderam a importância do mestrado para mim e nos momentos de sufoco e apertos estiveram dispostos a me ajudar.

Não poderia esquecer também de Eric W. Lobo, amigo para toda vida.

Finalmente, gostaria de agradecer a Vera Viana, Edson A. Viana, João Paulo Viana e Dérlisson André Viana meus irmãos.

E àqueles mais que eu não tenha citado meus sinceros agradecimentos.

*“Pensar, conceituar, formular, compreender, entender, ou o que quer que seja consiste não em acontecimentos fantasmagóricos na cabeça, mas em combinar os estados e processos dos modelos simbólicos com os estado e processos do mundo mais amplo.”*

**(Glifford Geertz)**

## RESUMO

Este trabalho apresenta a análise iconográfica da obra do artista plástico Hahnemann Bacelar tomando como referência o contexto histórico do artista ligado aos acontecimentos de época, anos de 1960, que lhe serviram como ideal criativo, poético e crítico. Mais do que a descrição de imagens a pesquisa propõe indagar sobre a realidade do artista dentro de um cenário de condição de pobreza e o testemunho de sua observação, que nos garante hoje visualizar a Manaus dos anos de 1960 através de diferentes pontos de vista. Averiguam-se os elementos simbólicos que reconhecem o caboclo amazônico e sua natureza simbólica nas obras do artista. Assim como permitiu o reconhecimento dos costumes e hábitos predominante nas pinturas que ainda persistem nos dias atuais. Para concretização desta pesquisa foi necessário a base teórica do campo da iconografia, entre outros, como Erwin Panofsky (2002), o estudo do expressionismo, W. D. Dube (1976) e nas Artes Plásticas em Manaus, Luciane Páscoa (2011).

**PALAVRAS-CHAVE:** Hahnemann Bacelar; Pintura; Iconografia, Cultura.

## **ABSTRACT**

This paper presents the iconographic analysis of the work of artist Hahnemann Bacelar reference to the historical context of the artist turned to the events of the time, the 1960s, which served him as a creative, poetic and critical ideal. More than the image description the research proposes inquire about the reality of the artist within a scenario condition of poverty and the testimony of his observation, which guarantees us today to view Manaus 1960s through different points of view. Averiguam up the symbolic elements that recognize the Amazonian Caboclo and its symbolic nature in the works of the artist. As allowed the recognition of customs and habits prevalent in the paintings that still persist today. To achieve this research was necessary theoretical basis of the field of iconography, among others, as Erwin Panofsky (2002 ), the study of Expressionism, W.D. Dube (1976 ) and the Fine Arts in Manaus, Luciane Páscoa (2002, 2006, 2011, 2012 ).

**KEY WORDS:** Hahnemann Bacelar; Painting; Iconography, Culture.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>RESUMO</b> .....  | 6   |
| <b>ABSTRACT</b> .....  | 7   |
| <b>APRESENTAÇÃO</b> .....                                    | 9   |
| <b>CAPÍTULO I: Os Anos 60</b>                                |     |
| 1.1. Contexto cultural e político no mundo.....              | 12  |
| 1.2 Arte e contestação no Brasil.....                        | 16  |
| 1.3 Reflexos culturais em Manaus.....                        | 28  |
| <b>CAPÍTULO II: A trajetória de Hahnemann Bacelar</b>        |     |
| 2.1 Vida.....  | 37  |
| 2.2 Influências estéticas.....                               | 43  |
| <b>CAPÍTULO III: Estudo iconográfico da obra pictórica</b>   |     |
| 3.1 Organização individual das obras.                        |     |
| 3.1.1 As Lavadeiras.....                                     | 59  |
| 3.1.2 Mãe do Corpo.....                                      | 63  |
| 3.1.3 Miséria.....   | 67  |
| 3.1.4 Cafuné.....  | 72  |
| 3.1.5 Sem Título.....  | 76  |
| 3.1.6 Mulheres.....  | 81  |
| 3.2 Análise comparativa.....                                 | 83  |
| 3.1.1 Posição das Pernas.....                                | 89  |
| 3.1.2 Mãos e Braços.....                                     | 91  |
| 3.1.3 Rostos e Expressões.....                               | 93  |
| 3.1.4 Corpo e Sensualidade.....                              | 94  |
| 3.1.5 Ambiente.....  | 95  |
| <b>CAPÍTULO IV: Processo de Elaboração do Catálogo</b> ..... | 99  |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                            | 102 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                     | 105 |
| <b>ANEXOS</b> .....  | 107 |



## APRESENTAÇÃO

Os anos de 1960 são marcados por mudanças significativas: a luta pelos direitos civis, o ideal de liberdade e a revolta contra a guerra. Nas artes foi o caminho mais aberto para contestação e mudança. As ideologias revolucionárias e o comportamento libertário deram vazão a manifestações em vários locais do planeta, veiculados por revistas, cinema programas de rádio e TV e outros.

Também foi o período busca da emancipação, de movimentos responsáveis por grandes mudanças culturais, sociais e políticas que transformaram o estilo de vida das pessoas. Esta pesquisa se dedica ao estudo da obra pictórica de Hahnemann Bacelar e da análise dos motivos artísticos que evidenciam a representação da natureza cabocla, assim como a identificação de elementos pertinentes à cultura amazônica.

Destaca-se o artista caracterizado pela postura vanguardista – sua autenticidade, estilo e poética - que o insere no contexto expressionista. A proximidade técnica com os artistas expressionistas alemães do início do século XX permite realizar comparações que determinam seu o compromisso com a arte e o registro de suas indagações entremeadas à política de rejeição social e privação de direitos. Procurar-se-á conhecer a influência do professor Álvaro Páscoa em Hahnemann Bacelar para se estabelecer referências do neorrealismo. Leva-se em consideração o contexto dos anos de 1960 como um momento conturbado, de transformação e novidades.

Para isso foi necessário buscar nas obras significados que representaram o olhar do artista naquela realidade. O interesse pelo estudo partiu da necessidade de atribuir valores consistentes à produção artística do Amazonas como também a possibilidade de desenvolver trabalhos de análises de obras e fundamentá-las de acordo com a história da arte. E o acesso ao acervo pictórico do artista se tornou viável por pertencer em grande parte à Pinacoteca do Estado do Amazonas.

O método utilizado para a análise das obras selecionadas é o iconográfico, baseado na obra de Erwin Panofsky – Iconologia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença e significado nas artes visuais – que sugere uma

aplicação aberta e sistemática de análise e reconhecimento de tema ou mensagens nas obras de arte.

Aplica-se os níveis de análise no seu tema:

*Tema primário ou natural, subdividido em fatural e expressional* – utilizado na identificação de formas puras através dos elementos da composição, cujo reconhecimento dos significados primários ou naturais pode ser chamado de *mundo dos motivos artísticos*.

*Tema secundário ou convencional* – atribui significados aos motivos artísticos reconhecíveis como a relação entre os mesmos. Permite o reconhecimento das imagens e suas combinações – estórias e alegorias.

Significado intrínseco ou conteúdo – busca-se determinar princípios que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, que se caracterizam e se identificam na obra do artista.<sup>1</sup>

A seleção das obras se deu de maneira cronológica datada pelo artista na própria obra. Considera-se o repertório consistente para se desenvolver tal análise, pois trata-se do exame do documento visual plástico com o objetivo de reconhecer e valorizar a cultura regional como forma de se aproximar dos anseios do artista, sua angústia e sofrimento e propor outras formas de entendimento da obra.

Em paralelo ao discurso teórico, alguns trabalhos têm focado a questão descritiva do artista neste sentido - entrevistas citadas em materiais diversos, suplementos, catálogos, artigos, livros, encartes, entre outros, proporcionam interpretar as pinturas de forma concisa e aberta. Descreve-se possíveis respostas à maneira de compreender a realidade refletida no objeto artístico, para poder estabelecer o perfil do artista a partir de colocações lógicas.

O Capítulo I apresenta informações panorâmicas sobre acontecimentos do período pós-guerra de alguns fatos que se refletiram no Brasil e em Manaus. A procura do novo meio de vida influenciada pela moda, pela música, pelo consumo disparado de produtos industrializados reforçam a tomada de consciência revolucionária da juventude que se permite agir e defender suas próprias ideologias. São evidenciados alguns acontecimentos artísticos em Manaus neste período.

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin. 1991, p. 52.

Neste espaço de tempo Manaus passava por situação dolorosa, num estado de esquecimento e abandono que se estendia desde a decadência do período da borracha. Suas dificuldades econômicas acarretaram o desassossego e desespero de muitos que por aqui ficaram. Reduziu-se a população e aqueles que permaneceram foram obrigados a adaptar-se a esta nova realidade.

O descaso como o patrimônio público e a separação brusca entre classes sociais agora era evidente. A ocupação desordenada do centro da capital, as palafitas, os mendigos e as prostitutas fundavam o cenário de convivência forçada entre pobres e ricos. Em razão disso, muitos artistas reproduziram seu testemunho com temáticas revolucionárias e centradas no descontentamento das relações humanas e da ordem política vigente.

O Capítulo II contará sobre a curta trajetória de Hahnemann Bacelar. Sua relação familiar, amizades, as eventualidades e seu envolvimento com as artes e a cultura. Seu relacionamento com Álvaro Páscoa, seu mestre e amigo; as atitudes de contracultura; a maneira como se manifestava; a postura e comportamento que o levaram a ser mal compreendido como artista, favorecendo rótulos que se repetem e comentários distantes e incertos. Neste capítulo também se procura estabelecer as relações estéticas entre o expressionismo e o neorrealismo na obra do artista.

O Capítulo III apresenta as obras analisadas e o resultado do estudo iconográfico, bem como a organização individual das obras e posteriormente o estudo comparativo de elementos comuns entre elas. O conteúdo deste capítulo foi sintetizado de maneira clara e objetiva no produto. Este se trata de um catálogo que contempla as obras analisadas, com maior evidência para o estudo iconográfico, formal e estilístico das pinturas escolhidas.

A pesquisa como um todo permite adentrar no momento histórico do artista e compará-lo a valores simbólicos retratados, gerindo outras possibilidades investigativas que ratifiquem relatos ou os refutem através de novas formas de ver e escrever Hahnemann Bacelar na história.

## **CAPÍTULO I: Os Anos 60**

### **1.1. Contexto cultural e político no mundo**

Os anos de 1960 são marcados pelo reflexo dos acontecimentos do final da primeira metade do século XX, que priorizava as imposições de mando dos países imperialistas sobre uma grande maioria. É um período complexo de transformação nas relações mundiais que se fizeram presentes num processo de adequação do mundo após a 2ª Guerra Mundial. No continente africano e asiático surgiram novos outros países adentrando nos interesses capitalistas.

Esse momento histórico caracteriza-se pela Guerra Fria que mantém a configuração do mundo bipolarizado entre EUA e URSS. Mesmo não havendo conflito direto entre ambos, participaram de situações conflituosas diretamente como do Vietnã (1965 – 1973). Também a Revolução Chinesa (1949 – 1962) e a Guerra da Coreia (1950 - 1953) quando alimentaram a idéia de que a China conduziria todo o Sudeste Asiático ao comunismo e criaria, dentro dos Estados Unidos, uma das mais polêmicas teses políticas surgidas durante a Guerra Fria, a chamada “Teoria do Dominó”: quando uma nação da região caísse sob o domínio do comunismo, as nações vizinhas logo cairiam também, como num jogo de dominó, onde depois de se derrubar a primeira peça as demais cairiam rapidamente, o que poderia destruir a política norte-americana na região.<sup>2</sup>

A liderança capitalista americana manteve influência sobre o oeste europeu e parte dos países da América Latina, como o Brasil - crentes no espírito de otimismo e esperança de um novo modo de viver oportunizado pelo desenvolvimento industrial, consumo de bens tecnológicos pessoais e domésticos. O conforto proposto pelo capitalismo era esbanjado ao máximo, tudo para facilitar a vida e torná-la aparentemente feliz.

Com isso os EUA iniciam a expansão do seu sistema sócio econômico através do conjunto de procedimentos que visavam a cooperação internacional como o objetivo de manter a integração econômica e ampliá-la, gerando apoio financeiro para o seu desenvolvimento interno e modernização dos meios de

---

<sup>2</sup> BIAGI, Orivaldo L. 2001, p. 84.

pequenas nações rumo ao crescimento e conformidade mundial. Uma ameaça como os ataques japoneses na base norte-americana de *Pearl Harbour* assustaram a elite governante dos Estados Unidos, mostrando uma inusitada fragilidade do país em uma região de seu grande interesse. Para evitar novas surpresas, a política norte-americana do pós-guerra caracterizou-se por estender a “Big Policy”, que até 1945 era aplicada na América Latina, para outras partes do mundo. Não era, portanto, uma política de expansionismo norte-americano: mas, sim, a fixação de suas áreas de influência pelo mundo.<sup>3</sup>

Assim a propagação de hábitos, modos de agir e pensar ultrapassava fronteiras e atingia vários países que aderiram à cultura material<sup>4</sup> gerida pelos meios de produção industrial. Os reflexos dessa mudança nos costumes atingiram diversos países que tiveram que se adequar a nova realidade do pós-guerra.

Esse estilo de vida, do materialismo burguês, reduzia o poder de resistência social e aniquilava o surgimento de tendências revolucionárias ao mesmo tempo em que *fabricava* a felicidade como bem de consumo.

A cultura passou a ser imposta e disseminada como paradigma único de consumo para aqueles que estivessem sob o domínio do universo capitalista. A classe popular incomoda-se com a investida imediata internacional que impõe suas diretrizes e manipula seus governos. O mundo reproduz os novos modelos de vida; a mídia sustenta a alienação ao modismo estrangeiro que adentra as residências e aumenta o potencial da alienação do povo com suas ideologias de desenvolvimento e de modernidade.

Na verdade a Guerra passou a ostentar ao mundo o melhor estilo de vida. O efeito da nova dinâmica de viver atinge principalmente a juventude que vai propagar a felicidade pelo consumo. Como também contrapor a manutenção de valores tradicionais em prol da liberdade – expressão seguida da luta pela identidade, igualdade e contestação da educação familiar. A moda e o cinema tiveram grande participação. As referências a grandes estereótipos do cinema hollywoodiano como Grace Kelly e Audrey Hepburn são repetidas pela naturalidade, jovialidade e estilo sensual fatal. O garoto rebelde, simbolizado por James Dean, no filme "*Juventude Transviada*", usava blusão de couro e jeans.

---

<sup>3</sup> Idem. 2001, p. 67.

<sup>4</sup> MARCUSE, Herbert, 1973, p. 85.

O modo de se vestir é marcado pela redução do tecido onde a natureza da sofisticação é indicada pela simplicidade e praticidade. Tornar-se belo gerou a necessidade de cuidar da aparência. O custo das propagandas e comerciais de produtos aumentaram unicamente com a intenção de colocar os produtos próximos dos consumidores.

A rebeldia se manifesta na tomada de consciência de que a sociedade caminha para a padronização social - predomínio da massificação industrial - cujos valores veiculados passam a ser tidos como absolutos. A busca de identidade fazia com que os meios de consumo representassem a individualidade do jovem rebelde. O ideário rebelde passa a ser construído.

Também surge o *Rock and roll* com raízes nos gêneros musicais afro-americanos. Este estilo musical é adotado pela juventude - passa a eleger seus ídolos – pelo ritmo dançante e pulsação acentuada. Por tanto uma música rebelde com uma nova estética para uma juventude insurgente.

Soma-se o movimento *Hippie* que nasceu e teve seu desenvolvimento nos EUA, formado por uma juventude que não aceitava as desigualdades sociais, injustiças e defendia valores da natureza. Também abandonavam o conforto de suas casas para viver em comunidades. Criou-se o “estilo *Hippie*” como cabelos compridos, sandálias e roupas coloridas para ambos os sexos. Podiam partilhar tudo inclusive seus parceiros. O movimento ficou caracterizado pelo que acabou se tornando o slogan “faça amor, não faça guerra”. As experimentações do corpo estavam associadas a uma liberação de vida, das relações, da invenção de novos costumes.<sup>5</sup>

Na década de 1960 surgiu o movimento da Contracultura, de contestação, de caráter social e cultural. Valorizava o respeito às minorias raciais e culturais, criticava os meios de comunicação de massa e contra qualquer tipo de repressão. Esse movimento influenciou principalmente as camadas medias da sociedade e trouxe a tona um inconformismo frente à realidade histórica desse momento.

Autores como Herbert Marcuse (*O homem unidimensional; Revolução e Contra-revolução*), consideraram esse movimento como uma nova expressão da civilização moderna contra os avanços tecnológicos e econômicos do capitalismo ocidental.

---

<sup>5</sup> DE CARVALHO, Eliane K. 2008, p. 02.

No campo das artes plásticas com a imigração de europeus perseguidos pelo nazismo para os Estados Unidos, Nova York passa a ocupar o papel das principais tendências artísticas e ditar os novos rumos da arte contemporânea. Essa década é marcada pela rapidez e velocidade das vanguardas artísticas como a Op Arte, a Arte Cinética, o Minimalismo e o Novo Realismo.

Em contraposição ao Realismo soviético, os artistas passam a expressar uma nova arte chamada Expressionismo Abstrato. Sem manifesto ou programa preestabelecido foi transformada em tendência internacional demonstrando a influência e o poder da cultura norte-americana.

No mundo todo movimentos artísticos surgem unindo-se aos interesses de estudantes, intelectuais e artistas que em muitos locais passam a ocupar as ruas e a fazer passeatas. Seus posicionamentos diante dos fatos, da exploração em grande massa e da tecnologia a serviço da destruição são seus inconvenientes. A necessidade de transformação será a preocupação coletiva; a vida real como espetáculo na realização da obra de arte assim como a poética do gesto, da ação e a utopia da arte.

O inconformismo de artistas rebeldes com a exploração e comercialização da arte chamam atenção para as atitudes dos governos e principalmente para o caminho que está sendo trilhado. Na arte, é o momento da transição da vanguarda para a arte contemporânea. A arte conceitual vai adotar um aspecto mais cerebral com a proposta de questionar sua própria natureza.

Em contrapartida outra geração de artistas toma posturas mais subversivas à maneira como se encontram a sociedade e os regimes políticos. A Pop arte apresenta imagens divulgadas pela mídia como naturezas mortas da sociedade de consumo. A nova figuração descarta a forma representativa e se apropria do significado da imagem.

O caráter revolucionário do artista é representado nos projetos em que a arte pode dar uma resposta e investir contra aqueles que comprometem sua existência. Destacaram-se pequenos movimentos que firmaram sua desconfiança e não encontraram espaço para sua voz política contestadora. No entanto muitos desenvolveram de forma mais clara e direta a realidade político social através da arte de denúncia não mais para público fechado agora para o povo.

## 1.2 Arte e contestação no Brasil

A tecnologia e os investimentos na indústria intensificaram a exploração da mão de obra e a dependência do empregado ao mercado trabalho. No Brasil a tensão social refletida nas greves, as dificuldades econômicas e a crescente oposição ao governo<sup>6</sup> projetaram o momento conflituoso que desencadeou nas manifestações populares e envolveu partidos políticos de esquerda, a juventude intelectualizada, e as artes.

Garantias elementares passaram a fazer parte das expectativas futuras em promessas utópicas. A modernidade trazia embutida, em várias áreas da cultura, o desejo de transformar a realidade de um país subdesenvolvido, de retirá-lo do atraso, de construir uma nação realmente independente<sup>7</sup> mesmo permeado de dúvidas e incertezas quanto aos novos rumos.

Nesse contexto busca-se uma definição de identidade e uma solução para os conflitos de ação modernizadora que culminaram em confrontos com a ditadura militar, que de antemão proveram investimentos a determinadas fundações como o MASP, MAM, Cinemateca, do Teatro Brasileiro de Comédia, da Companhia Vera Cruz de Cinema e inúmeras galerias de arte. Como também o controle sobre os primeiros e canais de televisão. Isso marcou o início de mudança na arte brasileira com a redemocratização do pós-guerra e a busca num futuro promissor que deu espaço para o debate e a sua renovação.<sup>8</sup>

As contradições que surgiram no âmbito político e ideológico confirmaram a divisão e o desentendimento entre nações que mantiveram posturas antagônicas. A industrialização foi um fator preponderante do capitalismo que alterou o comportamento e consumo nos grandes centros urbanos. O final da Segunda Guerra Mundial transformou-se num acontecimento de grande importância e que repercutiu como perspectiva nova em todos os setores da atividade humana, acentuando as características da sociedade contemporânea, originadas na Revolução Industrial.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 23.

<sup>7</sup> <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>.

<sup>8</sup> Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo Bienal 50 anos – 1951 à 2001, p. 20.

<sup>9</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011 p. 18.



A mudança do modo de vida atingiu a paisagem urbana com construções mais funcionais de casas e edifícios com decorações internas modernas. É possível verificar essas mudanças nas propagandas de produtos veiculados pela imprensa escrita da época. Por outro lado, a exclusão social, miséria e abandono mantiveram-se como agravante resultado do crescimento dos grandes centros urbanos. A intensificação de investimentos no setor industrial juntamente com pressões para a “nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional pareciam causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora.<sup>10</sup>

O maior êxito da industrialização foi no governo de Juscelino Kubitschek, aproveitando-se da inflação para por em prática seu plano de metas, com a intensificação do ritmo de industrialização e construção de Brasília<sup>11</sup>. Com isso o capital internacional trazia um grande número de empresas para o país crescendo as oportunidades de emprego, em contrapartida fazendo aumentar o êxodo rural e principalmente migrações para região sudeste de nordestinos e nortistas.

Sem possibilidade de obter recursos internos para tal desenvolvimento, o governo deveria pleiteá-los nos países do bloco ocidental, a ordem maior na qual o Brasil estava inserido, ao mesmo tempo em que o governo JK defendia o nacionalismo abria portas ao capital estrangeiro.<sup>12</sup>

Consequentemente o fomento estrangeiro trouxe algumas adversidades que deixaram o país dependente do capital externo; prejudicou o trabalhador agrícola e comprometeu sua produção. Houve o aumento da pobreza pelo inchaço das cidades, a miséria e a violência tomaram conta das capitais do sudeste. Segundo Páscoa (2011, p. 27) o constante aumento do custo de vida levou os trabalhadores a organizarem greves por aumento de salário e essas greves cresceram a cada ano do governo.

Com os militares no poder e intuito de modernização, o governo populista foi suprimido com críticas. Quando chamado de nacionalismo exacerbado, de política desfavorável ao capital estrangeiro, entre outros, assustaram os investidores e levaram o país ao subdesenvolvimento. Assim, pode-se dizer que a

---

<sup>10</sup> HOLANDA, H. B. 1979, p. 20.

<sup>11</sup> MORAIS, F. 1975, p. 73.

<sup>12</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 126.

crise do populismo se agravava com a dificuldade de equilibrar os interesses da elite econômica e das classes trabalhadoras.

A tecnologia e a industrialização se tornaram grande ameaça como promotoras das comodidades e conformidade da vida. A modernidade visava não só aumentar o mercado popular, mas a ampliação do consumo pelas classes altas e médias. A economia estava pronta para dar um salto, dispondo de créditos externos, de incentivos à exportação, de concentração de renda nas camadas mais altas da população para o consumo de luxo e para aumentar as taxas de poupança e de investimentos, bem como do apoio de grandes obras estatais.<sup>13</sup>

Percebe-se que as regalias estavam direcionadas para a classe burguesa urbana, que favorecidas pelo Estado tinham acesso a uma infinidade de bens através de financiamentos e grandes oportunidades de emprego com altos salários em estatais ou empresas privadas. À maioria de trabalhadores restaram os efeitos da economia descontrolada pela aposta na recriação de condições, meios de favorecimento e entrada do capital estrangeiro.

Como se concentravam novamente grandes capitais para a minoria, o aumento do desemprego e a falência de pequenas e médias empresas alcançaram índices alarmantes. Não havia possibilidade de transformação social que suprisse os desejos da grande massa mesmo com o acesso à tecnologia e os benefícios do crescimento econômico não eram suficientes para a satisfação popular.

Os movimentos artísticos tomaram lugar juntamente com a política e iniciaram sua postura de combate intelectual e crítica, colocando a questão social como principal temática. Numa sociedade que ainda mantinha o gosto pelo passado acadêmico, a não aceitação evidenciava a necessidade de provocar uma reviravolta nos conceitos artísticos e sua adequação às transformações exigidas pelas questões mundiais.

As produções do momento causaram certa perplexidade e indignação. Porém, possibilitaram o contato de obras de artistas consagrados dos grandes centros mundiais, já que era praticamente impossível tal oportunidade para a maioria dos brasileiros.

---

<sup>13</sup> SADER, Emir. 1990, p. 26.

A criação da Bienal de São Paulo serviu de maneira consistente para projetar não somente artistas da elite cultural, como os pioneiros do modernismo de 22. Mas, um grande número de artistas, mais humildes, profissionais artesãos e autodidatas, como Volpi, Reboló e Bonadei fossem reconhecidos pela qualidade de suas obras.<sup>14</sup> Revelou jovens talentos como: Aldemir Martins, Ivan Serpa, Manabu Mabe, dentre outros. Assim expõe A. Andrea Matarazzo<sup>15</sup> em comentário escrito ao quinquagésimo aniversário da Bienal de São Paulo.

Contribuem para libertar a produção artística dos salões fechados, para democratizá-la. Para o enriquecimento da experiência e visão de artista, historiadores de arte, críticos, colecionadores, de todos, provocam maior interesse da mídia, induzem a diversificação e o alargamento do mercado. Um passo gigante para a cidade de São Paulo no sentido de agregar à condição de pólo industrial e de serviços a de pólo civilizador.<sup>16</sup>

A Bienal ganhava grande prestígio do construtivismo que se assumia como movimento artístico e mantinha forte empenho social. As formas e os símbolos tinham características universais. Os grupos da vanguarda concretista Ruptura (São Paulo)<sup>17</sup> e Frente (Rio de Janeiro)<sup>18</sup> entraram num conflito intelectual que os envolveu em um famoso debate de exposição de argumentos em defesa de suas convicções.

O movimento concretista fazia de seu mito, a industrialização, a organização e o progresso que posteriormente iriam comprometer e direcioná-los ao distanciamento dos problemas sociais. O fenômeno dos anos 60 se refletia na figura do artista que manifestava o universo teórico como meio de compreender seu espaço.

Esse período foi marcado pela intensa velocidade dos movimentos artísticos associada à multiplicação dos meios expressivos e das formas de suporte da arte, além do retorno à

---

<sup>14</sup> Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo Bienal 50 anos – 1951 à 2001, p. 22

<sup>15</sup> Ministro-Chefe da Secretaria de Comunicação de Governo da Presidência da República. 2001, p. 16.

<sup>16</sup> Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo Bienal 50 anos – 1951 à 2001. p. 16.

<sup>17</sup> Este grupo iniciava uma reação contra todas as vertentes subjetivistas nas artes plásticas, encontradas na pintura figurativa e também na pintura abstracionista lírica, segundo, Waldemar Cordeiro (1925-1973).

<sup>18</sup> Este grupo caracterizou-se pelo antidogmatismo, não obedecendo ao código estético rígido do concretismo. Cada componente procurava exprimir sua arte através das próprias experiências, imprimindo em seu trabalho uma visão íntima e pessoal do mundo.

figuração e abandono gradual do abstracionismo (tanto geométrico quanto informal).<sup>19</sup>

O Grupo Frente, fundado em 1954, eclético, jovem, aberto para o futuro, para as gerações em formação<sup>20</sup> tomaria através de seus membros Ivan Serpa, Franz Weissmann, João José, Décio Vieira, Aloísio Carvão, Ligia Pape e Lygia Clark novos rumos. Dos conflitos no movimento concreto formou-se o movimento Neo-Concreto, que destaca no seu manifesto o repúdio a racionalização da arte que lhe tira a liberdade, destrói sua autonomia e substitui as qualidades da obra por noções de objetividade científica<sup>21</sup>, passa a ter um caráter humanista de valorização da expressão individual e do corpo.

Propõe-se um novo posicionamento que procurasse reformular a vanguarda brasileira para uma abrangência maior de público. A temática nacional não mais interessava, era o momento de adequar a arte à nova realidade do país fazendo alguns artistas buscar em maneiras diferentes de expressar suas concepções. O desejo de inovação estabelece a importância de projetar e construir arte.

Uma das preocupações de alguns artistas era dar continuidade ao Modernismo, como uma tradição a ser defendida<sup>22</sup> não deixando de lado a caráter social. Era predominante nesse período o experimentalismo mais comprometido com a política onde os artistas posicionam-se frente à repressão com suas críticas ao modelo vigente através de suas pesquisas artísticas. Entretanto, a consciência do artista de que a arte permite a convivência pacífica e libertária do ser humano como ser social começa a fomentar suas obras de arte.

A arte começa a se tornar grande aliada da população e a credibilizar outro caminho de requerer direitos e cidadania através de reconstrução da realidade. Torna-se necessário fazer da arte, não uma arma política com soluções imediatas e palpáveis, mas uma antiarte, uma arte viva<sup>23</sup> que declarasse abertamente as contradições da realidade.

---

<sup>19</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 69.

<sup>20</sup> Mario Pedrosa citado por F. Morais, p. 75.

<sup>21</sup> Idem. F. 1975, p. 76.

<sup>22</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 59.

<sup>23</sup> MARCUSE, Herbert. 1973, p. 87.

Os caminhos traçados pelo desenvolvimento da arte em São Paulo deram direcionamento à arte contemporânea brasileira com a possibilidade de visualizar o panorama artístico desenvolvido internacionalmente e com isso perceber o atraso cultural em que o país se encontrava.

Os fatos do momento promoveram transformações na sociedade, na estrutura da produção e nas manifestações culturais. Anteriormente na década de 50 já se construía uma base sólida para a aceitação da influência americana que se ampliou o suficiente para consolidar um novo estilo de vida. A difusão do *American way of life* atingiu vários países, tanto na Europa Ocidental quanto na América Latina <sup>24</sup>. No Brasil não poderia ser diferente: sob a influência estrangeira o comportamento da juventude perante a inovação e o modismo deu-se através de revistas, cinema, rádio e TV.

O consumo, a massificação das informações, através dos meios de comunicação – anunciando as últimas novidades - atingiu espaços distantes do país, alterando alguns padrões de comportamento. A produção artística agora, politicamente comprometida tomou rumos variados e a vanguarda experimental passou a ser tema de debates em espaços culturais e exposições.

Nos primeiros anos as produções artísticas, “por esses tempos, já se anunciavam certas dúvidas, cisões e algumas notas desafinadas que incomodavam o tom sério e emprenhado da produção. Estas dissonâncias, entretanto, só vão entrar de maneira mais contundente lá pelos meados da década.” <sup>25</sup>

A divergência entre o abstracionismo – que não configurava aspectos do homem ao seu meio social - e o figurativismo, já principiada no final dos anos 40 e começo de 50 e ainda marcada pela cristalização da poética modernista inaugura um novo confronto sobre a questão da identidade nacional. A falta de rupturas acarreta a falta de identidade, e a capacidade brasileira de resolver mediante acordos políticos tem um único preço: o não cumprimento de ações que envolviam a população excluída de participação e cidadania.

Na década de 60 o debate se inverte. A nova figuração surge mais complexa em meio à poética já estabelecida da abstração, que nasceu num país com forte tradição figurativa. O direcionamento de jovens artistas rumo à nova

---

<sup>24</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 18.

<sup>25</sup> HOLANDA, H. B. 1979, p. 75.

figuração tem sua origem nas experimentações internacionais da vanguarda, cuja presença visava um novo lastro no real, que irá repercutir na arte brasileira da época.

Politizar a arte fazia parte da necessidade dos artistas diante do contexto, juntamente com uma postura mais engajada. Porém mais política do que estética - que colocaria o espectador não especializado mais próximo da obra - seu entendimento e reconhecimento está mais eficaz como caráter transformador crítico/revolucionário. Daí a volta da figuração ser colocada como o retorno da relação da pintura com o mundo e ao mesmo tempo com as inquietações da política e da sociedade.

Trata-se, claramente, de uma concepção, da arte como instrumento de tomada de poder. Nunca se acreditou tanto na arte como força política, no mundo! Ficou disto também um amor pela busca da realidade uma fé, uma ambição de mudança que talvez seja a única marca registrada. (Holanda apud Jabor, 1979 p. 33)

A preocupação com o coletivo aproxima o intelectual do povo. A representação da realidade é praticamente uma junção entre o intelectual da classe média e o acontecimento do dia a dia popular. Esse reverenciava de maneira descritiva seu olhar sobre os fatos de menor interesse e propõe ser aceito, pois compartilha de suas necessidades por uma espécie de “solidariedade espiritual”<sup>26</sup>.

A existência contraditória dessa relação posiciona o povo como influenciado, sem ideologia e pouco sabedor de si, que precisa desse aliado que se comove e se culpa como se o problema da fome fosse um caso de falta de informação. Porém, o artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto.<sup>27</sup>

A opção ética e/ou moral do artista valia como desejo de participação e preocupação com os problemas sociais. Visualizar nas massas sua temática artística e propor um caminho inicial estético é confrontar-se com uma minoria conservadora e politicamente inconsequente. Assim as produções artísticas

---

<sup>26</sup> Walter Benjamin apud Holanda, 1979, p. 28.

<sup>27</sup> HOLANDA, H. B. 1979, p. 30.

passam a ser carregadas de questionamentos a respeito da vida que se forma, das preocupações sociais, como também das instituições.

Principia-se no momento tornar clara a consciência das manifestações do meio artístico como força ideológica: o poder de convicção de direitos e participação do povo nas decisões políticas. O que sabemos é que posteriormente essa iniciativa será o cerne da participação da arte na política que resultará nas atrocidades cometidas pelo governo militar a partir de 64.

Configura-se o amadurecimento de buscar no povo uma nova maneira de compreender as disparidades da vida e analisá-las como fenômenos dentro do conceito artístico, já que a arte será o caminho viável de acesso à percepção do cotidiano.

O tratamento dialético da questão não deve prender-se ao livro, à novela ou à obra como coisas isoladas, mas referi-los a contextos sociais vivos. Essa referência não se faz, todavia, pela indagação das posições da obra a respeito das relações de produção socialmente dadas, mas sim pela pergunta de como ela se situa nessas relações. Essa pergunta aponta imediatamente para a *função* da obra dentro das relações literária de produção num determinado momento histórico.<sup>28</sup>

Considera-se que toda revolução cultural ocorre a partir de novas experimentações, de transformações radicais de valores<sup>29</sup>, que sugeria uma oposição ousada em um novo sentido para além das necessidades materiais do consumismo. Ou seja, a apelo às artes para encontrarem meios que pudessem romper com o domínio opressivo e difundirem a denúncia da realidade.

Nesse sentido utilizar a arte para construir uma nova realidade a partir da existente não se resume somente no fato de enriquecer de conteúdo político subversivo a obra artística, mas fazer da arte outra linguagem que transforme a ordem predominante em realidade. Segundo Herbert Marcuse (1973, p. 83), essa transformação é “ilusão”, mas uma ilusão que confere ao conteúdo representado um significado e uma função diferentes daqueles que têm no universo predominante de discurso. Palavras, sons, imagens, de outra dimensão, “enquadram” e invalidam o direito da realidade estabelecida, em nome de uma reconciliação ainda por vir.

---

<sup>28</sup> Idem. 1979, p. 30.

<sup>29</sup> MARCUSE, Herbert. 1973, p.81.

A arte transita em universos diferentes com possibilidade de recriação da natureza humana tanto interna quanto externa e a obra de arte transforma a ordem predominante em realidade.<sup>30</sup> Em meio a divergência do momento a incompatibilidade com as ideologias juvenis surgem novos sentidos para a luta: um novo modo de convivência e pensamento em que as pessoas pudessem se relacionar num mundo de paz e harmonia sem diferenças raciais e com direitos iguais. Nos EUA o movimento “*underground*” também denominado de contracultura, atinge outros países capitalistas. No Brasil a proposta de produção cultural estava vinculada as esquerdas que associava cultura à política.

O que predominava na década de 60 era a discussão acerca do debate que se configurou no Brasil pautado nas ideologias nacionalistas. Mas, grande parte dos movimentos revolucionários concebia a valorização e o resgate da cultura brasileira na luta antiimperialista, já que estava se tornando cada vez mais difícil identificar valores culturais sob a influência de países como os EUA. Portanto era necessário encontrar as raízes da cultura brasileira. Os personagens principais das obras teatrais eram a empregada doméstica, o operário, o trabalhador, com narrativas de suas vidas.

O espírito de contestação e rebelião atinge vários países. A juventude incendiada pela revolução adquiriu forças em textos de intelectuais que questionavam o contexto histórico do pós-guerra e a nova ordem mundial. Grupos organizados com ideologias anarquistas e libertárias pregavam o fim das sociedades organizadas manipuladas pelo capitalismo que ditava suas regras, corrompendo o homem e retirando seu livre pensamento.

Movimentos do MEB (Movimento Educação de Base), MPC (Movimento Popular de Cultura), e UNE (União dos Estudantes) tiveram um papel importante. Não menos destaque teve a Revolução Cubana de 1959 que desenvolveu um exército próprio de revolucionários. O guevarismo cubano era um modelo de revolução vitoriosa e sugeria inovação.

As mobilizações passam a ter numa juventude intelectualizada e entusiasmada na crença do mito revolucionário da palavra poética através das formas da militância política, de um engajamento cultural estabelecido entre arte e

---

<sup>30</sup> Idem. 1973, p. 83.



sociedade - a produção poética inclina-se para a música, teatro, cinema, etc. No meio estudantil as discussões eram freqüentes. A maioria da pequena-burguesia usufruía de tudo que era produzido culturalmente no campo da música, cinema e literatura. Propunham que esse tipo de arte deveria ser consumido e direcionado ao povo, sendo a melhor forma de emancipação.

Contudo a aproximação com o povo não obrigatoriamente selava um acordo, mas favorecia que houvesse o engajamento junto à organização de militantes de partidos políticos dos trabalhadores num processo de “proletarização.” Cria-se um novo projeto revolucionário que procura discutir as preocupações com as contravenções do processo de industrialização e formação de grupos artísticos de vanguarda que pudessem trazer a participação efetiva da sociedade.

Tratando-se dos artistas houve a exigência de um posicionamento efetivo de suas produções, de uma nova perspectiva crítica em suas obras.<sup>31</sup> Essa resposta lançou o desafio de ordem e comprometimento com as pesquisas poéticas e propostas para exposições de arte. A produção cultural desse período estará marcada pelos temas de debate político seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a fé no povo,<sup>32</sup> formando assim uma arte de caráter participativo e inconformista.

Os eventos artísticos surpreendiam pela diversidade de posicionamentos por uma arte comprometida e engajada. Uma arte mais próxima do espectador e que promovesse a interatividade como o mesmo mantendo fundo esse relacionamento, denunciando mesmo em condições obscuras os problemas mais manifestos como a alienação, o imperialismo, a repressão.

As vanguardas internacionais como a *Pop Art* propuseram ao artista brasileiro uma nova visão apoiada na figuração com a abordagem de temas da cultura popular e as primeiras manifestações de repúdio às novas realidades sociais. Percebe-se que a *Pop Art* em sua penetração no país, se vê contaminada de especificidade, tais como “gritos” contra o regime militar na forma de denúncia

---

<sup>31</sup> REIS, Paulo R. de O. 2005, p. 04.

<sup>32</sup> HOLANDA, H. B. 1979, p.30.

de seus atos ou materialização da angústia de mudanças contra a liberdade vigiada da ditadura.<sup>33</sup>

A participação dos artistas estava carregada de significações e posturas ideológicas, muito mais sensível ao momento histórico e ao cotidiano. O grupo *Opinião 65*<sup>34</sup> promoveu exposições em que a ideia básica era **opinar**<sup>35</sup> - inicialmente tinha seu interesse ligado ao mercado artístico e a ações da ditadura militar como também manter um contraponto entre a produção nacional estrangeira, uma maneira de avaliar o grau de atualização da arte brasileira.

Posteriormente pela influência da *Pop Art* americana fundou-se um posicionamento crítico de recusa a qualquer tipo de associação com esta arte. Embora estivesse impregnado nos trabalhos dos artistas brasileiros um leve uso de novos materiais e novos temas sob a influência individual de artistas americanos e não de uma escola, já se construía as poéticas individuais. A partir da *Pop Art* que atingia camadas sociais maiores o Novo Realismo brasileiro colaborava para observação mais apurada da situação histórica que se formava.

Com o golpe militar de 64, o processo cultural não foi impedido de realizações de produções artísticas e teóricas. Houve a criação de circunstâncias pelo governo para manter o controle e impossibilitar o acesso dessa produção às classes populares. A intelectualidade socialista que mantinha contato com o movimento cultural e as massas.

A produção cultural ganha ainda mais força conforme aumenta e repressão no país. Consolida-se o surgimento de uma nova massa ideológica composta por estudantes de classe média e organizações clandestinas, contestadoras e anticapitalistas. Com a interpenetração de obras literárias noutras linguagens artísticas passa-se a formar um público revolucionário que se permite o consumo de obras engajadas. Há exemplo do teatro que buscava saídas para o problema do repertório e de grupos de jovens da música popular ou da geração dos cineastas do Cinema Novo.

---

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27980/000768088.pdf?sequence=1>

<sup>34</sup> Exposição realizada de 12 a 12/09/1965, cujo objetivo era estabelecer um contraponto entre a produção nacional e estrangeira, de modo a avaliar o grau de atualização da arte brasileira a partir das pesquisas recentes em torno do movimento da nova figuração.

<sup>35</sup> REIS, Paulo R. de O. 2005, p. 83.

Como cita Heloísa Buarque de Holanda parafraseando Walter Benjamin, “o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, de propagá-los sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla”.<sup>36</sup>

Essa convivência seria vital à consistência poética da informação das obras dos artistas. Inicia-se certo grau de incerteza e ambigüidade nas representações. O AI nº 5 promoveu como muito se diz “a caça às bruxas”, como forma de calar qualquer atitude antagônica à política. A ditadura militar impediu pela censura a produção cultural impondo mensagens que glorificavam a pátria, o trabalho e a educação.

Por outro lado o contato entre repressão, rebeldia, arte e as mudanças através dos processos de inovação, atingiram outros campos das artes como o da música, teatro e artes plásticas. Na música, o surgimento dos grandes festivais e o envolvimento da juventude universitária formaram conceitos e preconceitos exagerados.

A noção de liberdade em uma época que nada podia, ganhava autonomia coletiva. O sucesso da bossa nova, do esporte, o reconhecimento internacional do cinema, por exemplo, permitiram em grande período de nacionalismo e aumento do nível de conscientização política. Nesse cenário a cultura musical brasileira se afirmava também com a preocupação social.

Compositores como Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Torquato Neto e outros, faziam parte desse ambiente de desconfiança percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e se organizando para expressar suas inquietações. Um grupo que se manifestou através de suas músicas e comportamento radical, do posicionamento rebelde e revolucionário. Com roupas coloridas, cabelos longos tinham uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento.

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o

---

<sup>36</sup> HOLANDA, H. B. 1979, p. 35.

alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.<sup>37</sup>

Configura-se a preocupação com a inserção de elementos da modernidade ou traços marcantes da modernidade. Faziam uso de uma estética alegórica, como marca da modernidade, para obterem efeito de contraposição entre o moderno e o arcaico e insistirem a tender o país para a realidade do absurdo, estática e sem saída. Recusavam a esperança num futuro prometido como redentor. Não acreditavam na possibilidade de tomada de poder pelas massas assim como não estavam preocupados em saber se a revolução brasileira deveria ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa.<sup>38</sup>

O tropicalismo não deixava de ser uma nova linguagem crítica, do corpo e do comportamento como meio de subversão de valores e padrões que se colocavam frente à permanência do regime de restrição. Seus elementos de revolução, como o deboche, a contestação de caráter social e cultural inspiraram-se no movimento da Contracultura surgido nos Estados Unidos, tendo ainda como centro de informação as cidades de Nova Iorque e Londres.

Na Europa, Londres passa a ser preferida em relação a Paris. São Nova Iorque e Londres, os dois templos da contracultura, do *rock*, da movimentação jovem, os referenciais modernos de uma nova atitude que se configurava.<sup>39</sup>

O reflexo da contracultura teve grande repercussão nos estados brasileiros, quando se tratava de intervenção no comportamento da juventude associado a outros modismos como o *rock and roll*, o uso de drogas, o modo de se vestir e o uso de gírias no falar. Mas, como objetivos ideológicos semelhantes que evidenciavam com clareza a influência de modelos estrangeiros.

### **1.3 Reflexos culturais em Manaus.**

No Amazonas, mais precisamente em Manaus (foco desse estudo), não podia ser diferente. Os anos 60 compreenderam um momento não muito bem lembrado pela sua situação política e econômica que se vivia. Efeitos do fim do Ciclo da Borracha com um pequeno ensaio de resistência em 1945 tiraram o

---

<sup>37</sup> HOLANDA, H. B. 1979, p. 64.

<sup>38</sup> Idem. 1979, p. 70.

<sup>39</sup> Idem. 1979, p. 72.

brilho sonhador dos olhos de quem almejava um retorno aos grandes tempos áureos de riqueza. Sob o abandono e a redução populacional, as dificuldades em se restabelecer permaneciam longe de serem atendidas, ou ao menos ouvidas pelo governo.

A massa rural regredia para o sistema do trabalho de subsistência e para o regime de troca, a classe média, proletarizada, necessitava de crédito aberto do comércio e, com alto índice de desemprego, atingia níveis de indigência, os palacetes começavam a ruir abandonados e as ruas enchiam-se de buracos.<sup>40</sup>

Como se observa, os efeitos do fim do Ciclo da Borracha, do pós-guerra e posteriormente do governo militar atingiram as extremidades do país. Manaus tinha nos anos 60 seu desenvolvimento cultural com tendências artísticas particulares. Mesmo numa condição econômica precária o espaço social foi se modificando e as alterações na cultura começam a atingir os hábitos e costumes, instaurando um novo padrão social.

Manaus vivia um momento em que, com todas suas atribuições ainda era uma cidade tranquila e segura, pois não tinha experimentado o efeito negativo da implantação da Zona Franca<sup>41</sup>. Isso mudou sem muita opção o cenário de uma região que experimentou as intenções capitalistas que o Brasil, na fase de desenvolvimento impulsionou às inovações tecnológicas e organizacionais na esfera da produção.

Entretanto, a vida artística mantinha-se ativa. Principia-se em 1949 o Clube da Madrugada<sup>42</sup>, da iniciativa de jovens artistas que se reuniam para compartilhar suas convicções e preocupações sobre o rumo cultural da cidade, priorizando a ideia de liberdade e a valorização da arte regional. Soma-se às inquietações da juventude estudantil brasileira a forte crítica à arte amazonense daquele momento, considerada ultrapassada e desatualizada, necessitando de revisão através do exercício da liberdade criativa.

O Clube da Madrugada buscava uma transformação social e estética, queria combater o marasmo cultural local, conhecer o que se pensava e o que se produzia em arte e em outros lugares,

---

<sup>40</sup> SOUZA, Márcio. 2010, p.164.

<sup>41</sup> PÁSCOA, Luciane. 2012, p. 84.

<sup>42</sup> Idem. 2011, p. 85.

discutir e trocar informações e desejava estar conectado à sua época, à contemporaneidade.<sup>43</sup>

No fervor da década de 60, os acontecimentos políticos do país resumiram-se em absurdos e atrocidades com a política de proibições. Mesmo assim esses anos uma nova fase do grupo, mais comedido em suas ações e de determinação engajada. Assim como em outros estados como Rio de Janeiro e São Paulo, em Manaus houve uma intensa aproximação dos trabalhos artísticos em suas temáticas contra o regime militar e os problemas mundiais e locais. Isso caracteriza seu aspecto ideológico com o Comunismo anarquista ou libertário.

A política de Arthur Reis (1964 - 1967) permitiu investimento na área da cultura, com publicações de obras de autores amazonenses, reativando a cultura do Estado. Foi responsável pela discussão sobre a realidade amazônica na tentativa de fazer a região ser reconhecida como pertencente à Federação do Brasil, já que nesse momento o governo ignorava os pedidos de investimento. Isso faria com que o Amazonas conquistasse novamente seu prestígio econômico e cultural no país.

Retomando o Clube da Madrugada, neste contexto era necessário buscar formas alternativas de propagandear seus trabalhos sem participação institucional, já que provavelmente o Estado poderia impor limitações à liberdade de criação e propagação das obras, bem como evitaria críticas e protestos. Uma das propostas do grupo era manter contato com outros movimentos de natureza ideológica similar que correspondesse aos interesses estéticos e políticos da Contracultura.

O contato com esses movimentos através da formação de um pequeno núcleo, que depois veio a figurar o Clube da Madrugada enverendou-se pelo Brasil em busca de intercâmbio cultural<sup>44</sup> encontrando pequenas, mas consistentes organizações artísticas no sul, sudeste e nordeste, que reformulariam e se somariam aos desejos do grupo, mantendo viva a possibilidade de transformação social através da arte. Porém, isso fez o grupo perceber tamanha falta de desenvolvimento cultural, estagnação e que também as atividades culturais no

---

<sup>43</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 88.

<sup>44</sup> Idem. 2011, p. 90.

Amazonas estavam sofrendo um retrocesso em relação aos grandes centros urbanos brasileiros.<sup>45</sup>

O Clube da Madrugada surgiu como um movimento cultural importante e diferente do que se promovia, pois consistia num esforço conjunto para compensar meio século de atraso e compreender, a função da literatura e das artes em nessa época. As atividades culturais se caracterizavam de modo ainda convencional, ligadas diretamente aos Bailes, Festivais Folclóricos e principalmente a Festas Religiosas. No entanto o Clube da Madrugada produziu um manifesto em que seus membros constataram a ausência de atividades no âmbito da literatura, escultura, pintura e arquitetura, a superficialidade de estudos sociológicos e econômicos e a escassez de estudos filosóficos.<sup>46</sup>

No aspecto educativo mostrava o desejo de levar a arte e a cultura ao povo. Segundo Páscoa<sup>47</sup>, esses projetos envolveram um grande número de participantes e conseqüentemente causaram um impacto enorme na cidade. Suas exposições como as Feiras de Artes Plásticas levavam intelectuais e artistas a participarem sempre com uma preocupação educativa e formadora de opinião.

As produções eram publicadas no periódico *O Jornal*: poemas, contos, ensaios, notícias culturais de âmbito local, nacional e internacional, artigos sobre música, artes plásticas, teatro, ciências sociais, etc. Grandes mostras de arte coletiva e exposições visuais foram realizadas, passando da Poesia de Muro<sup>48</sup> às artes plásticas, um campo de fértil atuação.

As Feiras de arte vão desempenhar importante papel na divulgação e projeção de novos artistas e o ingresso de novos membros ao grupo, cuja preocupação estava na qualidade artístico-criativa de seus componentes. Era necessário ser apresentado por um dos membros e ter seu nome endossado pelos participantes, apresentar um trabalho artístico, uma obra literário ou defender um tese sobre assunto de interesse perante os outros.<sup>49</sup>

A I Feira de Artes Plásticas foi realizada em 24 de dezembro de 1963 na Praça da Matriz de N<sup>s</sup>a S. da Conceição e contou com grande número de

---

<sup>45</sup> Idem. 2011, p. 95.

<sup>46</sup> OLIVEIRA, José A. 2003, p. 156.

<sup>47</sup> PÁSCOA, Luciane. 2012, p. 89.

<sup>48</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 146.

<sup>49</sup> Idem. 2011, p.102.

participantes. A II Feira foi realizada em 26 de dezembro de 1964, montada no térreo do Palácio da Cultura, tendo como extensão a Praça da Saudade, e firmava o contato direto entre artista e público. A premiação do primeiro lugar foi atribuída a obra *Cafuné*, de Hahnemann Bacelar, uma obra que surpreendeu pelo amadurecimento, que demonstrava a sensibilidade do artista para representar sua percepção da sociedade no meio de tantas contradições.

A III Feira aconteceu em 21 de agosto de 1966 na praia da Ponta Negra. Foi intitulada como o “Grande Festival de Artes Plásticas”<sup>50</sup> pois admitira exibir uma quantidade enorme de obras em exposição totalizando cem trabalhos. Dentre os diversos eventos promovidos pelo Clube da Madrugada, destacavam-se a Feira de Cultura e os Festivais da Cultura (...) lançamentos de livros, exposição coletiva de artes plásticas, poesia de muro, festa do violão, exibição de filmes, recitais de poesia, apresentação de grupos musicais populares e peça teatral universitária.<sup>51</sup>

As normas regidas no Clube da Madrugada serviram para cristalizar o movimento artístico. É evidente no contexto histórico a organização e o interesse de fazer algo diferente na cidade. Os méritos são devidos aos **clubistas** pela iniciativa e principalmente pela vontade e capacidade criativa de promover arte e cultura num momento político hostil.

Somam-se na trajetória do Clube da Madrugada vários eventos que legitimam a seriedade com que arte foi tratada, a política libertária interna estabelecida, com criatividade e vivência da experiência artística. Propôs-se para região, em que tudo chegava com atraso, a realidade e a fantasia que aconteciam no resto do país e no mundo.

Seus membros tiveram a ousadia de combater o cansaço quase irreversível da arte tradicional para apresentar e compartilhar através do significado de suas obras o novo mundo que se formava além das fronteiras de Manaus. No entanto, ser artista afastado dos grandes centros, num momento em que o que resta são migalhas a serem transformadas em fartura, está o doloroso desafio de tornar a arte o meio coerente de se fazer uma revolução cultural.

---

<sup>50</sup> Idem. 2011, p. 118.

<sup>51</sup> PÁSCOA, Luciane. Tese de doutoramento. 2006, p. 22.



O apoio a atividades culturais, o contato com grupos independentes e intercâmbios internacionais<sup>52</sup> traduziu-se em cursos de iniciação artística dando oportunidade de desenvolver a convivência da arte com a sociedade. O espírito de renovação levou o artista a um contato direto com seu público e a possibilidade de almejar universos ainda não explorados que somente a arte pode transitar.

Influências de movimentos artísticos do século XX poderiam ser notadas nas produções artísticas do Amazonas. O Expressionismo, considerado uma tendência estética atemporal<sup>53</sup>, surge com singularidade nas pinceladas de Hahnemann Bacelar que ultrapassaram a inocência de se fazer arte e promoveram o artista amazonense.

Os estilos artísticos dos movimentos da vanguarda européia ainda se mantinham presentes no Brasil como indício da semana de 22. Essa apropriação imanente do artista constitui a essência de sua obra. Segundo Páscoa, toda ação humana é expressiva, assim como toda arte é a expressão da personalidade de seu autor e do contexto histórico no qual ele está inserido.<sup>54</sup> Sendo assim o expressionismo se manifesta através de valores subjetivos do artista, que transfere suas inquietações sobre o momento histórico que pertence. Esses são aspectos presentes na obra de Hahnemann Bacelar juntamente com elementos que também pertencem ao barroco: a composição em diagonal, violentos contrastes de claro-escuro, o dinamismo, síntese das formas e o realismo de inspiração popular<sup>55</sup> somados à forte preocupação com a problemática social. Nota-se na sua obra a tendência neorrealista trazida pelo escultor, entalhador e gravurista<sup>56</sup> português Álvaro Páscoa, que chegou a Manaus em 1958 exercendo profunda influência estético-ideológica e pedagógica no ensino das artes.

Aproximado do Expressionismo pela figuração às vezes distorcida, e pela valorização da denúncia social, o Neorrealismo foi um movimento artístico e literário que se desenvolveu em Portugal nos anos 40, (...) cuja tendência expressionista, ao mesmo tempo realista e sentimental, traduzia

---

<sup>52</sup> Idem. 2011, p. 139.

<sup>53</sup> Expressionismo. Verbete. In:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3784&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3784&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)

<sup>54</sup> Páscoa, Luciane V. B. cadernos UEA – Musica. Ano I, v. 1, n° 1. Manaus: Edições UEA. Editora Valer. Governo do Estado do Amazonas, 2002, p. 27.

<sup>55</sup> Idem. 2002, p. 29.

<sup>56</sup> Idem. 2002, p. 38.

a um empenho crítico de raiz marxista que colocava em causa a sociedade burguesa, denunciando opressões e misérias populares.<sup>57</sup>

A parceria dos artistas que aqui residiam e a confluência do conhecimento de outros como Álvaro Páscoa seria de vital importância ao Clube da Madrugada para nortear a definição artística da cidade de Manaus. Outros artistas aparecem no cenário manauara com estilos análogos à temática modernista, mas envolvidos pela vigência do contexto da década.

A partir de 1965 com a criação da Pinacoteca do Estado por Artur Reis, Governador do Amazonas, a concepção modernista passa a se manifestar através de uma nova geração de artistas, agora com formação através de cursos livres oferecidos. De acordo com Páscoa<sup>58</sup> na pinacoteca, “(...) museu e escola dividiam o mesmo espaço, interagindo. Os alunos tinham desse modo, um contato direto com o acervo de artes plásticas do Estado como parte do aprendizado visual”. Portanto, a iniciativa pedagógica imputava às obras aproximar o aluno da história da arte.

É possível perceber que para o professor Álvaro Páscoa o passado permitia reconstruir o presente com possibilidades amplas de desenvolver a expressão<sup>59</sup>. Assim suas aulas procuravam desenvolver primeiro a sensibilidade do aluno, fazendo-o expandir de maneira livre sua criatividade.

A propósito disso, Álvaro Páscoa procurou evitar estabelecer dogmas rígidos, estimulou nos alunos a capacidade inventiva e a autoconfiança tanto para os problemas da arte quanto para os da vida, sempre incentivando a busca da expressão individual<sup>60</sup>. Sobretudo uma consciência exigente e ativa em relação ao meio ambiente. Dessa nova geração de artistas formados – dos quais nem todos seguiram a carreira – destacam-se: Hahnemann Bacelar, Van Pereira, Enéas Valle, Thyrso Muñoz, Afrânio de Castro, Aurélio Michiles (que enveredou pelo cinema), Zeca Nazaré, Graciomoema Brito, Marion Guerreiro, Regina Farias, Carlos Lima, dentre outros artistas.

---

<sup>57</sup> PÁSCOA, Luciane. 2012, p. 69.

<sup>58</sup> Idem. 2002, p. 153.

<sup>59</sup> PÁSCOA, Luciane V. B. relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em meados do século XX. Tese de doutoramento. 2006, p. 241.

<sup>60</sup> Idem. 2006, p. 239.

O Clube da Madrugada foi excepcional nas atividades realizadas e principalmente no desenvolvimento da arte no Amazonas nos anos de 1960. A destreza intelectual e habilidade de construir uma nova concepção estética da realidade permitiram repensar a cultura local. Mesmo a distância dos grandes centros nacionais não os deixou intimidar. Os acontecimentos no mundo não passaram despercebidos em Manaus. A Contracultura e as manifestações populares produziram efeitos no comportamento da juventude que reforçaram o caráter estético de alguns artistas.

A invasão cultural internacional e a dependência econômica do capital estrangeiro pleitearam uma atenção singular à situação política e socioeconômica da cidade. Abriu-se espaço para repensar os valores humanos, as restrições aos direitos cívicos, à pobreza e a falta de liberdade. Retorna-se ao Expressionismo e ao Neorrealismo como ponte ideológica de representação denunciadora das atrocidades cometidas pelo Governo Militar e críticas ao Imperialismo Mundial. Ressalta-se que no Brasil esses dois movimentos estavam presentes mesmo que ingenuamente.

Não diferente do restante do país, essas preocupações transformaram-se num desassossego intelectual que levou a juventude amazonense a atribuir referências às questões dos excluídos, da marginalidade, da vida miserável perceptível. Revolta e subversão foram ações marcantes. Ao artista politizado, corajoso e ao mesmo tempo temeroso de coibição, o envolvimento com novidades do momento como drogas e o comportamento revolucionário são associados à literatura revolucionária que coloca a arte como protagonista aliada à rebeldia.

No Amazonas, um artista não se podia assumir publicamente o descontentamento com mundo. A preocupação social partia da insegurança e fragilidade de uma sociedade marcada pelo abandono e descaso. Isso se reflete nos desenhos e pinturas de Hahnemann Bacelar. No entanto, sua obra transita da violação técnica ao peso expressivo das cores; da força do amarelo ao brilho rosado sobre o ocre, que descansa no vermelho-terra; do imediatismo da realidade reconhecível à essência subjetiva dessa mesma realidade. Ou seja, Hahnemann Bacelar conseguiu absorver e apreender da miséria social não apenas na temática concernente à representação, mas projeta-se em outro corpo, outro ser, como que

compartilhasse a dor, o sofrimento *perpétuo*. Esse então seria homem, mulher e criança; velho e natureza. Enfim, era tudo, ao mesmo tempo não era nada.

Essas desilusões que se inscrevem receberam atenção do seu mestre Álvaro Páscoa, que o orientava a descobrir seu caminho artístico. Mesmo os atos mais rebeldes do jovem artista em formação eram perfeitamente compreendidos por ele, tanto que sabia que era importante continuar a romper com as imposições da sociedade tradicional.<sup>61</sup> Álvaro Páscoa percebia no jovem artista o desespero e despreparo em compreender-se e assimilar esteticamente as transformações geridas pela modernidade, seguidas de experiências pessoais que apregoavam os assuntos do seu tempo.

Assim, a produção artística de Hahnemann Bacelar concentra o espectro decadente de Manaus refletido na existência do homem social. Consoante a este aspecto para Luciane Páscoa o artista deveria agir como um homem comum, como um militante entre vários que lutam por uma sociedade mais justa.<sup>62</sup> Tal como os artistas do Clube da Madrugada, que investiram em mudanças e enfrentaram seu maior adversário: o descaso.

Longe somente da busca de uma identidade, as questões sociais e coletivas prevaleceram em seus discursos. No Brasil surgiram vários movimentos anteriores e posteriores ao Clube da Madrugada, mas percebe-se a essência maior que se pode extrair da época, o poder transformador da arte. A preocupação com a problemática social e o destino da arte no Amazonas foram prioridades e são carregadas de sensibilidade e intelectualidade que dispõe de um apurado acervo artístico que pode não só ser belo pelos aspectos técnicos e temáticos, mas pela Amazônia que se traduz em poesia.

---

<sup>61</sup> Idem. 2006, p. 249.

<sup>62</sup> Idem. 2006, p. 80.

## CAPÍTULO II: A trajetória de Hahnemann Bacelar

### 2.1 Vida

Hahnemann Bacelar teve sua vida marcada pela desordem e pela adversidade. A vida de um artista apegado aos afetos e tradições de seu povo transcreve-se de maneira clara e reconhecível na sua obra sem talvez imaginar que suas discordâncias e congruências o tornariam um dia, uma das maiores expressões do Amazonas. Sua pintura parece hoje a continuidade do que se via na Manaus dos anos de 1960 - uma cidade sem expectativa de crescimento econômico e com a população pobre que habitava as beiras dos igarapés e casebres espalhados pelo centro da cidade. Um exemplo é o surgimento da cidade flutuante localizada em frente de Manaus. Sua origem estava na crise de emprego e na falta de habitação, resultado do êxodo rural decorrente da estagnação do interior do Estado do Amazonas.<sup>63</sup>

Para Narciso Lobo, até meados da década de 1960, Manaus foi uma cidade morna e provinciana, esquecida no coração da floresta amazônica.<sup>64</sup> Hahnemann Bacelar manteve aproximação a grandes intelectuais e artistas de sua época.<sup>65</sup> Desenvolveu seu próprio modo de pintar através de suas pinceladas fortes e pesadas para transpassar o equilíbrio entre a brutalidade instintiva da execução à serenidade da representação de suas experiências de vida.

Desde criança já demonstrava certa aptidão para o desenho e pintura – inicialmente estudou na Casa da Criança e chamava atenção de professores com suas ilustrações. Deleitava-se com ilustrações de livros e revistas que tratavam de arte, cinema e música; frequentava bibliotecas e museus. Seu fascínio pela história da arte o aproximou de pessoas de segmentos diferentes da sociedade.<sup>66</sup>

Não teve a oportunidade de conhecer seu pai. Não se conhece o motivo, mas sabe-se dos efeitos desta ausência na sua formação. Eventualmente que as amizades e tempo que destinava a arte poderiam ser a busca - de grupos de iguais interesses – a mecanismos compensatórios para suprir o referencial. A percepção

---

<sup>63</sup> OLIVEIRA, José A. 2003, p. 79.

<sup>64</sup> LOBO, Narciso J. F. 1994, p. 11.

<sup>65</sup> LIMA, L. V. R. Entrevista realiza em junho de 2003. Anexo 03.

<sup>66</sup> Idem. 2003. Anexo 03.

de incapacidade, frustrações familiares e comportamentos anti-sociais apresentam um forte sentimento de inferioridade que o leva a uma procura de reconhecimento constante, o que vai refletir diretamente em sua pintura. Algum sentimento de culpa desconhecido ou sem explicação o levariam a demonstrar sutis momentos de depressão e ansiedade.<sup>67</sup>

Alguns relatos <sup>68</sup> como o do artista plástico Sérgio Moura o descrevem como um rapaz introspectivo, de poucas palavras, mas com uma ingenuidade que agradava a todos. Não se rendia as dúvidas, era um pesquisador. Assim como todo garoto daquela época estava em busca da novidade e do modismo que tomavam conta de uma nova etapa na vida nacional. Mesmo Manaus estando distante não se privava de informações. O Rádio, a TV e o jornal atualizavam quem tinha interesse nesse tipo de assunto.

Nasceu em Manaus no dia 22 de fevereiro de 1948. Filho de Adélia Bacelar de Aguiar e enteado de Francisco Paula de Aguiar, não queria somente ser artista. Desejava uma mudança de vida. Observava pessoas que não conhecia: o indivíduo de rosto encoberto – a prostituta, o trabalhador, o servil.

Hahnemann Bacelar não era somente um observador, mas aprendiz de si mesmo e seu próprio personagem. Representava através da cultura de um povo sua inquietação, descontentamento e a liberdade de transmitir ideias e emoções.

De maturidade precoce forçada pela atmosfera social que tanto o seduziu tentava entender através do estudo dos grandes teóricos da filosofia moderna a dinâmica do mundo para compreender atitudes de permanência de conceitos e comportamentos tradicionais que ainda envolviam a Manaus.

Suas telas reuniam qualidades simbólicas que se definiam quanto a segurança de seus traços e pinceladas que confirmavam sua singularidade. Demonstrava inclinação expressionista e neorrealista quando denunciava as indiferenças e injustiças do seu tempo. A obra deixava qualquer um a indagar seu propósito que transcorria da simplicidade de hábitos da vida a essência cultural. As informações absorvidas pelo artista se cristalizavam no íntimo do seu ser, onde

---

<sup>67</sup> Idem. 2003. Anexo 03.

<sup>68</sup> “Artista, acima de tudo, como até hoje eu imagino que deva ser um artista, profundamente sensível e crítico, observador, curioso e inteligente. Honesto, digno, essencialmente humano. Introverso, calado, quase não se manifestava. O Hahnemann tinha em seu perfil padrões de comportamento de intelectual.” Lima, L.V. 2004, p. 18.

então se entrelaçavam com seu potencial de afetividade e com seus valores - a integração de seus conhecimentos e suas experiências de vida.<sup>69</sup>

Hahnemann Bacelar não ficou alheio aos problemas de seu tempo e foi influenciado pela Contracultura:

Aquela foi a época da demolição de valores, da negação da arte, das drogas, do movimento Hippie. Hahnemann, com muitos outros jovens não podia deixar de se envolver pela doutrina nova e fascinante. Usou cabelo “black Power”, *jeans*, deixou de pintar – quadro a óleo já era – fez *viagens*.<sup>70</sup>

Percebe-se no depoimento acima a alusão ao envolvimento do artista com as drogas já no final dos anos de 1960. Morava no subsolo, ou porão do conhecido Palácio Rio Branco no Centro da cidade. Ali realizava seus desenhos e praticava ensaios de pintura, bem como tomava contato com a História da Arte através de livros que certamente serviram de referência.

Em consequência de sua morte prematura, surgiram depoimentos e opiniões controvertidos sobre sua vida e personalidade, mas muito pouco foi dito sobre sua produção artística. Frequentou a Pinacoteca do Estado do Amazonas, participou de alguns eventos artísticos e seu trabalho parecia muito bem aceito pela classe artística e ganhava espaço.<sup>71</sup>

Faleceu em de fevereiro de 1971 em Belém do Pará, numa investida trágica sobre sua origem que o levou a atitudes violentas que culminaram em suicídio. Desde muito cedo percebia a condição de vida e as dificuldades enfrentadas por sua mãe. Família numerosa composta por irmãos e meio irmãos – pode-se dizer que o ambiente familiar em que cresceu não era de regalias e conforto, mas isso não o resignou à ignorância e ao conformismo. Recusava a possibilidade de fazer arte como reprodução superficial da natureza. Com isso foi aplaudido por poucos e recusado pela resistência da tradição. Conheceu o sabor do descaso e a insatisfação daqueles que não acreditavam no seu potencial.

Vale ressaltar que muitos de seus trabalhos foram além da técnica, do pincel e da tinta. Num determinado momento, já experimentava outras propostas

---

<sup>69</sup> OSTROWER, Fayga. 2013, p. 91.

<sup>70</sup> Depoimento de Álvaro Páscoa. Fundação Cultural do Amazonas. Hahnemann – Catálogo de imagens. Edições Governamentais do Estado do Amazonas. Manaus, 21 de janeiro de 1981, ano 313.

<sup>71</sup> MESQUITA, Otoni. 2000, p.85.

da linguagem visual. Criava atividades experimentais aparentemente desordenadas e misturadas a atos arbitrários. Temas como miséria, melancolia e dor foram sintetizados de forma íntima na pintura.

Nas telas, imagens de caráter atemporal figuram cenas cotidianas e corriqueiras que parecem se repetir ao longo dos anos e permitem aproximar o passado do presente sem muita exigência. No entanto percebe-se a postura austera do artista que flagra com autenticidade sua realidade.

No início dos anos 60 entra em contato com Álvaro Páscoa, que passa orientá-lo tanto intelectual quanto esteticamente a externalizar suas inquietações na tela. Segundo relatos de remanescentes, que teriam contato direto, efetuava por contar própria, leituras e pesquisas sobre arte. Da mesma forma atestam o interesse maior por Paul Gauguin, Van Gogh e Hieronymus Bosch. Fazia experimentação de desenho e pintura.<sup>72</sup>

Álvaro Páscoa também foi responsável por sua indicação ao Clube da Madrugada que se confirmou com o primeiro lugar na II Feira de Artes realizada pelos clubistas em 1966, na Praça da Saudade com a tela *Cafuné*, que denota uma cena corriqueira do interior na capital. Nesta obra, o autor deteve-se em uma cena que ainda é bastante comum na região, ou seja, o cafuné ou catação de piolho.<sup>73</sup>

Talvez a perturbação e o desassossego intelectual estivessem na percepção do significado das coisas sem ter muita elucidação ou a falta de quem o orientasse e compreendesse. Tarefa consentida pela paciência do professor Álvaro Páscoa de criar impulsos para reagir e expor a seus apelos.

Álvaro Páscoa, teve uma influência importante como professor, orientando vários outros alunos e mesmo alguns artistas já atuantes. Estimulava ainda os discípulos com leituras pertinentes. Hahnemann Bacelar, por exemplo, tornara-se um leitor de filósofos niilistas (Kierkegard, Nietzsche), existencialistas, um dos fatores que provavelmente exerceu influência em sua obra.<sup>74</sup>

Hahnemann Bacelar foi um dos membros mais jovens do então conhecido movimento Clube da Madrugada que permeou os anos iniciais da segunda metade

---

<sup>72</sup> MICHILES, Aurélio. 2005, p. 11.

<sup>73</sup> MESQUITA, Otoni. 2000, p. 188.

<sup>74</sup> PÁSCOA, Luciane. 2012, p. 124.



do século passado e se configura hoje como um grande acontecimento cultural e intelectual em Manaus.

Este movimento tinha o compromisso de divulgar novos talentos e incentivar a produção de seus membros através do desejo de renovação estética vivida por um grupo de poetas, escritores, intelectuais e artistas plásticos que estavam cansados do isolamento cultural proporcionado por dificuldades econômicas e geográficas.<sup>75</sup>

A projeção dada pelo evento viria acarretar mudanças em sua vida. Houve resistência quanto à sua escolha, já que se tratava de um menino em meio a nomes consolidados no meio artístico naquele cenário. O ressentimento motivado pelo resultado abalou Hahnemann Bacelar – só que não conheciam o potencial plástico e crítico desenvolvido desde muito cedo em casa e nos encontros com amigos que tinham o mesmo interesse e indagações.

Nesse período a população de Manaus era reduzida, qualquer acontecimento estranho era divulgado e todos se conheciam. Procurava estar com a nata intelectual, conhecer, indagar – sempre interligado aos rumos da arte no Brasil e no mundo. Lia periódicos, jornais e revistas e participava de vários grupos culturais – teatro, cinema, artes plásticas e música.

A expressão “pinte o que vê” seria fundamental para a liberdade de representar. Não obstante à recomendação, as atividades técnicas se somavam às indicações literárias e à observação a obras de artistas do passado. A preocupação do professor era unicamente fazer com que a análise e compreensão do mundo explicassem, respondessem indagações da vida e as experiências adquiridas se refletissem na pintura. Entretanto, Álvaro Páscoa desenvolveu e aprimorou as qualidades técnicas e estéticas de muitos artistas que passaram pelas aulas que ministrava na Pinacoteca do Estado do Amazonas.

No caso de Hahnemann Bacelar considera-se uma pré-disposição e carisma para arte que teria chamado atenção e o interesse do professor. Não se pode dissociar a presença de Álvaro Páscoa na obra do artista. Características se evidenciam quanto à preocupação de não somente representar o que via, mas encontrar um saber crítico nessa realidade sobre seus personagens intervenientes.

---

<sup>75</sup> Idem. 2011, p.79.

Seu talento é perceptível pela espontaneidade e rapidez no traço e no registro do momento oportuno de quem estivesse na mira de seu lápis. Aplicava cores em placas espessas e o impacto do amarelo é uma forma de expressar sua índole indomável, forte e original.

O estilo expressionista é notório em suas obras não somente nos aspectos formais como também na maneira de ver o mundo e representá-lo de um ângulo ainda não visto, com essência extemporânea e temática agressiva. Sua colaboração para as artes plásticas no Amazonas passa a ser reconhecida tempos depois de sua morte.

O espectador dialoga sem muita exigência com os motivos que formam o conteúdo da obra. A condição humana demonstra a simplicidade caracterizada pelos gestos da cena corriqueira do caboclo e o estado crítico diante das mazelas sociais que atingem a cidade desse período. Ao dar a conhecer personagens como vítimas indefensáveis da ganância humana, Hahnemann Bacelar representa com sua tragédia o homem da Amazônia. Ele mostra constantemente que há algo na própria vida que em nossa cultura, “somente a poesia pode se aproximar”.<sup>76</sup>

Há pouca informação sobre os dados biográficos de Hahnemann Bacelar, por isso é necessário destacar atribuições de valor às suas obras, não se restringindo somente aos fatos de sua vida, já que se trata de um artista jovem, de passagem rápida na história da arte amazonense.

Com isso o desafio está no estudo de sua obra pictórica, principalmente num palco carente de informações consistentes que não sejam os entremeios de diversos discursos que reforçam o mito de sua curta trajetória.

Torna-se uma incumbência da pesquisa manter viva a memória do artista que mais provocou curiosidades e resguardar seus registros. Consoante a esta obra, Otoni Mesquita<sup>77</sup> reforça como sendo “estudos, desenhos, xilogravuras e pinturas. Com frequência reivindica-se uma grande mostra com os trabalhos de Hahnemann, assim como o levantamento e estudo de suas obras com a produção de um catálogo digno de sua obra”.

Pretende-se chegar a um entendimento de suas obras pictóricas através da análise iconográfica, de indagações e questionamentos do material visual que está

---

<sup>76</sup> SOUZA, Márcio. 2010, p.26.

<sup>77</sup> MESQUITA, Otoni. 2000, p. 185.

acessível. Deve-se levar em consideração que muitos de seus trabalhos se encontram em coleções particulares espargidos pela cidade, ou dispersos em outras regiões do país.

Muito do que poderia conter aqui ao seu respeito se perdeu ao longo do tempo ou ainda obras que sobrevivem em paredes desgastadas, espalhadas dentro e fora de sua terra, sob o desconhecimento de quem as possui. Conta-se com a memória e o interesse daqueles que o conheceram ou da instável significação de suas telas que a cada olhar abre novos julgamentos.

Por muito se deve a oportunidade de compreendê-lo numa perspectiva universal. Visualiza-se o mundo que se esconde na pintura que representa a Amazônia através dos seus habitantes e estudá-la é cada vez mais importante para assim se adicionar mais uma peça no grande quebra-cabeça desse espaço de árvores, rios, animais e homens através da arte.

Um artista que denunciava através de suas obras seu universo introspectivo que vinha a tona com o desejo de gritar diante da repressão e da ignorância declarada que observava com tanta clareza. Assim ele quis retratar o que via e vivia de outro jeito, o sentimento convulsionado do seu tempo.<sup>78</sup> A pobreza e o sofrimento fazem parte de sua temática através de personagens retorcidos e solitários que se misturam entre si e ao mesmo tempo se integram a cenários tímidos e encobertos.

Com o intuito de identificar na obra de Hahnemann características da relação homem/natureza dedica-se este trabalho com a atitude de formar novos caminhos que sugiram abrir outros que reforcem e/ou acrescentem diálogos e indagações pertinentes à qualidade estética e, sobretudo atribuições que confrontem uma identidade cultural primeira, primitiva, pura no sentido da vida que posteriormente foi deturpada pelas transformações de seu tempo.

## 2.2 Influências estéticas.

É imprescindível destacar os aspectos relevantes às atribuições das obras de Hahnemann Bacelar como artista expressionista. Vale lembrar que foi chamado

---

<sup>78</sup> MICHILES, Aurélio. 2005, p. 15.

de “Gauguin da Amazônia” por Gabriel Garcia Marquez em meados dos anos 70<sup>79</sup>, título este que não se justifica, pois diverge parcialmente das características técnicas de seu estilo e da pretensão estética do artista francês Paul Gauguin, que utilizava seus instintos criativos para produzir equivalentes pictóricos do primitivo.

Em outras palavras, o artista se via como um comunicador direto, uma espécie de selvagem inato, a quem os objetos e estímulos de uma cultura não sofisticada capacitam, e não simplesmente inspiram expressar o que é visto como inerente à condição do artista.<sup>80</sup> Ou seja, o resultado da busca pela pureza ou/essência do ser humano estaria obscura, e somente o artista possuidor da sensibilidade empírica, teria o potencial de abstrair e transformá-las em imagem.

Também o elogio proposto poderia ter sido resultado da identificação de singularidades no artista em relação ao seu conhecimento artístico prévio. Por vezes semelhanças sutis poderiam familiarizá-lo ao comportamento orientado pela disposição interior dos artistas franceses e alemães do início do século XX – todavia não podemos relacioná-lo somente ao conjunto moral que determina sua índole - já que o Expressionismo perpassa praticamente pela história da humanidade como necessidade inerente da natureza humana. Por outro lado seria arriscado afirmá-lo como artista expressionista baseando-se somente em critérios estabelecidos pela história da arte.

Parte-se do princípio de que a obra de Hahnemann Bacelar possui características do expressionismo que revelam uma realidade difícil. Assim como outros que simultaneamente promoveram suas incertezas quanto os procedimentos da modernidade e se enunciaram na segunda metade do século XX traduzindo questionamentos e situações que indagavam a imposição cultural e imperialista da padronização da vida - o capitalismo, o comportamento e os modos de viver.

Nesse momento o artista não mais se reconhece; não busca mais a essência do homem; agora denuncia, fragiliza-se diante dos fatos; sofre do mesmo mal que atinge a humanidade. Daí a disposição para encontrar nas obras de Hahnemann Bacelar o potencial expressivo no discurso de sua obra, bem como o que a

---

<sup>79</sup> LIMA, L. V. 2004, p. 47.

<sup>80</sup> HARRISON, Charles. 1998, p. 19.

identifica. Qual aspecto primitivo que representa? Como a pintura determina as crenças, as ideias e os valores?

Para tanto é necessário fazer um paralelo entre o que foi desenvolvido na França e Alemanha para observar os aspectos similares e as diferenças que irão permear a compreensão sobre as pinturas em estudo. Serão verificadas as atribuições ideológicas referendadas sob a influência do Neorrealismo.

O expressionismo ainda deixa dúvidas quanto a sua origem e por isso é compreensível que, mesmo na procura das origens da palavra, a definição tenha suscitado divergências consideráveis entre os estudiosos.<sup>81</sup> E prossegue afirmando que “é interessante constatar que a palavra - *Expressionisten* – foi aplicada inicialmente a um grupo de pintores franceses, não alemães, no prefácio do catálogo da vigésima segunda exposição de Primavera da Secessão de Berlim, realizada em abril de 1911”<sup>82</sup>. Assim como também teria ganhado extensão a partir dos jovens artistas alemães do círculo de Matisse.

Outros autores da época posicionaram-se de maneira oposta considerando que o expressionismo não se definia puramente francês, mas que produções artísticas similares já vinham se desenvolvendo fora da França, independentemente de estabelecer qualquer contato. Considerando isso, Wolf – Dieter Dube acrescenta:

(...) o termo teria surgido quando o pintor Julien-Auguste Hervé expôs alguns estudos da natureza, em estilo acadêmico-realista, no Salão dos Independentes, em Paris, no ano de 1901, sob a designação genérica de Expressionismo.<sup>83</sup>

É possível perceber as diferenças de opiniões. Posto que a busca do primitivo, do culto ao camponês – que não era exclusivo do vanguardismo francês – aconteceu em praticamente toda a Europa, inclusive na Rússia, na Escandinava, na Inglaterra e na Alemanha em particular<sup>84</sup> desde meado do século XIX.

Seria necessário ir além para apreender a razão da vida, encontrar algo que diferenciasse a vida cotidiana repetitiva e angustiante da modernidade. Na França, Paul Gauguin dizia ter encontrado em Pont-Aven na Bretanha, uma cultura de

---

<sup>81</sup> BEHR, Shulamith. 2000, p. 07.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> DUBE, Wolf- Dieter. 1976, p. 20.

<sup>84</sup> PERRY, Gill. 1993, p. 08.

contraposição à cultura urbana. Teria se apropriado do seu povo e seus costumes como também de antigos rituais - que o ajudaria a produzir uma obra dentro do contexto *primitivo* e utilizá-lo como uma medida de valor positivo.<sup>85</sup>

No Taiti descobriu que não se precisava de muito para ser feliz. “Estava em solo fértil” - metáfora de seu contexto artístico, aquele que abastece seus instintos primitivos.<sup>86</sup> Logo, Gauguin estabeleceu princípios de representação que aliaram a bondade essencial da vida primitiva a pensamentos puros em contrapartida a decadência e perda dos valores das sociedades modernas.

Na Alemanha o traço impulsionador que caracterizou o Expressionismo Alemão parte da concepção idealística ou romântica de conceitos filosóficos<sup>87</sup>, em substituição facilmente da produção da arte pura; do equilíbrio harmonioso da forma e conteúdo, idealmente alcançado numa pintura *pura*.<sup>88</sup>

Com as propostas do governo de institucionalização da arte, o posicionamento de Munique, Desdren e outras cidades procedem com a rejeição à arte-instituição, cujo objetivo era glorificar a dinastia Guilhermina e crivar as atividades artísticas seguindo a aprovação real. Mas, as preocupações estéticas, a crença utópica num poder evolutivo da arte, sua capacidade de transformação da sociedade eram cada vez mais explícitas.

Das privações e controle surgem grupos artísticos contrários ao estabelecido, chamados Secessão. Pode-se notar a diferença quanto aos grupos da França, onde os recursos necessários para se criar e desenvolver novas formas artísticas estavam todos centrados na capital, o que facilitaria o diálogo tanto dialético quanto visual das produções pela proximidade num espaço delimitado. Enquanto na França, os grupos se fixaram de maneira dispersa. Assim coube aos artistas nórdicos formarem argumentos que fundamentassem sua postura social.

O surgimento do Expressionismo está ligado a um momento em que se tornam agudas as contradições espirituais e políticas vividas pela Alemanha e por toda a Europa. Um cenário de violência instiga os ânimos para uma revolução cultural que tece relações profundas entre procedimentos artísticos, posições políticas e concepções filosóficas e religiosas.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> HARRISON, Charles. 1993, p. 05.

<sup>86</sup> Idem. 1993, p. 29.

<sup>87</sup> BEHR, Shulamith. 2000, p. 10.

<sup>88</sup> DUBE, Wolf-Dieter. 1976, p. 08.

<sup>89</sup> DIAS, Maria H. M. 1999, p.14.

O Expressionismo surgiu em Dresden, Alemanha, (1904-1905) organizado pelo grupo denominado *Die Brücke* (A Ponte). Entre os membros mais ilustres do grupo estavam Ernest Ludwig-Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff(1884), Max Pechstein (1881-1955), Erich Heckel (1883-1970), Emile Nolde (1867-1956) dentre outros.<sup>90</sup> *Die Brücke* era uma denominação simbólica: a ponte entre o visível e o invisível. Este grupo recebeu a denominação de “expressionistas” pelo poeta e editor da revista *Der Stürmer* (A Tempestade), Herwarth Walden.

Estes artistas jovens e rebeldes reagiram ao convencionalismo acadêmico e ao excesso de realismo visual dos Impressionistas. O amor pela escultura da Arte Negra, pelas máscaras da Oceania e pelos mestres primitivos alemães, levou-os a representar os sentimentos puros, numa linguagem imediata, de violência primitivista, repudiando os ideais acadêmicos de beleza. Procuravam exprimir a angústia e os dilemas do homem moderno. Existiu no Expressionismo resíduos do Romantismo e do Gótico, entendidos como condição profundamente existencial do ser humano, pois o artista expressionista desejava dominar a realidade que o agredia.

Mais tarde os artistas do *Die Brücke* aliaram-se ao grupo *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), o segundo pólo do Expressionismo que existiu em Munique. Com a orientação de Vassily Kandinsky (1866-1944) e Alexei von Jawlensky (1867-1941), este segmento apresentou aspectos rebeldes menos aparentes. Buscando uma composição plástica e musical, as pesquisas de Kandinsky levaram-no à pintura abstrata. Outros membros do *Blaue Reiter* permaneceram figurativos, como Jawlensky, August Macke (1887-1914), Franz Marc (1880-1916) e Oscar Kokoschka (1886).<sup>91</sup>

Considerada uma tendência permanente da história da arte<sup>92</sup>, o expressionismo manifesta-se em épocas de crise: religiosa, econômica, cultural ou política. Surgiu no período que antecedeu à Primeira Guerra Mundial e com o advento do regime nazista, estas manifestações artísticas foram sufocadas, pois Hitler considerava os artistas deste

---

<sup>90</sup> Ernest Ludwig Kirchner pintava figuras ásperas, recortadas, de forte tensão e colorido violento. Erich Heckel produzia figuras e paisagens através de grafismos e colorido vibrante. O poder de deformação e a violência colorística estão presentes na obra de Karl Schmidt-Rottluff. Emil Nolde criava paisagens desoladas com massas de cores fortes, numa temática religiosa e rústica. Mais tarde associa-se ao grupo Otto Müller, que retratava o mundo cigano. Com este grupo, a técnica da gravura foi retomada, por seu efeito dramático e evocativo dos contrastes de preto e branco. Através de gravuras, os integrantes do *Die Brücke* puderam divulgar suas exposições com cartazes e folhetos. In: DUBE, W.D. **O Expressionismo**. Trad. Ana Isabel Mendoza y Arruda. São Paulo, Verbo/EDUSP, 1976.

<sup>91</sup> Os artistas integrantes do grupo *Blaue Reiter* caracterizavam suas figuras com o colorismo fovista, como Alexei von Jawlensky. August Macke produzia em suas pinturas um mundo idílico e sereno, como colorido harmonioso. Franz Marc, artista inquieto e arbitrário, criou um mundo imaginário de animais e florestas, experimentando formas complexas que mantiveram-se entre as estruturas cubistas, o colorismo fauvista, o dinamismo futurista e a inspiração abstrata. Em Viena, o expressionismo manifestou-se com a personalidade de Oskar Kokoschka, que produzia retratos psicológicos que seguiam composições dinâmicas e neobarrocas. In: DUBE, W. D. Op. Cit.

<sup>92</sup> MORAIS, F. 1991, p.40.

movimento degenerados e decadentes. Terminada a Segunda Guerra Mundial, as tendências expressionistas reapareceram.

Para Cavalcanti, o primeiro parâmetro dos expressionistas é a **deformação sistemática da figura**.<sup>93</sup> A imagem pictórica é carregada de dramaticidade, o que modifica e altera a realidade. O conhecimento e a interpretação do mundo são feitos a partir de sentimentos: a dúvida, a crise espiritual, o pessimismo em relação aos propósitos éticos, sociais e políticos. A representação das imagens interiores é privilegiada. Em virtude das deformações, cria-se uma pintura alheia às regras convencionais de equilíbrio na composição, regularidade nas formas e harmonia nas cores. Trata-se de uma arte de manifestações veementes, carregada de subjetividade e dramaticidade, torna-se compreensível que o artista se sinta limitado em suas necessidades expressivas pela realidade visual das formas e das cores, que não podem corresponder à intensidade de seus sentimentos.

O segundo parâmetro consiste na **originalidade técnica**. Em virtude da predominância de sentimentos intensos que deviam exprimir espontaneidade e autenticidade, o artista criou uma técnica própria, individual e inconfundível. Esta técnica não está submetida a preceitos teóricos tradicionais. O terceiro parâmetro é a **sensibilidade aos fatos sociais**. Os artistas expressionistas preocuparam-se com ideais humanitários, fizeram críticas ao regime capitalista, à exploração do homem pelo homem, à prostituição, à infância e velhice desamparadas, às hipocrisias e injustiças sociais. O expressionismo é considerado uma arte de “denúncias contra a sociedade moderna”<sup>94</sup>, e desse modo o artista torna-se “o intérprete do mal do nosso século: a angústia”<sup>95</sup>.

No Expressionismo existiu a predominância de valores emocionais sobre os valores intelectuais. O que importava aos expressionistas não era a beleza ou harmonia da obra e sim a força expressiva e dramática que mostrasse a decadência da sociedade. Tais características podem ser observadas na obra de Hahnemann Bacelar.

Para Anatol Rosenfeld<sup>96</sup>, o Expressionismo foi um movimento de tendência idealista, dirigido contra o positivismo e as concepções naturalistas decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX. Através de uma visão subjetiva, o artista expressionista projetou suas intuições e visões íntimas, sem mediação de impressões exteriores. Manipularam fortemente os elementos da realidade, às vezes distorcidos, conforme as necessidades expressivas da imaginação.

---

<sup>93</sup> CAVALCANTI, Carlos. 1970, p. 312.

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> Idem.

<sup>96</sup> ROSENFELD. Anatol. 1968. p. 96 e 97.



Assim, este movimento almejava a reconstrução do mundo a partir da intimidade individual. Além da valorização da intuição e do inconsciente em detrimento dos momentos de organização racional, existe também no expressionismo a saudade romântica do primitivo e elementar em oposição à mecanização e à técnica do mundo industrial.

Com isso, a aceitação a arte moderna estava também associada à adequação do país alemão a intensidade do capitalismo europeu na vida da população. Como referência, o papel feminino que transpassa a educação doméstica e começa a despontar na vida pública francesa permitindo um nivelamento do requisito de aptidões entre homens e mulheres. Em pouco tempo eram legiões de moças solteiras empregadas em escritórios e fábricas, bibliotecas e serviços públicos.

As mulheres casadas juntaram-se às trabalhadoras quando os orfanatos passaram a prestar cuidados diários a crianças e bebês, surgindo dessa adaptação instituições novas: as “creches” e os “jardins da infância”. Os pais podiam sustentar a estrutura tradicional do lar tendo os filhos à noite e nos fins de semana em sua companhia.<sup>97</sup>

Estas assumiram tarefas que anteriormente eram exclusivamente masculinas. Graças à expansão econômica que acompanhou a modernização, as tarefas no lar foram substituídas por produtos com tecnologias modernas. Com isso, para as artes, o reflexo do desenvolvimento de Paris - revelava interesses comuns das classes privilegiadas alemães de uma identidade cultural e social que proveram instalações de galerias privadas e o interesse comercial por obras de arte.

Vale ressaltar que os trabalhos desenvolvidos por grupos subversivos não eram de interesse de muitos. Acrescenta-se o contato com obras de artistas como Van Gogh, Gauguin, Cézanne e o norueguês Edward Munch que reforçam o conceito de arte moderna.

Foi apenas na altura das grandes exposições dos impressionistas franceses em Berlim, Dresden e Munique, no princípio do século, que os seus trabalhos se tornaram realmente conhecidos na Alemanha. Este encontro tardio

---

<sup>97</sup> Cultura e feminismo: disponível em <http://www.cobra.pages.nom.br/ftm-feminismo.html> acesso em 17/03/2014.

coincidiu com a vanguarda à Alemanha das obras da reação francesa contra o impressionismo puro com exposições de Seurat, Van Gogh, Gauguin, Cézanne e Toulouse-Lautrec. E o pós-impressionismo teve uma influência muito mais forte sobre os artistas alemães mais jovens, que aceitaram com entusiasmo as suas teorias e as suas intuições.<sup>98</sup>

A influência de Vincent Van Gogh foi o seu profundo envolvimento com os objetos que pintava e o sentimento arrebatado demonstrado à imagem. Esta valorização dada à emoção e sua concretização na tela deu maior prestígio ao artista holandês. Quanto a Gauguin foi sua estima a espaços isolados por linha verticais e horizontais em planos puros - baseados em exemplos japoneses - que lhes deram referência aos limites da cor e o equilíbrio essencial da pintura.

A iniciativa corajosa de abdicar a vida citadina à procura por ambientes naturais, longínquos e como os representava foram de grande importância. A busca pela essência e pureza humana a povos periféricos explica a fuga para um mundo simples e primitivo das ilhas do Pacífico, para onde alguns jovens artistas alemães, o acompanharam.

Paul Cézanne por mais que fosse venerado e admirado como o terceiro grande pioneiro da arte moderna, seus trabalhos não chegaram a alvejar consistentemente os artistas alemães. Destaque para Paula Modersohn-Becker que conseguiu desfrutar através de seus retratos e natureza morta ao estilo do pintor. Segundo Wolf-Dieter Dube<sup>99</sup>, encontrou em Cézanne o apoio e a justificação das suas próprias tentativas para ligar massas e planos numa unidade cheia de tensões.

Edward Munch foi outra grande influência na Alemanha com sua temática mórbida, dramática e suas impressões de realidade associadas ao estado afetivo caracterizado por profunda tristeza e desencanto com o mundo. Tendo referência à Gauguin e Van Gogh, desenvolvia sua obra a partir do naturalismo e realismo irônico de Toulouse-Lautrec. Sua inclinação psicológica dá as linhas exuberantes e cores fragmentadas dos seus quadros, grandeza e individualidade.<sup>100</sup> Suas pinturas apresentam imagens desfiguradas que denotam o estado moral, emocional do personagem: angústia, depressão, saudade.

---

<sup>98</sup> DUBE, Wolf – Dieter.1976, p. 16.

<sup>99</sup> Idem. 1976, p.17.

<sup>100</sup> Idem. 1976, p. 19.

Portanto o expressionismo como movimento artístico vai tomar corpo no contato entre artistas, no conhecimento dos trabalhos que estão sendo produzidos, e que caminho estético estava sendo percorrido. Estes não são só franceses e alemães, mas todos aqueles que influenciados pelo fervor dos acontecimentos passaram a justificar seu posicionamento diante do mundo através do reflexo da época: A miséria grita, o homem clama pela sua alma, toda esta época é um só grito de angústia<sup>101</sup>.

Por conseguinte a abrangência do Expressionismo percorre espaços ilimitados. Por isso considerá-lo somente como movimento estético é restringí-lo tipicamente ao universo alemão.

No Brasil, o Expressionismo não se manifestou em grupos organizados, mas em poéticas individuais<sup>102</sup> seus princípios estéticos tomaram conta de artistas que assimilaram, até certo ponto espontaneamente, o direito a apresentar dúvidas sobre si e sobre os outros. Vivenciar novas experiências fazia parte da insatisfação pessoal em relação às crises políticas, econômicas, culturais e religiosas.

Nas obras de Hahnemann Bacelar o Expressionismo representa o mundo exterior que o cerca sob uma ótica interior, emocional, altamente subjetiva. As formas dialogam e enfatizam aspectos do contexto histórico-social de crise e desequilíbrio social.

Sua geração encontrava-se num dos momentos favoráveis a revoluções devido aos conflitos do pós-guerra e ditadura militar. A busca de liberdade cheia de convicção e fé transformava-se no fervor intelectual de jovens **politizados** pela escola, pela propaganda – de direita e de esquerda – pela mídia e pelos meios de comunicação<sup>103</sup> que eram demonstrados no através de suas participações em manifestações artísticas tais como peças de teatro, desenhos e pinturas, filmes e leitura de livros polêmicos. São atitudes comuns, numa fase da vida caracterizada pela desobediência familiar, pela desconfiança, pelo desejo de conferir, comprovar e experimentar coisas sem nenhuma permissão dos pais. Isto é descrito por Aurélio Michiles com relação a sua convivência com Hahnemann Bacelar.

---

<sup>101</sup> WORRINGER. Apud BEHR. 2000, p. 08.

<sup>102</sup> PÁSCOA, Luciane. 2002, p.38.

<sup>103</sup> COSTA, C. 1995, p. 100.

Naqueles anos sessenta formávamos um bando empertigado, queríamos desafiar o desconhecido, colocar à prova os limites da realidade, somente por uma questão de curiosidade. Tínhamos fome pelo absoluto, e, naquela cidade, não havia nenhum adulto para escutar meia dúzia de adolescentes entre treze e quinze anos.<sup>104</sup>

Existe certa coerência e associação aos artistas expressionistas alemães do início do século XX, que neste estudo acredita-se numa maior familiaridade do estilo de Hahnemann Bacelar num conjunto de características representativas formais que o distinguem e ao mesmo tempo aproximam sua obra - sem esquecer referência equitativa a estética neorrealista. Tal conjunto qualifica e reforça sua pintura, cria pertinência ao estilo e simultaneamente a converte em obra.

A dramaticidade e o exagero, a atração pelo irracional, a apologia do feio são traços barrocos incorporados no expressionismo.<sup>105</sup> Assim como o Futurismo e o Cubismo que também procuravam destruir a realidade e despertar a relação entre a vida e o mundo, vê-se no temas dos expressionistas alemães cenas ligadas à crônica da vida cotidiana (a rua, as pessoas, os cafés etc.) e aos problemas existenciais.

Dá abertura ao artista de experimentar novas possibilidades de representação e viajar a novos horizontes subjetivos. “Os sinais do expressionismo atuam de uma forma completamente diferente - com sinais de um real *humano*.”<sup>106</sup> Aquele que independente do impacto gerado persiste com o que objetiva: a liberdade da vida.

Dotado de grande sensibilidade, Hahnemann sofria não apenas com as dificuldades pessoais, mas compartilhava da dor coletiva que poderia ser vista na Guerra do Vietnã, na fome das crianças de Biafra e em muitos outros acontecimentos que levaram aquela geração à rebeldia e à contestação.<sup>107</sup>

A abordagem direta e espontânea da vida e da sexualidade se percebe na temática de fatos do cotidiano do artista que reafirmam questões da vida cabocla: miséria, promiscuidade, desamparo e abandono. Não só do absurdo na representação física pela autonomia das pinceladas que preenchem os espaços da

---

<sup>104</sup> MICHILES, Aurélio. 2005, p.10.

<sup>105</sup> DIAS, Maria H. M. 1999, p.10.

<sup>106</sup> MACHADO, C. E. J. 1998, p.189.

<sup>107</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 190.

tela e são desmedidas de serem expressas exatamente com a razão. Mas o aparente desprezo pelo bom senso que reflete a retórica visual da identidade cultural do homem amazônico, que é parte de um universo injustificável.

Totaliza-se a potencialidade das imagens e o abandono da qualidade de vida concentradas no anonimato de pessoas, de experiência e vivência similar que pertencem a um mesmo ambiente e fazem notarem-se a partir de suas expressões, gestos deformados e corrompidos. De acordo com atribuições dadas ao estilo nesse sentido,<sup>108</sup> destaca o desejo do artista expressionista de se desviar do habitual, rompendo moldes e pré-determinações.

Na obra *Miséria* de 1968, o registro do caboclo vitimado pela dominação incontrolada da modernidade, supõe o inconsciente das personagens como se cada uma forçasse sua felicidade. O artista se apresentava como um crítico que percebe com maestria o que vê além dos olhos, porque vive a experiência. Reinterpreta a distinção do homem; (...) uma investigação que tenta compreender e resistir à proposta enganadora da dignidade humana, para ser “uma voz que reconhece à valiosa experiência que o povo carrega (...)”.<sup>109</sup>

Em *Sem Título*, nus femininos se misturam e se escondem uns aos outros sem muito sucesso, com um disfarce leviano de um amontoado de corpos insignificantes. Desse modo a pintura carrega sua carga de realismo que envolve personagens por vezes ridículos, estranhos e deformados. O exagero da expressividade física é enfatizado nos corpos que se alinham sinuosamente e geram confusão e desequilíbrio da visual.

A figura da mulher sempre predominante, que simbolicamente se explica no contato com a o ambiente natural num sentido *lato* – **primitivo** (fertilidade)-assume frequentemente o papel metafórico da natureza. Da mesma forma, levemente insinuados alcançam um estado mais natural e submisso. Consideram-se conotações atribuídas à crítica social - a mulher como resultado imediato da falência social, nitidamente expressas nas obras acima citadas.

As características expressionistas destacam-se na importância dos símbolos regionais que transmitem a simplicidade que liga pessoas simples a pensamentos *puros*. Reforçam o direito de deformar a irreverência e a

---

<sup>108</sup> DIAS, Maria H. M. 1999, p. 70.

<sup>109</sup> SOUZA, Márcio. 2010, p.31.

singularidade dos gestos nativos - que figuram posturas de graciosidade e inocência - no que se refere da sinuosidade dos contornos e aleatoriedade da aplicação da tinta. O que se percebe é a correspondência à capacidade expressiva que buscava na pintura e estava enraizada na predisposição do artista quanto descobridor ou profeta de um modo de expressão mais direto “primitivo.”<sup>110</sup>

Há certo abandono da perspectiva e acentuada discordância entre figura e fundo. Estes na maior parte das composições são subtraídos pelo espaço visual fechado priorizado pelo artista, em outras imagens apenas situa e localiza a ação. As cores também são aplicadas respeitando a posição do foco de luz destacado na volumetria dos corpos como se fossem misturadas e sobrepostas no instante da execução.

Aplicação excessiva do material pictórico nos pedaços de tintas em camadas espessas envolve detalhes espatulados e texturas produzidas a efeito de pinceis num sentido desordenado e ao mesmo tempo firme e seguro. Mostra facilmente a cor como a verdade a ser descoberta na qualidade intrínseca das coisas. Seus temas mostram a correspondência a certos anseios, preocupações, necessidades internas em busca de certas valorizações formais.<sup>111</sup> Em *Miséria* a camada colorida parece rasgos de pincel como se houvesse removido lascas de tinta sobre a superfície avistando novas cores. Tinta empastada, pinceladas que acompanham espaços que se misturam e se definem em áreas maiores.

O ritmo seguro do pincel varia em pinceladas rápidas e sequenciadas que propõem a proximidade das cores claras e escuras figuram a movimentação das formas que se findam na harmonia do vermelho carregado ao ocre, pequenos detalhes de verde e tons de gradação do azul para o branco.

Com essa qualidade que mostra à sua agilidade e espontaneidade técnica através das distorções e exageros. Hahnemann Bacelar mostrava seu esforço para encontrar a essência humana nos aspectos culturais do amazônida, desde figuras distorcidas em meio a ambientes insalubres e corriqueiros. É nos tipos humanos, oprimidos e miseráveis, na condição sociocultural que pulsa a poética de sua obra como elemento imerso, puro de valorização.

---

<sup>110</sup> HARRISON, Charles. 1993, p. 08.

<sup>111</sup> OSTROWER, Fayga. 2013, p. 59.

A deformação dos corpos, a fragmentação, o patetismo das imagens, o princípio estético da intensidade, todos esses processos revelam a interpretação dos plano físico e psíquico. Mancha, o grito e a violência das linhas são formas de protesto de uma época tomada pelo absurdo de sua própria condição.<sup>112</sup>

São imagens que ainda sobrevivem na realidade de Manaus e são encontradas frequentemente no Centro da cidade, nas feiras populares e nas praças portuárias. Não muito diferente de sua época, os problemas de distribuição e organização social persistem como herança do passado. Agora num espaço cada vez mais amplo e descontrolado. A descrição visual dessa realidade demonstra a atemporalidade e se justifica pela arbitrariedade imprevisível que anula a repetição técnica e temática do artista.

O culto ao feio define as bases de seu expressionismo na presença de protagonistas sem nenhum desenvolvimento técnico rigoroso ou artificial. Na obra *Mãe do Corpo*, de 1966 - cada pincelada e literalmente profunda acompanha a forma preenchida que determina o movimento particular dos espaços isolados pelo contorno e sugerem aplicações descontínuas e localizadas a partir da excitação involuntária internas de quem a executa.

Esse preenchimento tende a exprimir através de áreas coloridas o aspecto volumoso que se unem harmonicamente e sujeitam o observador a leitura no sentido triangular. Este mesmo efeito visual se reitera na obra *Mulheres*, s/d.

O interesse ao ambiente natural<sup>113</sup> da vida cabocla é destacado na grande quantidade de esboços que comprovam o que via. Conta-se que vez ou outra viajava para municípios vizinhos próximos a Manaus. Nas pinturas *Mulheres* e *Mãe do Corpo*, o cenário interiorano se apresenta como fundo simples e inofensivo. Talvez signifiquem a força latente do potencial da floresta aliado às tonalidades do chão vermelho-terra onde descansam as massas corpóreas femininas.

Complementa-se o citado em momento anterior dos artistas expressionistas alemães que buscavam a pureza do ser humano em locais e ambientes longe da vida urbana. Porém, o ambiente social em que Hahnemann Bacelar está inserido divide-se entre ocupações de famílias do interior e parte da sociedade que

---

<sup>112</sup> DIAS, Maria H. M. 1999, p. 33.

<sup>113</sup> HARRISON, Charles. 1998, p. 20.

convivem no mesmo espaço. Nesse caso não precisou ir longe para iniciar seus estudos perceptivos e denunciar a opressão e as misérias populares.

O sintetismo<sup>114</sup> observado, não está diretamente nas pinturas, pequenos detalhes apenas o especificam nos fragmentos em azul e branco. Mas, o recorte resumido do enquadramento da imagem e a amplitude de significação representam a dinâmica do todo – um detalhe elementar, que denota a qualidade instantânea do registro. Essa referência, que se faz também a fotografia, mas precisamente a xilogravura - pela linha que circunscreve o *desenho* no papel - e ao entalhe - pelo relevo, brilho e realce das saliências da superfície - de Álvaro Páscoa. Tendência expressionista e neorrealista com elementos regionais podem se notadas na obra desses dois artistas<sup>115</sup>.

Ainda citando Páscoa, as características que envolvem valores afetivos e podem ser bem mais que a simples analogia da passagem de Álvaro Páscoa de um mundo decadente em seu regime político ditatorial a um mundo de liberdade esperançosa, de encontro com o primitivo e certa noção inclusa de saberes e práticas primeiras.<sup>116</sup>

O Neorrealismo foi um movimento artístico cultural que estabeleceu bases centradas nas transformações sociais em Portugal e teve sua maior repercussão entre 1946 e 1956. As obras dos neorrealistas, embora fossem acentuadamente sociais, não deixaram de conseguir seu objetivo estético.<sup>117</sup> Relacionava assuntos da coletividade como os problemas da humanidade. A experiência e o contato com a realidade importavam tanto quanto a teoria.<sup>118</sup> Nas artes plásticas, recebe influência estética do Muralismo Mexicano e de Cândido Portinari.

A junção entre intelectualidade e valores estéticos vão se firmar nas seguintes características: o Neorrealismo tentava transpassar o realismo dando aspecto mais real ao que figurava. Não conservava postura estática, mas a dinâmica transformadora social através do heroísmo coletivo; não visava o individualismo do homem o que interessa era encará-lo de modo diferente.

---

<sup>114</sup> PÁSCOA, Luciane. 2002, p. 38.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> PÁSCOA, Luciane. 2006, p. 105.

<sup>117</sup> CAMARA, J.B. Apud PÁSCOA. 2006, p. 73.

<sup>118</sup> PÁSCOA, Luciane. 2006, p. 80.



Era necessário para isso tomar uma atitude crítica – a não aceitação da realidade daquele momento. Fundamentava-se na arte de intervenção que não se compadece com individualismos, pois o mundo exterior chamava o artista para a luta. Os artistas não se limitavam a produzir uma cópia fria e árida, pois quando abordavam em suas obras os grandes problemas de sua época, pensavam simultaneamente como autores e atores dos conflitos que representavam.<sup>119</sup>

Então ficava a cargo do artista o compromisso de aproximar a arte do povo; promover esse contato. Assim o artista agia como divulgador da própria existência social, já que a obra é elaborada por um indivíduo que faz parte de determinada sociedade e que tem sobre ele opiniões próprias.<sup>120</sup> Traduzia a humanidade na obra, a realidade e o desespero humano diante as contradições.

O reflexo no Brasil se deu de maneira diferenciada. Enquanto em Portugal o Neorrealismo foi um produto de um esforço intelectual, no Brasil teve condições externas favoráveis para um desabrochar espontâneo. Possivelmente devido o primeiro ter sua ligação aos ideais comunistas e se apoiava fortemente na literatura. Aqui, surgiu num contexto de crise de crescimento sócio-econômico, tornando-se o porta-voz de manifestações de um novo sistema histórico.<sup>121</sup>

Considera-se que o caráter poético se manifestou mais no âmbito sentimental do artista brasileiro. Em outras capitais regionais a preocupação social predomina sobre o aspecto puramente formal. No Amazonas essa tendência introduzida por Álvaro Páscoa e foi bem aceita pela intelectualidade local.<sup>122</sup> Pode-se considerar o reflexo maior em Hahnemann Bacelar.

Sua pré-disposição artística precisava somente de um guia que o conduzisse sem muitos esforços a excelência, que já carregava consigo. Talvez quisesse ser como o mestre. A natureza se encarregou de diferenciá-lo – mesmo emprestando formas - não só do amigo, mas de seus contemporâneos. Possivelmente os aspectos ideológicos de sua pintura se fizeram compreendidos nos encontros com conversas extensas com Álvaro Páscoa. O pensamento sócio-político evidentemente não nasceu somente de leituras que realizava, mas a partir de orientações de onde esse conhecimento poderia ser aplicado. A reflexão densa

---

<sup>119</sup> REBELLO, L. F. Apud PÁSCOA. 2006, p. 81.

<sup>120</sup> PÁSCOA, Luciane. 2006, p. 82.

<sup>121</sup> GOMES, Raul. Apud PÁSCOA. 2006, p. 95.

<sup>122</sup> PÁSCOA, Luciane. 2002, p. 73.

abriu caminho para denunciar através de imagens sua postura como artista - questionador e com a liberdade de transformar a realidade em veículo simbólico de sua concepção.

Não poderia resistir ao grito neorrealista de Álvaro Páscoa. A serenidade da observação do artista e o simbolismo empregado não deixam de vir do Mestre Páscoa. A transposição da realidade em representação não se limita somente ao expressionismo. O rigor do realismo temático, o ponto de vista afetivo e preocupação com o *outro*, aliados ao domínio da técnica livre manifesta a preocupação como o coletivo.

A sua influência expressionista misturada à estética do neorrealismo português evidencia-se nos seus interesses culturais diversificados, no envolvimento com a vida cultural portuense ente 1954 a 1958, momento em que despontava o movimento neorrealista na literatura e nas artes plásticas em Portugal.<sup>123</sup>

Muitos dos aspectos de sua obra prenunciam o que queria contar e transcendem aos elementos pictóricos. A paisagem da cidade se mistura aos protagonistas que interpretam a si mesmo. Os logradouros, becos e beira de igarapés são locais pitorescos que recebem sem ensaio os atores permanentes, tipos comuns. A dor, o drama e as contradições retratam o impacto da verdadeira pobreza na sociedade Amazonense.

Por fim Hahnemann Bacelar sugere a busca de satisfação na simplicidade da vida. Preenche sua obra com enigmas que só a reflexão pode dar sentido, pois a vontade de vivê-la põe à frente a busca de novas respostas para seus medos e frustrações. Usou uma linguagem simples de assimilação direta da imagem, que obviamente apreendida é reformulada e fruída. A degradação violenta a qual foi submetido não deu o tempo necessário para ser compreendido. Ficou a tarefa desafiadora a quem tenta desvelar nas suas obras o caminho de justificativas para a busca da essência humana no impulso das metáforas e na escuta de uma voz interior.

---

<sup>123</sup> PÁSCOA, Luciane. 2012, p. 73.

## CAPÍTULO III: Estudo iconográfico da obra pictórica

### 3.1 Organização individual das obras

#### 3.1.1 As lavadeiras

Óleo sobre tela, 1965, 77 x 95 cm, acervo da Família Páscoa.



A obra apresenta um trio de mulheres lavando roupas com características comuns da população ribeirinha da região amazônica. Permite-se visualizar de imediato a maneira como o artista representa as posições diferenciadas para a tarefa doméstica, como também sugere as diferenças etárias. A cena se refere à divisão dos afazeres domésticos marcadamente comuns as sociedades primitivas – a mulher ser incumbida das atividades domésticas.

Como o caboclo passa a ser a extensão do índio pelo conhecimento e usufruto da natureza, os princípios educacionais se repetem. No início das sociedades organizadas, de acordo com Aníbal Ponce<sup>124</sup> a execução de determinadas tarefas, que apenas um membro da comunidade não podia realizar, deu lugar a um precoce começo de divisão de trabalho de acordo com as diferenças existentes entre os sexos, mas sem o menor submetimento por parte das mulheres. Ou seja, a obrigação fazia parte da educação na convivência diária que se mantinha entre membros da família e cada um adquiria seu papel naturalmente. Porém aqui, a mulher se apresenta com papel familiar passando a ocupar-se somente com funções de casa e sem pretensões de inserção social.

É verdade que a disposição econômica de Manaus nesse período não oferecia oportunidades de emprego, o que predominava eram pequenas atividades

---

<sup>124</sup> PONCE, Anibal. 1995, p. 18.

eventuais sem vínculo e para homens. No entanto, algumas exigências não competiam à formação inexistente ou deficiente do caboclo que o tolhia da segurança salarial fixa. Ficava para algumas meninas o ensejo de serem confiadas às famílias pouco mais estruturas para a oportunidade de estudar e trocar seus serviços - como ajuda nos afazeres do lar, o cuidado com menores, etc.

Nessa obra a presença da mulher nos leva a buscar algo mais profundo que transpassa o simples costume. Possivelmente seu apreço pela figura feminina e a observação detalhada do cenário que valoriza a ação tenha sua origem, supostamente na figura materna. À Hahnemann Bacelar, primogênito, coube acompanhar o esforço da mãe e sacrifício, de encontrar meios que para criar seus irmãos menores.

No caso o trabalho feminino seria a proposta do artista para sugerir a condição submissa da mulher como símbolo de contradição entre a sociedade patriarcal autoritária/opressora e a classe popular oprimida e torturada pela modernidade ao mesmo tempo a combate com a sutileza e naturalidade.

Não se limita a representar somente a sensualidade do corpo e do movimento. O que importa inicialmente é opor a própria natureza da existência – a qualidade pura do ser humano - às imposições do meio. Como se propusesse a leitura diagonal na ordem que percorre do fragmento do azul do céu, até as figuras humanas sequenciadas pela tonalidade do ocre pele que se segue até o chão. O brilho dos corpos é dado pelo vermelho vinho que tende para o marrom na palafita, que não deixa de ser esta o elemento explícito da condição social que se encontram e que nela está um modo de se proteger do que a modernidade propõe.

Não é mais a floresta que ameaça. A ocupação desordenada e a frustração do desenvolvimento econômico de Manaus permitem que a violência, a promiscuidade e descaso social apareçam como predadores da vida. Mesmo assim o posicionamento da personagem central no primeiro plano de costa, se firma como a demonstração de oposição que se confirmam nos traços significativos de adaptação a essa nova realidade.

A dimensão social da obra compreende o senso comum da cidade. O que se destaca são generalizações da vida rotineira entremeadas a aspectos culturais, simples e conhecidos. Assim, dentro dos aspectos expressionistas o registro

romântico do artista se concretiza num instante oportuno do que vê, do diálogo que mantém com o comum, trivial e repetitivo. Talvez a expectativa de mudança de vida não existisse ou não houvesse nada a fazer. Mostrá-la seria o suficiente para sintetizar na imagem esse inconformismo interior. Ao mesmo tempo em que denuncia, exalta seu romantismo diante das personagens na delicadeza e serenidade da ação que sobrevive da adaptação a um espaço diferenciado, modificado, ambiente bruto – antes intocável.

Casas improvisadas são construídas e na sua grande maioria repetem a arquitetura ribeirinha dos rios para as margens dos igarapés que cortam ruas e avenidas principais com suas antenas parabólicas e seus telões *full screen* que destacam a acessibilidade ao poder de compra. Do incômodo, passam a ser um problema para a visibilidade externa e uma necessidade imediata de eventos mundiais que mesmo com investidas mitigadas do Governo, persistem nos dias atuais como herança sem solução escondida por detrás de residências, casas comerciais e prédios históricos. E continuam sendo temáticas de artistas que promovem esse cenário não mais associado às críticas ao descaso político, mas ao saudosismo de infância ou juventude.

No detalhe a condição de vida passou a ser senso comum nos logradouros do grande centro nessa década. A maneira como estendem suas roupas e constroem suas moradias legitima o domínio do espaço que se transforma do ambiente natural ao lugar fixo dominado e por fim a local de despejo de lixo e detritos das casas e empresas comerciais.

Com isso, percebe-se na obra em primeiro plano uma mulher agachada com uma criança centralizada no quadro, com o vestido entre as pernas, leva às mãos a cabeça com a intenção de prender os longos cabelos para realizar possivelmente o banho da criança, que está pisando na borda de uma bacia. A criança abraça a mãe como se acomodando para entrar no recipiente com água, a barriga avantajada é evidente na desproporção em relação ao corpo, fator característico de crianças privadas de condição alimentícia, saúde e habitação saudáveis, às vezes dependentes somente do leite materno.

Atrás à direita quase colada, outra personagem inclinada para baixo, com uma peça de roupa na mão, agora com uma touca de tecido na cabeça destacando

a ação do ofício que inscreve o título da obra, como a que está no centro à esquerda, em pé aparentemente mais jovem, faz sobressair o gesto da fricção do tecido para frente e para trás, sobre a prancha de madeira em forma de mesa (jirau). Uma torneira jorrando água, comum em casas de madeira para evitar a umidade e facilitar o escoamento da água por sulcos feitos no chão para conduzir a água para fora do quintal.

Veem-se roupas estendidas em varais apoiados por uma vara com forquilha na ponta para direcionar o barbante em sentido contrário ocupando mais espaço. Como cenário de fundo, a casa de madeira suspensa por pedaços sólidos de madeira (toras) que protege de ratos, insetos, etc. As paredes de tábuas frágeis envelhecidas são definidas pelo contorno das frestas que as separam e garante a circulação natural do ar, proteção da chuva e do sol.

Pelo negro intenso da porta e janela entende-se que não há iluminação elétrica ou indica o início do dia, já que as atividades começam logo ao amanhecer e o azul do céu no canto esquerdo acima suaviza a intensidade da luz. Na porta há duas peças de madeira (ripas) fixadas horizontalmente, que servem para evitar acidentes principalmente com crianças ou a saída de animais como cães e gatos.

Diante da descrição da obra nos anos sessenta as atividades relacionadas os afazeres domésticos eram a repetição ou a adequação improvisada do trabalho do interior que sustentava muitas dessas famílias. A figura da mulher e os membros avantajados demonstram a vitalidade diária para as atividades e misturam força e sensualidade. Todavia anula-se a dependência da natureza em prol da insistência a um sonho já decadente desde o começo, não somente pelas mazelas sociais explícitas na imagem, mas pela aceitação de subserviente à desgraça social implícita a uma cultura deturpada e degradante.

### 3.1.2 Mãe do Corpo

Óleo sobre tela, 1966, 94 x 78 cm. coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.



A obra remete de imediato a imagem do censo comum caboclo, principalmente nas atividades atribuídas às mulheres. Como instantes de descontração depois das tarefas cumpridas, que podem indicar momentos de descanso dentro de casa, principalmente na parte mais arejada e ventilada. Cada uma ocupa um lugar de destaque na tela. Ou tratar-se de algum ritual amazônico, retirada da tradição popular. A obra é composta por quatro mulheres e

uma criança do sexo masculino, agarrada na perna da mãe, observando a cena – talvez um ritual de cura onde a benzedeira ou parteira pisa sobre o ventre de uma mulher deitada sobre uma esteira de palha no chão.<sup>125</sup> Também sugere a representação como resultado de estórias contadas pela mãe do artista quando criança ou caso que teria visto em suas viagens ao interior do município.

A personagem central observa a ação das duas mulheres que estão abaixo destacadas com vestidos estampados e predominantemente brancos. Apresenta-se de vestido vermelho vinho com o braço direito suspenso dobrado com a costa da mão roçando sobre a lateral de seu rosto e orelha, o que indica sua inquietação diante da agonia do que ocorre a sua frente, traduzidos pelo olhar paralelo ao do menino nu que é sustentado pela a mão esquerda e se apóia em sua roupa como estivesse se afastando juntamente com a ela e escondendo ou tentando proteger-se espantado pelos supostos gemidos.

<sup>125</sup>MESQUITA, Otoni. 2000, p. 187.

O vestido entre as pernas sugere a possibilidade de ter-se levantado brevemente, como é espontâneo as mulheres antes de se agacharem colocar a bainha do vestido ou saia entre as pernas como a personagem abaixo a direita. A do centro esquerdo da tela provoca curiosidades e indagações sobre sua posição e gesto.

Sua perna em destaque leva a crer que está sobre o ventre da personagem deitada ou estão somente cruzadas pelo provável descompromisso da perspectiva dada pelo artista. É desconstruída pela sola curva do pé na posição de encaixe ao volume da barriga, mas não sugere movimento, apenas repousa levemente, enquanto um dos braços colocados sobre as coxas serve de apoio ao cotovelo direito facilitando à mão estabilizar e equilibrar o peso da perna. Ao que se percebe somente o pé movimentar-se lentamente mantendo o sutil atrito seguido de rezas - resmungos em voz baixa.

Também é notadamente perceptível a convergência dos olhares para este ponto de referência da cena demonstrado pelo simples fixar de olhos, que cria o desenrolar cenográfico do toque do pé como sendo o fator principal de interesse da representação da imagem.

A mulher deitada no chão sobre uma esteira de cipó ou tapete de retalhos contorce o corpo para o lado direito da tela que é indicado pela posição sugerida pelas pernas, insinuam o estado de aflição suavizado pelo toque do pé acima.

Seu braço esquerdo cobre o rosto protegendo-o da luz natural destacada pela claridade em tom de amarelo aplicado ao cotovelo que incide da esquerda para a direita em diagonal de cima para baixo. A mão direita pressiona a saia entre as pernas para poder movimentar-se como querendo dobrar-se para posição fetal.

A luz é inconveniente somente para quem está no plano inferior da cena. A personagem que se apresenta de cócoras, a sua perna que está dobrada totalmente colada no chão serve de base de apoio e equilíbrio do corpo; a outra perna também dobrada paralela ao tronco dá possibilidade levantar-se sem a utilização das mãos, que estão ocupadas com objetos côncavos sendo manuseados entre as pernas como se pressionasse algum tipo de ervas como se observa na tonalidade verde do preenchimento de um dos objetos.



Os detalhes deste material não são identificáveis, mas podem caracterizar-se pela forma e cor como sendo cacos de ouriços de castanha, cuias ou potes de cerâmica que sevem de recipientes para comer, beber ou transportar líquidos, farinha, sementes, esvaziar canoas, etc.

O ambiente da pintura mostra uma casa de hastes de palha amareladas e esverdeadas indicando serem novas ou terem substituído recentemente as envelhecidas. O piso de tábuas de madeiras (assoalho) destacado por linhas que as separam no canto direito inferior.

Vãos nas paredes destacam a porta de entrada, bastante extensa, vista para o ambiente externo delimitando sua forma superior pelo azul cobalto aplicado. Acima, pela porta, em tom negro uma haste de galhos de árvores possivelmente para estender roupas ou pendurar algum acessório de uso funcional como materiais de pesca.

Ao fundo, pequeno detalhe de um rio de águas claras cercado pela mata e através da janela um campo extenso ao horizonte, áreas limpas. No alto, à direita, uma rede *atada* com destaque para os punhos e os enfeites de trama lateral em tons claros, utilizadas para embalar crianças, já que se apresenta aberta como se tivesse uma vara atravessada de uma bainha à outra.

A sensação de agradabilidade da obra revela a bondade e o gesto generoso dos personagens como também denota a graciosidade e inocência que credita a busca e a persistência da identidade cultural firmada em bases sólidas do conhecimento herdado da natureza e contato direto, corpo e terra – que é representado por posições comuns que se repetem na obra de Hahnemann Bacelar como agachar, sentar no chão, reclinar-se e os pés descalços. Ou seja, por mais que se acomode forçosa ou espontaneamente é incontestável a permanência de características que definam de imediato os costumes da região, bem como ritos e crenças.

Soma-se a impressão da tranquilidade do gesto das mãos que complementam e destacam a função de cada uma das mulheres sentadas, sugerindo um diálogo não verbal dado pela expressão facial restrita, fechada, de traços indígenas predominantes para um ato de aplicação a procedimentos bem sucedidos que concebem consciência e conhecimento do que está sendo feito.

Essa ocasião também pode ser entendida como evento ordinário que pode acontecer a qualquer condição pós-parto. Daí a serenidade da cena. A sugestão do movimento está somente para a personagem que assiste como para a agonia da paciente submetida ao ritual que intitula a pintura. Na obra a tensão das pinceladas, atributos da cor como peso e brilho não comprometem a temática.

Dos aspectos formais que definem a obra destacam-se linhas paralelas que posicionam as três mulheres e formam a estrutura inicial. A tela está dividida em duas partes iguais, esquerda e direita. O centro dessa divisão é marcado pela a mulher que está de pé. Na primeira metade uma vertical desenha a postura da mulher. O mesmo ocorre com a da direita. A ideia de calma e tranquilidade das figuras estáticas são transpassadas por esta verticalidade e cada segmento linear cria, essencialmente, uma dimensão no espaço. As linhas são vistas como portadora de movimento direcional.<sup>126</sup>

Têm-se então três verticais que marcam a base de seus posicionamentos. Os olhares convergem para o ponto central - no pé que massageia o ventre. Observa-se também a ligação diagonal das extremidades das verticais superiores e inferiores que formam a disposição transversal de dois planos unidos. As diagonais introduzem a dimensão de profundidade.<sup>127</sup> O efeito se confirma no posicionamento da mulher deitada. Constitui-se aqui um ambiente geométrico que configura o volume. É o reencontro dos elementos linha e superfície que acontece, sobretudo em seus aspectos dinâmicos, a diagonalidade (linha) e a superposição (superfície).<sup>128</sup>

No entanto isso permite que o espaço interno da forma prismática triangular conceda as qualidades expressivas do ambiente. São essas qualidades espaciais que podem ser formuladas mediante o volume e se definem como sendo as qualidades expressivas dos elementos. Toda essa estruturação formal acima, relativamente aponta para a base triangular projetada no chão. Nesse ambiente o potencial imaginário do artista define a dinâmica da obra. Na pintura se revelam

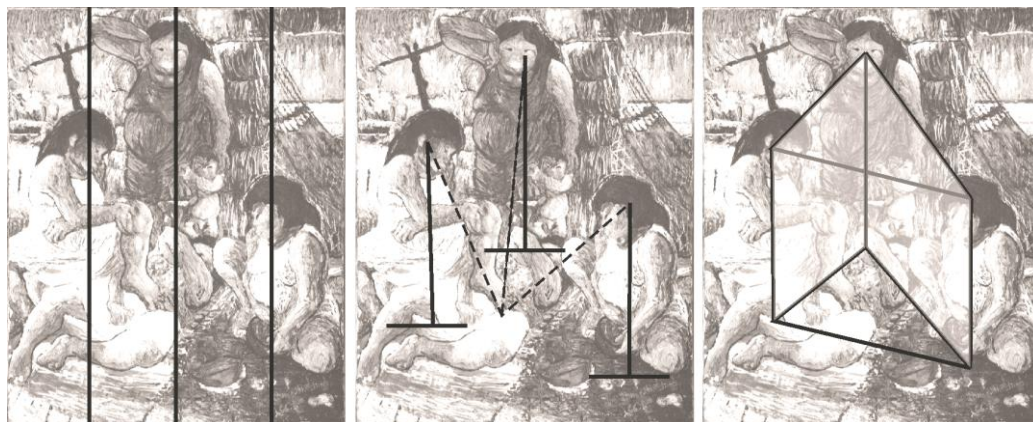
---

<sup>126</sup> OSTROWER, Fayga. 2013, p. 102.

<sup>127</sup> Idem. 2013, p. 129.

<sup>128</sup> Idem. 2013, p. 131.

espaços vivenciais.<sup>129</sup> A exigência de fruição se faz nesse local e conserva-se da figura inferior direita para o centro.



O que se vê faz parte da cultura cabocla onde o conhecimento se dá através das pessoas mais velhas que mantêm o dom da cura e de desembaraçar estádios negativos do espírito do caboclo, no caso, que predominam nas crenças e ritos da Amazônia.

### 3.1.3 Miséria

Óleo sobre tela, 1968. 93 x 133 cm, col. Pinacoteca do Estado do Amazonas.



Obra possui características bastante peculiares ao movimento expressionista alemão. Percebe-se a herança expressionista e neorrealista. A temática, abordada nesse quadro refere-se ao descanso, que remete ao culto da vida, presente na iconografia expressionista.<sup>130</sup>

Destaca o abandono de formas tradicionais e a simplicidade do traço na sugestão de contornos e a valorização da linha em benefício da

<sup>129</sup> Idem. 2013, p. 100.

<sup>130</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 193

forma já realçada pela cor. Talvez a sutileza de áreas mínimas de sombra não necessariamente importantes, pois o volume das figuras é acompanhado pela justaposição de tons claros e escuros que configuram pedaços manchados da variação escalar da cor predominante.

As formas proporcionam uma apreciação inicial do todo proposta pela conexão das silhuetas sinuosas das pernas, braços, costas e cabelos que oferece mensagens de impacto imediato. Há o destaque de todos os personagens ao mesmo tempo mantendo a obrigatoriedade de organização visual para estabelecer entendimento do que se quer observar na temática apresentada pela imagem. Ou seja, primeiramente não oferece uma ordem de compreensão. O contexto leva o espectador a uma visão geral perturbadora a partir do desajuste dos personagens.

Uma linha diagonal que vai do lado inferior direito da tela para o superior esquerdo a divide a tela em duas partes iguais. A obra é altamente dinâmica, pois a composição visual indica a trajetória de linhas que direcionam a disposição dos personagens assim como a estrutura que os formam e dão o efeito de corpos amontoados. Percebe-se inicialmente que existe uma sequência semicircular das cabeças que percorrem em sentido horário.

Vale ressaltar que é importante saber que existe um meio expressivo utilizado pelos artistas para articular e orientar o movimento visual da composição.<sup>131</sup> Nessa obra linhas diagonais convergem para baixo em algum ponto no infinito. Também sugerem a transição da luz para a direita com densidade maior na superfície geométrica que se inscreve o homem.

O peso maior está nessa área que recebe a tonalidade mais escura da pintura no canto inferior da tela. As figuras que se apresentam no alto da tela, no caso na primeira metade, as várias qualidades formais serão reforçadas no sentido de maior leveza e movimentação. Quanto na área baixa do plano haverá um reforço no sentido de maior densidade, maior peso e menor movimento.<sup>132</sup> A sensação reforça a proposta pela imagem do galo que transita lentamente.

---

<sup>131</sup> OSTROWER, Fayga. 2013, p. 77.

<sup>132</sup> Idem. 2013, p. 72.



São figuras feias que promovem o inconformismo visual e ao mesmo tempo se transformam em criação graciosa e fantástica misturado ao fundo abstrato nos cantos superiores da tela.

Corpos se tocam transmitindo a ilusão de continuidade do movimento, são empurrados por duas mulheres viradas para a direita do observador desenhando uma divisão diagonal que corta a imagem e contrasta com a posição vertical dos outros personagens como estivessem forçando a travessia.

Dos cinco personagens, quatro são mulheres e somente um homem. Suas disposições mesmo tendendo para aleatoriedade da apresentação iniciam-se com a leitura da imagem da personagem do alto à esquerda, suas cabeças estão alinhadas em semicírculo oval, de cima para baixo numa seqüência dada pela cor escura dos cabelos.

A personagem no alto a direita vira-se para trás. Ocupa parte do espaço como se tivesse dado um giro repentino querendo em determinado momento sair, se locomovendo forçadamente - dando a ideia de um amontoado de corpos que se tocam, - ou se escondendo, sendo talvez segurada pelas pernas da que está sentada no chão.

Pelo destaque do vermelho de sua veste, uma forma circular sugere uma deformação física, que é confirmada pela proporção da linha que pressiona a cintura e faz sobressair a saliência. Possível indicativo de uma mulher corcunda com acentuada curvatura na costa. O único rosto próximo que não se vê como se fugisse ao registro. As roupas são simples, típicas da região, que não há preocupação com combinação estética ou qualquer noção de como são vistas, mas estão vestidos com roupas simples bastante coloridas.

A personagem em destaque mais elevado da tela, segura algo que leva a boca, uma fruta talvez, em que esta posição é comum dirigir-se para o lado de maneira a evitar que o suco caia sobre o peito ou provavelmente o aconchego do abraço recebido, como continuidade do braço sobre seu ombro, da personagem mais próxima tendo sua mão não insinuada na pintura, mas indicada pela expressão facial de ambas.

A mão que acaricia os cabelos não possui definição figurativa em comparação com as representadas. Isto leva a deduzir uma degeneração física que geralmente se vê em portadores de hanseníase.

O olhar se volta para a mão como pretensão de um beijo ou o toque de carícia com as bochechas. Na mesma posição o outro braço está erguido, com a palma da mão aberta e em seu polegar percebe-se a alça de sua blusa sendo erguida para cobrir seu seio a mostra.

Abaixo, em segundo plano, estão o homem e uma mulher dispostos em uma característica peculiar do caboclo, o modo de sentarem-se, as mãos a cabeça complementada pela maneira de sorrir, este com os pés desfigurados não somente pelo traço de deformação espontânea do artista e sim pelo contato direto com o chão ao longo do tempo, o dedão do pé grande e largo se destaca dentre os demais e são voltados para dentro, conseqüentemente as pernas são tortas e curtas, com a musculatura bem definidas assim como nos braços.

As expressões de risos inocentes, eventualmente com alguma alteração no comportamento devido à constância alcoólica, como se esta fosse o que movesse o dia a dia. O olhar da mulher sentada está direcionado para o homem como se compartilhassem de gracejos íntimos da ação que pratica. Este corresponde com um sorriso simples e olhos fechados. Em primeiro plano se apresenta um galo que se mistura ao ritmo tumultuado das cores. O piso denota chão de cru de terra batida compartilhado pessoas e animais vivem no mesmo espaço.

O ambiente aparentemente pequeno centrado num plano fechado pelo artista oferece placas de tinta que mancham as paredes de fundo. Acima à direita, uma janela, do outro lado os punhos de uma rede tensionados como se alguém estivesse deitado. No meio esquerdo da imagem uma criança sentada de costas com cabelos amarrados e braços sobre as pernas pelo destaque do cotovelo. Isto

mostra que todos vivem no mesmo espaço com filhos, parentes, e agregados. Também deixa uma leve noção de perspectiva.

O detalhamento das características dessa obra responde a seguinte pergunta. Qual o sentido de miséria dada pelo artista? A imagem representada não possui um fim em si mesmo de acordo com o título, mas a um momento do artista que convive com esse cenário de Manaus que sofre grande impacto do insucesso econômico. Apresenta esse personagem no seu estado de carência absoluta que se sujeita a insignificância humana e reproduz a infelicidade. Os personagens de Hahnemann Bacelar estão alheios a uma sociedade como vergonhosa ferida social. Nesse momento histórico a única saída para sobreviver estava abaixo da moralidade.

A prostituição e as ocupações informais tomavam conta de determinados logradouros do centro da cidade conhecidos como baixo meretrício. Quem por ali permanecia sofria as evidências do tempo. Mulheres velhas e homens viciados viviam a relento e da sorte de ter o que comer. O artista mostra um ponto de vista diferenciado que envolve técnica expressionista a ideologia neorrealista. Apodera-se fielmente da representação feminina, nesse contexto que passa a ser sua preocupação. Por ventura associada a sua imagem e experiência de vida que o confirma como observador da realidade. A que faz a vida passar despercebida pelo comodismo e aceitação da fraqueza da fraqueza.

### 3.1.4 Cafuné

Óleo sobre tela, S/D, 85 x 74 cm, col. Pinacoteca do Estado do Amazonas.



Trata-se de uma temática concernente aos costumes do caboclo amazônico. O gesto de acariciar a cabeça do outro é uma qualidade comum entre as famílias ribeirinhas assim como em comunidades do interior amazônico. Geralmente acontece após o almoço, no horário do descanso e principalmente no momento das conversas e histórias contadas, de lendas ou algum assunto pertinente ao cotidiano.

Também é o instante em que a natureza descansa: as crianças são orientadas a deitarem-se mesmo que não durmam, pois não se deve brincar para não perturbar os “seres da mata”.

Representa o que é comum no caboclo, piolho. Assim como a figura feminina é freqüente em suas obras geralmente representando toques e carícias principalmente nos cabelos. Nesta obra, destaca-se “o intimismo expressivo da cena que é tratada de forma bastante simplificada, quase esquemática (...). As figuras são meras referências. Mãos e pés são apenas insinuados, destacando a força que ganha às desproporcionais mãos da mulher que cata.”<sup>133</sup>

*Cafuné* é o desenho representado e apenas envolvente pela presença das curvas obesas que limitam os corpos, mergulhados como atores em transe que se entregam ao pleno reconhecimento dessa paixão incontrolável, ao mesmo tempo agressiva e inocente, exterior e quente. “O uso de contornos escuros e nas distorções e simplificações percebe-se a herança expressionista e neorrealista.”<sup>134</sup>

<sup>133</sup> MESQUITA, Otoni. 2000, p. 188.

<sup>133</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p.125.

<sup>134</sup> MESQUITA, Otoni. 2000, p. 188.



*Cafuné* não se resume a um registro e sim um gesto de carinho inocente, não há preocupação em se livrar do inseto, já que este não é visto como nocivo, há apenas o controle pelo que se denomina o ato de **catar**.

Ao fundo nota-se que a ação se passa na cidade. Ressaltam-se construções simples de casas amontoadas dispostas aleatoriamente, o que declara o modo de vida improvisado e a maneira desordenada que estrutura a organização da cidade. Nessa obra o fundo é um recorte panorâmico que falseia a perspectiva aplicada. A ideia é sugerida, porém se faz na sobreposição de telhado e detalhes da fachada em escala instintiva que limitam o céu e delineiam o horizonte.

O artista fecha o foco nas personagens e as localiza no ambiente. Se o substituísse por um plano de fundo natural com certeza não comprometeria a ação. São mulheres de rostos anônimos que mantém a sensualidade do corpo e tranquilidade da vida. Talvez não importasse quem sejam, mas pode-se atribuir significados as personagens como representantes de um todo, de cada um que habita os casebres ao fundo.

Os costumes, a vida simples se repete e se traduz nessa outra Manaus que Hahnemann Bacelar se identifica. Nesta obra, destaca-se o intimismo expressivo da cena que é tratada de forma bastante simplificada, quase esquemática, apresentando um destaque para os negros e azuis. As mulheres deste quadro foram apenas motivo ou pretexto para praticar pintura.

As formas parecem ser um ensaio pictórico do artista, pela aplicação da tinta que levam a crer na rapidez do processo de criação. Mas, não exclui a essência da maturidade da composição e a harmonia técnica que desenvolve no processo de aplicação da cor.

Observa-se claramente a divisão da tela em três partes horizontais independentes que separam três ambientes diferenciados por tonalidades. A do alto que figura o céu é mais brilhosa e chama atenção por destacar a faixa central da pintura. Isso é promovido pela trajetória da linha horizontal que demarca esses espaços. A leitura fica mais lenta a partir da passagem para o outro, ou seja, a quebra da sequência dessa linha que os separa produz intervalos gerados pela verticalidade das casas.

Não é somente a identificação do motivo, mas o longo tempo de permanência. Isso obriga parar em cada um dos traços verticais, como se fosse uma pequena barreira a ser transposta.<sup>135</sup> Permitem a visualização detalhada da faixa central da tela e se torna ainda mais lenta. A diminuição escalar das casas e principalmente a ação dos contornos tornam as superfícies mais compactas e densas para posteriormente serem absorvidos pela base. Os intervalos verticais funcionam como pausa.<sup>136</sup>

No solo, rabiscos horizontais também possuem cortes verticais que formam os detalhes do chão e funcionam como única dimensão. Essas linhas têm o mesmo efeito do centro, porém mais delicadas e sutis. A função aqui é direcionar o olhar para o centro da tela priorizando inevitavelmente as representações do primeiro plano. Inicia-se uma troca entre pausas e a dinâmica das linhas diagonais, e curvas, que dão movimento às figuras centrais. O contraste entre verticais, horizontais e diagonais reduzem a velocidade do movimento.<sup>137</sup>

Isso ocorre dentro de espaços fechados que formado por superfícies triangulares que as isolam. Assim as linhas ficam presas à área que contornam.<sup>138</sup> Quanto maior a proximidade das dimensões das figuras menor o movimento visual. Não são somente figuras sobrepostas. No caso, os planos geométricos definidos alinham seus vértices superiores e laterais esquerdos e formam um conjunto de planos sobrepostos. A visualidade permite uma nova relação espacial. O efeito que se projeta torna a relação espacial entre as duas mulheres duplamente dinâmica, pois ocorre na diagonal e em profundidade.<sup>139</sup>

O que indica que *Cafuné* atrai a atenção para essas áreas onde as linhas perdem sua independência. Nelas a serenidade e tranquilidade da ação valorizam o propósito da temática. Tem-se então o seguinte caminho percorrido: do alto da tela ao centro e para a superfície inferior, que reflete para ação.

---

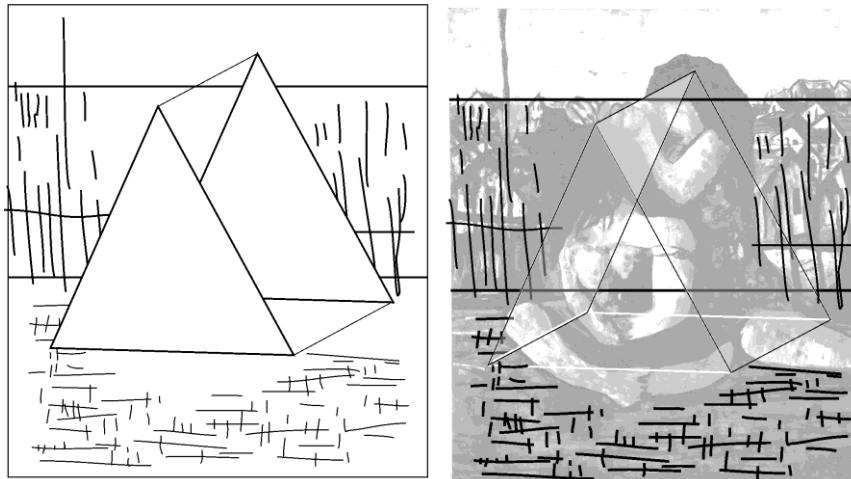
<sup>135</sup> OSTROWER, Fayga. 2013, p. 101.

<sup>136</sup> Idem. 2013, p. 101

<sup>137</sup> Idem. 2013, p. 102

<sup>138</sup> Idem. 2013, p. 108

<sup>139</sup> Idem. 2013, p. 123



As duas superfícies como áreas separadas recebem ampla elaboração formal que qualificam características de espaço idealizado. Cada uma atua como plano bidimensional e se conjugam para formar um espaço que será tridimensional.<sup>140</sup> É dentro da forma tridimensional que acontece a essência simbólica do ato de catar e fixa o ponto máximo da fruição.

A posição da luz que ilumina os corpos, o volume carregado incandescente que faz brilhar a pele é o mesmo enunciado timidamente no único pedaço de chão, que numa leitura ampla confunde-se como extensão atrofiada do corpo.

São massas corpóreas como blocos de pedra, madeira ou terra úmida. Parecem esculpidas ou entalhadas, xilografadas sobre a tela que se destacam intencionalmente na plataforma marrom escuro e atinge o céu intensificando a vivacidade das cores. Os contornos inacabados de preto ressaltam não só a insinuação das formas chapadas dos cabelos como também áreas de identificação das sombras.

Assim, tendo-o como pintor observador, não é de se duvidar da existência de um estudo anterior do ato já que a maioria de seus esboços comprovam seletivas poses femininas em diferentes afazeres, dos domésticos a simples devaneios. Bem como uma obra para representá-lo na II Feira de Artes Plásticas promovida pelo Clube da Madrugada, ser premiado e acolhido pelo grupo de artista que estavam encaminhando-o para o universo artístico.

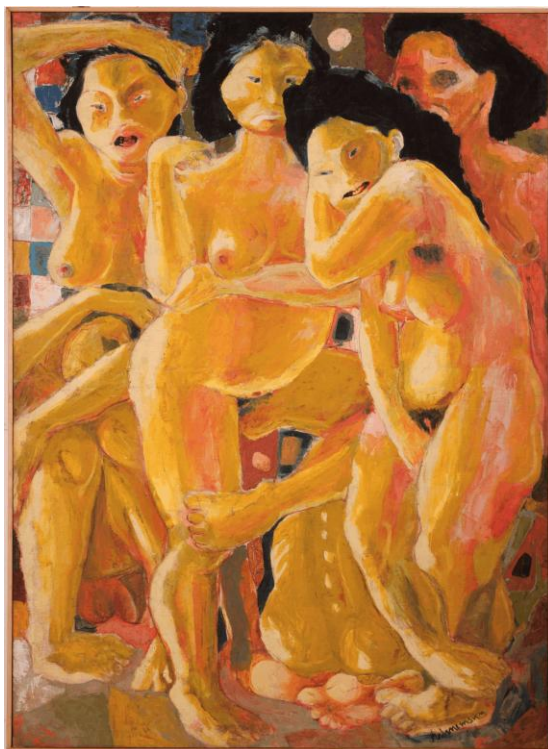
---

<sup>140</sup> Idem. 2013, p. 133

No entanto, essas observações deixam clara a existência da vida cultural de Manaus atrelada ao primitivo como o que é o mais básico na natureza humana: sua razão de ser.

### 3.1.5 Sem Título

Óleo sobre tela, 1968. 93 x 133 cm, col. Pinacoteca do Estado do Amazonas.



A representação do nu para os artistas expressionistas evidenciava a proximidade maior entre o corpo e a natureza. De início, para os artistas alemães, o culto ao nu estava na descoberta da existência de qualidades que pudessem sobressair do contato com locais naturais. Gauguin abstraía das comunidades primitivas a essência pura de grupos não corrompidos pela modernidade.

Em ambas as colocações a busca da sensação de liberdade para identificar vestígios elementares que ainda sobrevivem no ser humano passa a ser demonstrado a partir de observações e estudos pictóricos. Desse modo, afastar-se da correria dos centros industriais para observar e apreender a essência pura da vida se tornou a base fundamental para futuro amadurecimento intelectual e técnico do movimento como expressão.

Com Hahnemann Bacelar não era diferente. Mesmo tratando de momentos históricos diferentes o nu vai figurar na pintura a compreensão dos valores humanos que persistem implicitamente. Também apreendia através do desenho o instante que merecesse ser transcrito para o papel. Na obra, as cinco mulheres nuas que se apresentam traduzem aspectos pertinentes a um local de promiscuidade e abandono.

Não são apenas pessoas despidas e desinteressantes, mas o resultado histórico da decadência humana voltadas para as conseqüências do contexto

histórico que pertencem. Daí entende-se a preocupação do artista em conceber atributos da cultura amazônica abrem questionamentos para significar gestos, fisionomias, posturas, ambientes, etc.

Mulheres maduras, pela flacidez dos seios, formato do corpo, de aparências desgastadas, vividas, sem tratamento higiênico algum, destaque para a mancha negra dos pelos pubianos e axilas. Pés descalços, sentadas sobre o chão cru, alheias à moral e bons costumes sociais exigidos.

Parecem ao mesmo tempo se tratar de uma única pessoa em poses diferentes por repetir a tonalidade de amarelo-pele e uniformizar disfarçadamente o tratamento igual de áreas claras e escuras. Assim sendo é possível deduzir que no momento da execução da pintura as manchas que iluminam e dão volume possam ter adquirido autonomia na sobreposição das placas de tinta e se desvinculado da proposta preliminar esboçada.

Os corpos são destacados fortemente pela predominância do amarelo como base para receber as variações escuras de ocre, abrihantadas pelas massas de rosa para indicar o direcionamento de luz. Com isso o efeito de iluminação é alcançado clareando a silhueta esquerda das figuras e se completa com cor avermelhada que reforça o volume das saliências formando áreas vivas que potencializam e equilibram o amarelo.

Placas transparentes de tinta, justaposição do comportamento da cor vermelha sobre o ocre justificam o relevo dos seios, profundidade dos olhos e intensificam o desconforto visual produzido nas áreas mais vibrantes da tela que subjugam contrastes e causam sensações mais extáticas. O preto deixa de ser contorno para ser representado em formas chapadas.

O contorno se limita a pequenos detalhes transparentes nas mãos e pés, linhas finas são absorvidas pelo volume das personagens como recortes sobrepostos, algumas parecem ser ainda do desenho.

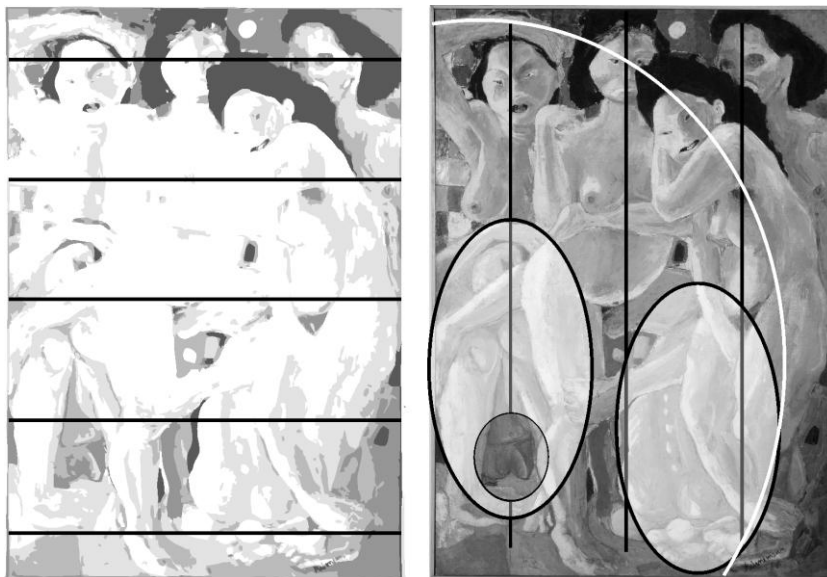
Três mulheres possuem praticamente a mesma altura, pois estão dispostas com suas cabeças alinhadas horizontalmente. Assim como seios, genitálias, joelhos e pés. As linhas horizontais identificadas denotam ideias imediatamente associadas ao sono, repouso e calma, indicando imobilidade e estabilidade. Também, as interseções das linhas verticais produzem a condição imóvel das

personagens ou menos estável, de possível imobilidade ou estabilidade, que garante de tal modo sua identificação com o nosso ser ativo que, intuitivamente, projetamos uma ligeira ênfase vertical em todas as relações espaciais que são percebidas.<sup>141</sup>

A percepção simétrica da imagem é reforçada pela verticalidade da personagem central que funciona como eixo central da composição, mesmo estando no segundo plano. A postura de pé que predomina associa-se a noção de elevação e transcendência.

A personagem no primeiro plano possuiu uma estrutura curva que diverge as linhas horizontais e verticais dando mobilidade e dinâmica, não compromete a leitura da imagem.

Despenteadas, com cabelos negros, características faciais indígenas, expressão de ociosidade aparente, conformismo, desagrado, pondo o corpo fustigado como único meio de garantir a sobrevivência.



À esquerda agachado, um homem leva as mãos à cabeça como que estivesse em agonia. Este descansa o braço sobre os joelhos enquanto a outra mão coça a cabeça mostrando parte do rosto indefinido e pés voltados para dentro, como na obra *Miséria*. É quase imperceptível a representação de sua genitália pela variação tonal da cor e contorno o transparente.

A personagem sentada à direita está de costa destacando somente os pés e o detalhe volumétrico das vértebras ressaltadas como se repetisse o gesto. Juntos

---

<sup>141</sup> Idem. 2013, p. 66.

formam superfícies ovais paralelas de mesma dimensão e reforçam o peso da base inferior da tela. Ao fundo à esquerda, uma quadrícula colorida simula uma colcha de retalhos que aparentemente cobre parte de fundo do cenário indicado pelos vãos dos espaços entre pernas e braços. Pode-se considerar um detalhe abstrato de recorte geométrico que se segue pela extremidade superior da tela. Uma forma circular se define e se destaca na posição convencional de lua.

A naturalidade dos personagens em condição desprovida chama atenção para o estigma social que impera nos anos de 1960, ressalta a evidência do nu que determina a violação de si, o corpo como ferramenta de trabalho e sobrevivência, um apelo ao corpo decadente e desfigurado como único a oferecer em troca; uma garantia falida, barata e promíscua.

A mistura rítmica entre o nu nativo e erótico reforça a temática de suas obras e sustenta o contexto histórico referido. A exaltação da beleza feminina se manifesta de imediato, pois *Sem Título* impõe a nudez de maneira objetiva, clara, que em outras obras a intenção é dada por pequenos detalhes que repetem e valorizam a sensualidade inata do corpo feminino intrínseca nas pinturas. As personagens apresentam-se com as pernas a mostra, o que de maneira poética revela o caráter lascivo da cabocla.

As formas sinuosas e cilíndricas das personagens pelo artista sugerem a dinâmica e a força; a resistência física é demonstrada pelo volume e contornos perfilados como constituintes da obrigatoriedade de se manter forte, uma exigência para a sobrevivência. Tudo isso ligado ao perfil da mulher destacada que compromete sua postura mesmo tendo uma compleição física marcadamente regional.

A imagem remete a insinuações de prazer e voluptuosidade. Os gestos involuntários, sérios de uma, tímidos de outra, o abandono e descaso de si mesmas representam o submundo da sexualidade e da prostituição. Talvez a imagem esconda a natureza hostil da sociedade diante dessas mazelas, ou é a própria personificação da Manaus abandonada, despida, esquecida na *periferia*.

Nota-se na expressão doentia e falseada das personagens, a extravagância e sensualidade do feio que adquirem aspectos irônicos do artista à fisionomia

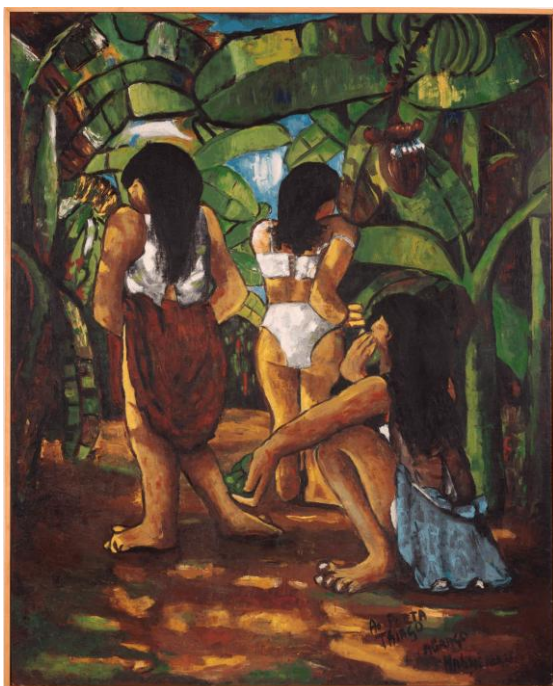
moral da cidade. A referência simbólica não o compromete. A qualidade plástica disfarça o argumento no vigor técnico e estilizado.

O movimento sinuoso do gesto, o estranho efeito nos olhos sombrios sobre a pele amarelada denota a transcrição da vida que revela a existência trágica e estabelece o sentimento pessoal do artista. A intenção de valorizar a beleza através da fealdade se afirma na desordem que propõe a singularidade da pintura.

A fraqueza de ânimo, o vigor e calor da composição não interfere no conteúdo. O fato de não intitulá-la propõe ir além do caráter sarcástico de mulheres feias e deformadas. É verdade que predominam mulheres envelhecidas pelo tempo e vitimadas pela história – muitas dessas interrompidas de seus sonhos – mas mantém-se a preocupação dominante do artista: o que há de mais leal e característico do ser humano.

### 3.1.6 Mulheres

Óleo sobre tela, S/D, 76 x x95 cm, col. Pinacoteca do Estado do Amazonas.



A obra representa três personagens femininos com características físicas semelhantes num ambiente natural, possivelmente uma plantação nativa de bananeiras, alinhadas com intervalos de passagens entre fileiras paralelas, características de áreas “roçadas”. Suas disposições divergem de seus interesses, que mesmo estando juntas mantêm-se a privacidade individual, justificada pelo fato de estarem sozinhas num

espaço aparentemente fechado, escolhido para realizar seus propósitos.

Diferentemente das obras que representam mulheres esta é sem dúvida a que aproxima diretamente a figura feminina ao ambiente natural. A qualidade essencial da beleza cabocla tão valorizada pelo artista é explicitamente



identificável na espontaneidade da sensualidade inocente, e também na sugestão de movimento de pequenos movimentos das mãos.

A personagem a esquerda possui ombros levantados, braços torneados não definidos, que repetem a textura nas pernas destacadas pela contraposição dos pés perfilados em sentidos opostos, um direcionado para a esquerda, que sustenta o peso do corpo, o outro no sentido inverso desliza o dedo maior para se completar num pequeno passo involuntário. As mãos concentram-se na barriga possivelmente abotoando a calçola, já que mantêm as laterais da saia levantadas apoiadas pelos antebraços.

Ao fundo, de costa, com roupas menores, outra mulher se destaca pela incidência da luz que produz o brilho de sua roupa íntima branca. A pele um pouco mais clara devido à posição na cena, dada pelo foco luminoso que atravessa com maior abrangência os intervalos das folhas. Focos de luz incidem sobre o solo em nuances de marrom suave claro no meio da tela dissolvendo-se em pequenos pedaços de tinta construindo a perspectiva da cena.

De indumentária simples combinando um conjunto, a peça superior está com a alça caída sobre o braço, uma qualidade do erotismo e propensão sensual. O ato de abotoar se repete pela posição dos braços e mãos voltados para a lateral da peça inferior.

As ancas largas e ombros avantajados unem-se à silhueta da cintura curvada para dentro que define primorosamente a mulher. Abaixo de cócoras, posição recorrente nas obras do artista, a terceira personagem descansa o braço esquerdo para frente apoiado no joelho segurando frutas. O modo como as segura enfatiza o gesto poético ao acaso que configura fartura. A outra mão leva uma fruta à boca que é abocanhada com força.

A maneira como se apresenta é peculiar do interior, as necessidades fisiológicas são geralmente realizadas na mata ou nas chamadas “casinhas”. Daí a estrutura física do caboclo ser adaptável a esta postura para a realização de determinadas atividades que requerem esta disposição.

Nessa obra a plantação é contornada por linhas espessas que delimitam as formas das plantas, frutos e impõe o peso da metade superior da tela e envolve o

trio de mulheres com silhuetas delicadas e agudas. As pinceladas parecem menos arbitrárias e a aplicação da cor sugere o estado emotivo e sereno do autor.

As tonalidades de verde variam nos matizes de claro/escuro respeitando a posição da luz natural. O fragmento de azul do céu recebe uma mancha branca de tinta pouco brilhante em relação às vestes de mesma cor. A parte inferior da tela recebe uma camada densa de marrom avermelhado que marca o peso e a brutalidade do solo preparado naturalmente para receber o peso dos corpos e se combina com a rigidez do traço que demarca a plantação.

O contato direto se dá nos pés descalços marcados pela tonalidade negra que se mistura ao escuro do chão. Assim o volume dos corpos é alcançado na variação do ocre e pelo efeito de formas cilíndricas que recebem a mesma textura e matiz do solo. Os cabelos obedecem à mesma aplicação nas mulheres de obras anteriores, sempre chapados e predominantes negros como se fosse a última etapa da pintura que antecede a assinatura.

Sobre esta uma dedicatória ao poeta Thiago de Melo, talvez pela figuração poética da Amazônia em suas poesias. O ambiente aborda não somente a reciprocidade com a natureza, mas o respeito e o conhecimento sobre esta. O artista sugere a confiança e tranquilidade na ação costumeira das companhias.

A temática da obra bem como o título expõe mulheres em momento comum, corriqueiro, mas valorizados pelo artista no instante registrado. É compartilhado o olhar oculto com observador como se estivesse escondido a apreciá-las. A privacidade feminina e o compartilhar com a natureza pode guardar e esconder os mistérios do ser humano assim como o artista extrai valores diversos de suas paixões.

### 3.2 Análise comparativa



As Lavadeiras - 1965

Mãe do Corpo - 1966

Cafuné - S/D



Sem Título - 1968

Miséria - 1968

Mulheres - S/D

A análise iconográfica das obras de Hahnemann Bacelar permite, pela sua amplitude, relacionar e fazer comparações que envolvem a dinâmica da vida cabocla e a realidade da cidade de Manaus nos anos de 1960.

As relações de aproximação de conteúdo temático, elementos formais, técnicos e a História da arte se complementam às referências textuais na literatura que fundamenta a leitura das imagens de maneira ampla e correta.

Uma característica inicial a ser abordada é a identificação de aspectos regionais que se misturam as diversas ações dos personagens que no discurso visual recriam a natureza cabocla através da figura feminina.

Existe uma sobreposição de corpos em várias posições. Inicialmente observamos a preocupação social do artista com a

condição da mulher, pois essas são recorrentes em suas obras.  
<sup>142</sup>

Os anos 60 estavam ainda numa condição crítica repetitiva do fim do que veio a considerar-se *Belle Époque* no auge da borracha. A prostituição evidenciou o desespero de centenas de mulheres na busca da utopia da “cidade rica”, vítimas em grande parte de informações distorcidas e de promissoras perspectivas de vida melhor. Deixaram seus sonhos e praticamente a dignidade moral para sujeitar-se ao “baixo meretrício”, que foi uma saída principalmente para aquelas que ficaram perdidas no tempo, com marcas do trabalho pesado e cicatrizes do fracasso.

Vale lembrar que grande parte da população de Manaus era de outras regiões do país como também estrangeiros, que fortalecidos por especulações convincentes e mesmo incertos deixaram-se tomar por decisões levianas, como os nordestinos que procuraram fugir da seca para não morrerem da fome juntamente com suas mulheres e um número avantajado de filhos.

O governo prometia trabalho, mas logo os abandonava. Depois foram avisados de que se preparassem, pois viriam para o Amazonas, todo mundo ficou entusiasmado e queria vir. O anúncio correu logo, apregoando as vantagens do governo e a alta da borracha que iria fazer a gente rica depressa.<sup>143</sup>

O que se observa é que os aspectos referentes à apresentação dada pelo artista asseguram o contato próximo e dependente entre mulher e natureza. Reflete toda uma gama simbólica quanto protetora e sustentadora de tudo o que é vivo e a faz viva.

Não se pode considerar aqui uma privação da representação feminina como depravação do corpo, mas com dada importância às atribuições de suas funções e atividades que parecem estar em harmonia com ciclo natural das coisas.



A possibilidade maior de estabelecer qualidade que as desprendem de princípios gerais estão na própria valorização intrínseca da mulher, independente da obrigatoriedade de se fazer mulher que na

---

<sup>142</sup> PÁSCOA, Luciane. 2011, p. 190.

<sup>143</sup> Benchimol, Samuel. 2010, p. 345.

visão do artista está muito além de um conceito pejorativo, transcende a uma atmosfera poética que a define com seu zelo apreciativo de dedicação e extrema devoção.

Reproduzia a figura feminina de corpo cansado, marcado e de aspecto desfigurado, de mãos e pés descalços deformados. Não somente a figura literal da mulher em atividades rotineiras, mas da natureza feminina como essência da vida. Suas mulheres se prostram diante dos fatos e para eles se curvam. Protagonizam atributos de culto e dependência que remetem a uma fragilidade passiva de caráter moral em pormenores que revelam espectros de sofrimento e abandono.

Repetia-as em diversas funções e momentos diferenciados. Com vestuário simples na sua maioria vestido e trajes em duas peças (blusa e saia), que contrastam cores predominantemente escuras e claras aliadas aos gestos, tornam-se complemento simultâneo da evocação sensual do corpo em que braços (destaque para os ombros nus) e pernas volumosos não se perdem na leveza e delicadeza de determinada ação, ou seja, a originalidade da beleza feminina primitiva se condensa nas atitudes em meio a afazeres comuns.



pelos braços erguidos e o rosto levemente caído.

Como se este movimento direcionasse o olhar

Outro ponto que se soma são os cabelos, extremamente negros e principalmente soltos, longos ou médios, que se elevam e encantam quando, sempre despenteados são arrumados improvisadamente para realizar alguma atividade. Nos desenhos de Álvaro Páscoa *Mulher sentada* e *Mulher sentada 2* (Páscoa, 2012, p.102), essa característica se associa a sensualidade reforçada



do espectador para uma leitura lenta a percorrer seu corpo, em *Mulheres e As Lavadeiras* a leitura se inicia em diagonal - do alto à esquerda para baixo a direita.

Na primeira obra o percurso visual adentra o olhar pela mulher da esquerda. Primeiramente pelo rosto perfilado; depois, mas adiante, permanece-se no centro pictórico da tela observando-se lentamente até chegar na mulher de cócoras. A verticalidade dos corpos estabiliza e mantém a serenidade do fundo com as personagens de pé. O centro geométrico da imagem situa-se exatamente no cruzamento das diagonais que partem das extremidades do retângulo que limita a pintura.

O triângulo invertido destaca as áreas claras que suavizam plano superior em contraposição ao triângulo inferior que marca as a projeção dos raios do sol sobre o solo. A partir disso a noção de profundidade se configura numa sutil perspectiva com ponto um de fuga.

Abaixo à direita, pelo modo diferente de se portar em relação às outras, a personagem apresenta o movimento da composição pelas linhas diagonais que formam sua postura e detalhes como: o rosto mais definido, o braço em diagonal, o drapeado da saia e gesto menos sensual. As mãos exercem essa tarefa imprescindível – a maneira de segurar uma fruta, de acariciar e manusear objetos - parecem ser um diálogo mímico. A leveza do toque e o movimento com o braço parado reforçam o conteúdo da ação.

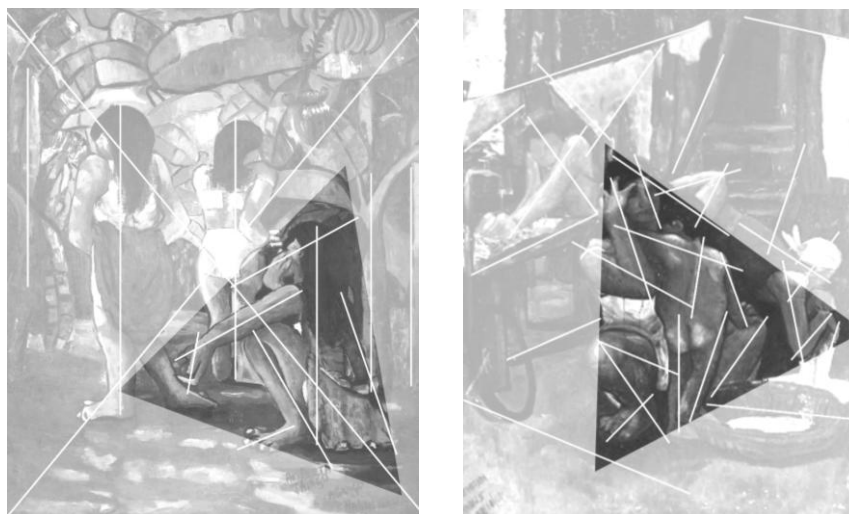
Também propõem o retorno as particularidades não percebidas no decorrer da leitura primeira. Com isso a toda área em torno do canto inferior direito parece ter um potencial de energia mais alto.<sup>144</sup> É aí que é conseguido o retorno à composição para uma leitura mais elaborada.

Na segunda, a leitura se repete, porém, o peso visual se concentra do centro para a direita abaixo. A leitura se intensifica no emaranhado de linhas diagonais que ocupam esse espaço triangular ocupado e divergem para o restante da imagem. Aqui a ideia de movimento se configura em quase toda a obra. Exceção para o fundo estático e imóvel que não compromete a ação. Para ambas

---

<sup>144</sup> OSTROWER, Fayga. 2013, p. 76.

as imagens o lado direito que indica energia e ação e o lado de baixo, peso visual, sustentam o clímax do desenvolvimento formal.<sup>145</sup>



Nas obras a representação feminina além do aspecto poético manifesta a indignação do artista através do nu. A denúncia crítica social do corpo que deve ser visto, mostrado e apresentado com apelo a condição social de tantas mulheres que fazem parte desse cenário. Sua existência não se confere certamente a preocupações humanísticas, e sim como ameaça a preceitos socialmente estabelecidos pela sociedade.

Quanto às expressões corporais e faciais também se destaca a natureza emotiva que reforçam a sensualidade e o erotismo. Há uma preocupação em criar arte com franqueza e autenticidade. Não se trata somente da análise dos aspectos técnicos da natureza, mas da procura em conceder valor de beleza ao naturalismo primitivo que emana da singularidade qualitativa das personagens da Amazônia: as sensações, sentimentos e emoções transmitidas.

Hahnemann Bacelar constrói o ambiente doméstico do interior e pinta atividades simples do dia-a-dia em aspectos de caráter simbólico, subjetivo e decorativo que reforçam uma dinâmica inquestionável à simplicidade da vida. O aspecto decorativo não significa simplesmente ornamental ou bonito uma qualidade meramente superficial, mas sim a qualidade por meio da qual a pureza e o potencial expressivo de uma obra podem ser medidos. (Harrison, 1998, p.21)

A peculiaridade amazônica, o ambiente da vida cabocla é exposto nas obras *Cafuné, s/d* e *Lavadeira*, de 1965 que misturam afazeres da vida rural a

---

<sup>145</sup> Idem. 2013, p. 82.

urbana. Na primeira a tranquilidade e o comportamento natural e espontâneo são tratados pelo artista como o desejo de desviar do habitual.

O procedimento adotado remonta essa interferência que promove a repetição dos costumes e delimita espaços isolados de ocupação da população rural dentro da cidade. Não é somente a representação de um espaço. O que se observa é a ocupação do espaço figurado pela particularidade do artista que o promove a partir de imagens do seu espaço. Ou seja cada uma imagem de um espaço possível são expressivas de uma realidade vivida por alguém.<sup>146</sup>

Na segunda o desajuste social e a promiscuidade revelam o imprevisto e adaptação ao espaço. O rompimento com os moldes estabelecidos pela urbanidade é uma atitude constante do expressionismo.

A observação da cena justifica uma conexão romântica ao expressionismo. A imagem de mulheres em pleno trabalho doméstico propõe ao espectador o olhar descompromissado do artista que fita a figura do centro - projeta peso visual em contrastes como o vermelho massivo – e atinge dinamismo e distorção a estética vital da composição.

Outro fator digno de atenção está na cor aplicada que marca o significado emocional e a presença expressionista. A intensidade do amarelo que provém do ocre-ouro nas áreas de luminosidade e as formas que obtém traduzem seu compromisso enunciador na obra. A força gravitacional de corpos em ocre que brilham ao lado do marrom-escuro em pequenos pedaços de tinta dá peso à matéria sólida que os constituem. Juntamente como o vermelho-rubi e terra carregam a energia em traços de intensidade e vigor emocional.

A parte inferior das obras funciona como base essencial ao sentido de equilíbrio. Isso se aplica ao fato dos personagens estarem sempre em contato direto com o chão e por isso são carregados de peso visual pelo plano inferior. Ou seja, qualquer marca visual que atinja esse plano da composição ficará imediatamente carregado de peso e densidade.<sup>147</sup>

O brilho sugere a ideia de distância e transparências. A luminosidade do céu, das roupas, e o contraste de claro e escuro da pele dominam plano superior e cada um dos elementos desse espaço passa a obter valores e qualificações de

---

<sup>146</sup> Idem. 2013, p. 66.

<sup>147</sup> Idem.



acordo com a sua posição. Assim as paisagens de fundo das obras *Cafuné*, *Mãe do corpo* e *Mulheres* traduzem maior leveza e valorizam as personagens do plano intermediários central. Na obra *As Lavadeiras*, o quadrante de azul somado às peças de roupas justifica o equilíbrio dos planos e anula visualmente o fundo escuro.

Por outro lado a robustez da cor da pele se aproxima da tonalidade da terra. É praticamente perceptível que para cada tela, a cor do chão se aplica nos corpos. Como se os personagens fossem a extensão do solo ou surgimento, metaforicamente brotando da mesma terra em diferentes situações.

Quanto à deformação figurativa das personagens, esta adquire uma espécie de distorção e abstração da realidade. Tons pastel predominam e destacam áreas isoladas de azul, branco e vermelho. O preto ora inicia a gradação da escala mais escura, ora valoriza intenções de linha de contorno que transmitem o impulso da expressividade tortuosa nas formas. Os contornos em preto sugerem a manutenção do desenho projetado previamente, como se as pinceladas finais de conclusão da obra que antecedem sua assinatura fossem a retomada dos traços e rabiscos primários que direcionaram a pintura.

### 3.2.1 Posição das Pernas

Nas obras de Hahnemann Bacelar há uma característica comum nas imagens em estudo, o modo de sentar, típico do caboclo com funcionalidades que diversificam-se em suas atribuições fazem parte dos afazeres rotineiros.

Sempre ao chão, com variações nos gestos e movimento espontâneo das

articulações dos braços. Na obra *Miséria* o personagem abaixo a direita descansa sobre uma das pernas enquanto a outra se mantém erguida



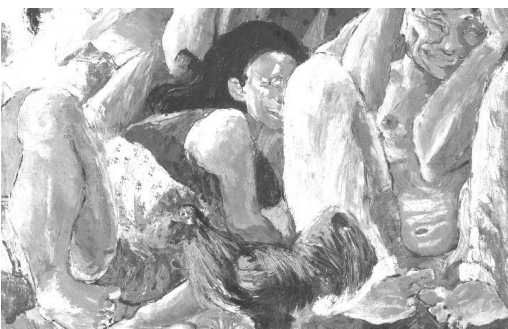
com o joelho para cima, o que não se repete nas demais telas. Como em *Mulher sentada*, s/d e no estudo preliminar para *Paisagem com mulheres e palafitas de 1970* de Álvaro Páscoa (Op.cit, p.102), a demonstração da maneira de sentar é articulada confortavelmente na distorções do corpo.

Posição esta para execução de tarefas de longo tempo, que exige concentração e habilidade como também uma maneira de visualizar toda a área necessária para o processo de desenvolvimento dê a possibilidade de levantar a qualquer instante sem o uso das mãos.



Já em *As lavadeiras* de 1965 e *Mulheres* (s/d) as pernas estão abertas, o corpo é sustentado pelos pés solados no chão e os joelhos para cima servem de apoio. A primeira projeta-se a uma função específica, rápida e limpa exige somente o uso das mãos devido ao banho das crianças no interior serem breves e obedecerem ao rigor das crenças lendárias.

Quanto à segunda imagem, a personagem que se apresenta de perfil, remete à noção de equilíbrio espontâneo com total elasticidade e equilíbrio do corpo ao mesmo tempo em que leva a mão direita à boca para morder uma fruta e segura outras com o braço estendido apoiado no joelho à mostra, que pelo contexto da pintura, poderia estar urinando.



Diferente das outras a posição é de estabilidade e de observação do que está à frente.

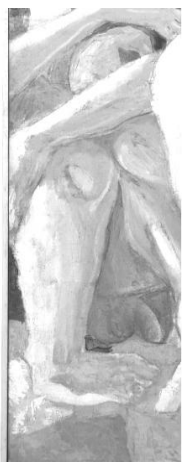
Em *Miséria* a personagem abaixo à esquerda refaz a posição, mas se deixa cair para o lado como uma maneira de dialogar em risos com personagem mais

próximo. As nádegas sobre o chão como em *Cafuné* s/d, as pernas parecem tocar o assoalho como que correspondendo ao relaxamento e flexibilidade de todo o corpo das duas mulheres, o toque está tanto



para parte externa quanto interna da perna esquerda da personagem de trás.

Já em *Sem Título* de 1968 aparecem duas personagens sentadas, um homem e uma mulher as posições se apresentam somente nesta obra. Uma de frente com os joelhos unidos colados ao peito e com os pés para dentro, iguais às do único homem na tela *Miséria*.



Este gesto pode ser observado na xilogravura de Álvaro Páscoa *A tragédia da moça e o peixe* de 1965, realizada três anos antes de *Miséria*. É possível identificar o *pathos*, que traz em sua etimologia um sentido de dor profunda. Nesta obra “o artista reconhece a dor de outrem, o sofrimento humano, que é o cerne da preocupação social durante os anos 60.”<sup>148</sup>

Outra personagem de costas descansa o peso do corpo todo sobre suas coxas e panturrilhas, quase escondida entre as mulheres da cena. A torção do corpo faz saltar o relevo de seu esqueleto sob a pele fina e lisa.

### 3.2.2 Mãos e Braços

As posições de mãos e braços representam as mais diversas e comuns gesticulações. Inscrevem-se na repetitividade das atividades cotidianas, bem como nas atividades do ambiente em que se encontram. As duas obras que se encenam dentro de moradias



<sup>148</sup> PÁSCOA, Luciane. 2012, p.194.

são *Mãe do corpo*, 1966 e *Cafuné* que demonstram o momento de descanso depois de realizadas as tarefas rotineiras da primeira parte do dia, ou são destinadas somente para aquele momento de sossego diário, como catar, bordar, deitar, conversar, etc. É uma das características do caboclo gesticular ao falar para reforçar o caso contado.

Na obra *Sem Título* as mãos parecem estar fechadas e juntas ao corpo como querendo protegê-lo. Diz-se de uma aproximação a Van Gogh, talvez o culto pela pincelada vigorosa e encorpada que ilumina tanto as figuras quanto o fundo, ou a intensidade das cores vívidas e brilhantes.

Não é de se duvidar que tenha tido experimentações de uso e aplicação de cores complementares. Ludwig Ernst Kirchner, pintor expressionista alemão realizou “estudo das cores dos artistas impressionistas e obteve como resultado a liberdade técnica, deformação da imagem pela valorização da forma e violência da cor.”<sup>149</sup>



Mulher com cuia  
Grafite sobre o papel, s/d  
Páscoa, 2012. p. 103

Possivelmente a curiosidade de investigação fosse favorecida pelas aulas na Pinacoteca do Estado. Seu mestre Álvaro Páscoa deixava seus alunos livres para criar, porém os orientava quanto ao caminho estético no qual instintivamente os direcionava.

No conteúdo que a obra investe a timidez é presente pela exposição do nu que se tenta sutilmente quase imperceptível esconder o todo e não as partes que se disfarçam pela expressão facial num sorriso desprovido de vitalidade, pois estão a mostrar o cenário triste e apelativo, sendo obrigatoriedade a sujeição moral.

A personagem em primeiro plano coloca a mão direita entre as pernas e a outra para o lado direito do rosto dobrando torcendo o corpo. Não existe contorno, as formas são delimitadas pela cor



<sup>149</sup> BEHR, Shulamith. 2000, p.61.



e o brilho das tiras luminosas verticais. Este gesto se confirma na personagem deitada de *Mãe do corpo*.

As mãos levadas à cabeça das personagens do mesmo quadro se repetem em outras obras. Abaixo um descompromisso da ação, a acima um leve passar dos dedos entre os cabelos, semelhante a *As lavadeiras* da figura central e com dedilhar do homem em *Miséria* e das mulheres da obra *Cafuné*.



### 3.2.3 Rostos e Expressões



As obras que mais chamam atenção neste sentido são *Sem Título* e *Miséria*, que mesmo não sendo pinturas que definam detalhes da figuração, remetem certa indagação favorável a investir nessa incógnita da expressão.



Na primeira os olhares são densos e misteriosos, ao mesmo tempo cansados e apáticos que se direcionam a lugar nenhum criam um impacto visual do nu conflitando com uma sensualidade forçada, a elegância falsa, ratificada pela expressão facial das personagens.

Olhos possuem um pequeno detalhe escuro e são repuxados enquanto as bocas variam em formas e tonalidade. São rostos anônimos, olhares sem definição e expressões duvidosas.

Em *Miséria*, ao contrário da anterior, a expressão cômica das personagens sugere alegria espontânea, simples, que integra a todos e convence através das cores.



Na obra *Mãe do corpo* os olhares convergem para um gesto dado pelo pé da personagem sentada no banco com expressões sérias e pouco observadoras.



Nas demais obras *As lavadeiras*, *Cafuné* e *Mulheres* os rostos aparecem ocultos, não definidos, pois apenas agregam sugestões da maneira como o corpo intenta a ação. Em outras obras a evidência das imagens aos fatos, a beleza



do corpo, a valorização da trivialidade da cena seja mais importante do que são retratados.

### 3.2.4 Corpo e Sensualidade

O nu na obra *Sem Título*, já foi citado com falseador da beleza que representa. Assim como de imediato, esta obra impõe a nudez de maneira objetiva, clara, que em outras obras pequenos detalhes se repetem e valorizam a sensualidade da pureza inata do corpo feminino intrínseca nas três obras subsequentes.



As personagens das obras apresentam-se inocentemente com as pernas a mostra. Não há intenção proposital, as formas sinuosas e cilíndricas dadas pelo artista sugerem a



dinâmica, a força e a resistência física. O nu é uma temática freqüente nas obras artísticas do início século XX. Os artistas o tinham

como a intimidade individual para a reconstrução do mundo e como metáforas apropriadas da natureza naquele interior urbano artificial. Nas palavras de Ernst Kirchner “o mais importante para o artista era desenhar livremente, na liberdade da natureza, um corpo humano livre!”<sup>150</sup>

As mãos exercem essa tarefa imprescindível - o toque, a mímica, a maneira de segurar uma fruta, de acariciar e manusear objetos - parecem ser o resultado de uma forte atração do artista.

Nas obras *Miséria*, *Cafuné* e *Mulheres* o mesmo gesto se repete. Na primeira tela há uma personagem com o seio aparecendo, se olharmos mais detalhadamente, ao lado, sua mão está com a palma para frente seu polegar devolve a alça da blusa para se recompor, como um ato involuntário.

Na segunda e terceira obras o ato se repete assim como é presente em “*Mulheres*” na personagem de roupas íntimas brancas. O destaque do corpo revela que a naturalidade da vida cabocla é o respeito e a simplicidade das coisas.

### 3.2.5 Ambiente, luz e sombra

O ambiente une as personagens destacando sua relação de conhecimento e domínio do espaço. Duas obras representam o interior doméstico, bem como os acessórios dispostos: redes, esteiras, tapetes e outros.

O céu sempre presente timidamente e o horizonte se destaca em azul pouco predominante e fragmentado. O restante das obras se passa em ambiente natural do contato direto com o chão, os pés sempre descalços e avultados. O plano de fundo é muito próximo dos personagens, mas se distânciamos em detalhes entremeados nas mesmas.

Como se vê, há uma divisão nas telas que separa céu e terra. A linha do horizonte é subtraída pela proximidade do recorte. Dá uma leve noção de perspectiva da relação figura fundo nas insinuações de fração de céu, objetos e tecidos. Um destaque maior para as obras *Cafuné* que mantém um distanciamento do primeiro plano para o fundo - e *Mulheres* – onde a luminosidade no terreno e a convergência das folhas de bananeira sugerem profundidade. Os planos justificam-se pela postura de pessoas em pé, agachadas e de cócoras.

---

<sup>150</sup> DUBE, Wolf-Dieter. 1976, p. 39.

O primeiro plano tem como base de sustentação e peso dos personagens. A leitura é direcionada de baixo para cima como se a pretensão do artista estivesse a ser imitada pelo espectador à maneira como observava. O olhar se projeta primeiramente da fruição do centro da imagem para os planos posteriores.

O segundo plano mistura elementos diversos em ambientes que recriam o nativismo caboclo na cidade. Ao mesmo tempo o todo é condensado num foco de realidade que situa instantes da vida do artista. Nada mais interessa ou seu mundo é limitado e finito. Um protesto veemente, porém tímido de existência. Os pedaços de céu representam o inexplicável, o que não se conhece.

Personagens se destacam em primeiro plano colados um no outro, exceção para obra *Mulheres e Lavadeiras*, mas a proximidade se apresenta. O espaço da obra é mantido num ponto de vista fechado, o horizonte pouco aparece, mas pedaços do céu brilham em azul claro entremeado à textura de massa branca que o cobre e se desenha em pequenos espaços da tela (exceção para *Cafuné* onde o céu ocupa uma faixa de um quinto da altura da tela), que vem refletir-se dentro do ambiente de maneira generalizada provocando a volumetria obrigatória da representação dos personagens.

Nestes ambientes, o artista trabalha com formas bastante distorcidas. A obra passa a ser a confidente das indagações do artista assim como sabe bem seus segredos interiores de superar as próprias limitações.

Existe uma condição de pobreza e insalubridade. Corpos deformados e curvos, de gestos lentos que se reproduzem a cada ação e rostos de expressão duvidosa, aparentemente sem importância com aspectos de sono letárgico como em *Miséria* e *Sem Título*.

A sensação do fundo dá origem a novos elementos de formas naturais simplificadas que a primeira vista parece uma confusão de fragmentos coloridos geométricos. Na xilogravura *Cabanos* de 1965, de Álvaro Páscoa, o amontoado de corpos, os rostos direcionados em posições opostas destacam-se em traços rígidos e tiras de sombreamento largo, que realçam a ideia de relevo e luz nas áreas claras como o amarelo em *Sem título*.

Já em *Mulheres* e *Cafuné* os rostos são obscuros na maioria, misturados a olhares evidenciados por pontos escuros. Olhos definidos em tons de diferentes



camadas nas pálpebras que fazem saltar nariz e testa. A estrutura física rude com textura da pele grosseira e áspera que visualmente se harmoniza com as linhas sinuosas de pinceladas rápidas e espontâneas.

Contornos falhos e escuros que valorizam parcelas de sombra intensa. Uma prova que marca maturidade adquirida em pouco tempo. Vê-se nos contornos negros e inacabados a observação do artista nas impressões xilográficas de seu professor.

Percebe-se certa familiaridade técnica aplicada na sua pintura. Mesmo assim interpretou a natureza de forma muito pessoal.

Os ambientes são iluminados por forte incidência de luz geralmente por um foco da esquerda para a direita sendo intensificado nas telas *Sem Título*, - de intenso amarelo-ocre nos corpos sem contorno, que destacam suas formas pelo brilho do “rosa-claro” polido que reafirma o foco de incidência - “*Miséria*” divide verticalmente a dimensão da obra em duas partes iguais com claro à esquerda e escuro do outro lado com focos de penetração da luz que se ajustam e equilibram ambas as partes.

Razoável intensidade na obra *Cafuné* – com o foco de luminosidade produzindo efeito de cilíndrico nos membros superiores e inferiores (realce para o relevo dos seios e alça da blusa na tonalidade azul transitando bruscamente para o negro). Na região inferior da imagem o marrom reflete a claridade lateral e justapõem-se paralelamente ao branco matizado de azul na figuração do céu no alto da tela.

O mesmo resultado volumétrico acontece com *Mulheres*. Agora a orientação do foco de claridade corta a tela com um feixe largo vertical no centro da imagem que transita do verde para o marrom-terra de cima para baixo e deste para o verde como fusão divina entre chão e natureza; aquele que está abaixo, porém consonante e responsável com o que brota, visto e deslumbrado.

As mulheres são nitidamente definidas pelo vigor que a luz reflete no tecido branco que se espalha nos corpos e a leitura se completa nos pontos de pequenas frações isoladas claras e brilhosas na superfície do terreno.

Este efeito se repete na obra *Mãe do Corpo*; o branco é valorizado nas vestes e acrescenta mais vigor à luminosidade lateral; as tonalidades nas variações

de vinho e marrom, as peles alaranjadas com linhas de sombreamento azulado sugerem a obscuridade do espaço lateral direito e propõem sensações de peso, mistério, tormento e agonia.

Já em *As Lavadeiras* o foco luminal é menos expressivo, porém é destacado pelo volume dado aos membros do corpo na tonalidade amarela. A transição de tons claro-escuros nos corpos é aplicada também no chão – o amarelo-ocre corre para o vinho até chegar ao tom mais escuro da escala. Aqui o branco chama atenção sobre o fundo escuro marrom - área predominante na tela - juntamente com o céu que é chamado para perto. Peças de roupas “estendidas” no varal mantêm a vivacidade e limpeza do trabalho.

Em cada obra pode-se vislumbrar aspectos do cenário dramático regional, registradas em ações figuradas da sensibilidade perceptiva e crítica do artista, aperfeiçoadas ideologicamente por leituras de obras de filósofos modernos que sustentaram sua inquietação e consequente valorização do homem amazônico.

Deve-se reconhecer o preciso desenvolvimento técnico e apurado de Hahnemann Bacelar às orientações de vida e arte de seu mestre Álvaro Páscoa, professor e amigo do artista.

## **CAPÍTULO IV: Processo de Elaboração do Catálogo**

Apresenta-se como produto cultural a criação de um catálogo artístico contendo obras pictóricas de Hahnemann Bacelar, enfatizando os motivos artísticos identificáveis de imediato pelo espectador e apreciador.

Outro objetivo visa a divulgação, para contribuir com que suas obras pictóricas sejam conhecidas e acessíveis graficamente. Este catálogo reúne o material pictórico específico do artista com caráter mais aprofundado, baseado na análise direta das imagens, relatos e literatura que o promovem dentro do contexto artístico cultural do Amazonas na década de 1960.

Sabe-se que a postura artística de Bacelar foi muito questionada. No entanto, o material permite um contato mais íntimo e decifrável de suas proposições. Suas obras exercem uma função mais do que estética. As questões sociais se apresentam de forma extemporânea com interpretações diversas, que associadas à realidade vigente colocam os personagens e as paisagens tímidas de Hahnemann Bacelar nas ruas, praças e logradouros do centro da cidade.

Assim, a produção do material privilegia um dos artistas que em pouco tempo de vida deixou observar através da pintura, fragmentos de uma ideologia não resolvida: pensamento e comportamento de uma juventude que primava pela liberdade. É necessário olhar este material como documento de registro da consistência da história da arte em Manaus e do reflexo dos conflitos no Brasil e no mundo.

Para isso estabeleceu-se o seguinte roteiro de produção do catálogo.

- 1) Pesquisa em vários catálogos – observação da estrutura física – mensuração, constituição e acabamento. Equivalência com relação à quantidade de textos e imagens. Manuseio e locomoção.
- 2) Dimensões do catálogo e tipo de papel. Custos.
- 3) Definição - Capa dura tipo brochura, com guardas e Miolo – papel couchê brilho – gramatura 180 g/m<sup>2</sup>. Tamanho – 135 mm x 185 mm.
- 4) Formato e Seleção de cores para cada página. Tipo de fonte – formatação de caracteres.

- 5) Compilação do material escrito para cada item do sumário.
- 6) Estrutura feita inicialmente para elaborar a sequência das ilustrações e textos – desenhadas a mão livre.
- 7) Desenho gráfico e tratamento de imagens para importação ao software.
- 8) Layout - impressão em preto e branco – protótipo do produto em escala reduzida.
- 9) Revisão do formato, texto e conteúdo – supervisão da orientação.
- 10) Apresentação e alteração gráfica.

### **Características do Catálogo**

- 1) Procura-se dar importância à pesquisa que é reforçada pelas imagens. O tratamento dado aumenta a qualidade visual. Os recortes de detalhes isolados das obras ilustram espaços para valorizar os fragmentos que serão visualizados em páginas pertinentes.
- 2) Material que projete através das cores a dinâmica do colorido das obras. Cada conjunto de página terá uma cor diferenciada em frente e verso que permita o jogo de preto e branco no preenchimento das fontes. Intenciona certa inquietação visual e a aguça a curiosidade pelo conteúdo textual escrito da pintura.
- 3) As páginas orientam o leitor/observador na proposta da pesquisa - a contextualização e regional. Destaca esta última, no conteúdo das imagens.
- 4) A capa na tonalidade vermelha e mantém a sequência visual e poética com a final – do artista à relação mãe e filho - possui uma figura estilizada do busto de Hahnemann Bacelar que também prioriza as cores das obras assim como o efeito de volume em tonalidade azul como na obra *Mãe do Corpo*, de 1966. A claridade da pele em amarelo transpassado pelo fundo predominante. Os olhos, nariz e boca escuros pela sombra. A próxima página constitui a contracapa com uma impressão fotográfica do rosto de Hahnemann Bacelar juntamente com seu nome e datas de nascimento e óbito.
- 5) Primeira e segunda páginas – O texto de apresentação traz os objetivos e propostas do trabalho a ser visitado, destacando previamente o conteúdo geral

- do material. Tabela de recortes aleatórios das pinturas destacando rostos, cabelos, mãos, pés, gestos, expressões, texturas, etc.
- 6) Terceira e quarta páginas – breve biografia com a figura de uma mulher de cócoras que ilustra e na outra uma citação de Álvaro Páscoa seguida do recorte superior da tela *Mulheres*.
  - 7) Nas próximas páginas, cinco e seis - apresentam o texto sobre as influências estéticas de Hahnemann Bacelar com destaque a Álvaro Páscoa como professor, orientador intelectual e amigo do artista. Desenhos ilustram estes espaços. Uma figuração de atividade teatral, recorte do homem de *Miséria* e outra a direita uma montagem de detalhes – dois nus. Apresenta citação de Luciane Páscoa que destaca a singularidade de dois expoentes e sua influência para as artes plásticas no Amazonas.
  - 8) Páginas sete e oito – apresentam pequenas descrições das obras. *As Lavadeiras (1965)* como a descrição de seus motivos artísticos sobre traços da pintura em posições que sugerem aparente estudo para obra. Na margem direita, pequenos recortes são ligados ao texto para ilustrá-los. Nas páginas seguintes a obra completa e na margem escrita na posição vertical da folha seus dados – título, data, dimensão, local.
  - 9) Nas páginas seguintes apresenta-se a mesma proposta visual e formatação para as obras: *Mãe do corpo*- p. 09, 10- *Sem Título* – p. 11, 12- *Miséria* – p. 13, 14- *Cafuné*- p. 15, 16- *Mulheres* – p.17, 18.
  - 10) Nas páginas dezenove vinte – apresenta-se o estudo iconográfico da obra pictórica. Fazendo uma reunião das obras estudadas. Na página que se segue a análise das obras descrevendo suas similaridades de motivos artísticos.
  - 11) Continuam nas páginas – 21 e 22;
  - 12) Na página vinte e três- espaço para as Considerações finais e com ilustrações dos desenho do artista ao fundo.
  - 13) Página 24 – uma frase de agradecimento e admiração. A ilustração é um recorte da obra *Mãe do corpo* que demonstra uma criança com medo e assustada que tem como única protetora a mãe.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar as obras de Hahnemann Bacelar, conhecer sua técnica a partir da análise da representação e compreender seu universo criativo passou a ser o desafio de experimentar e poder repassar a imagem do artista através de sua pintura, longe de defini-lo com rótulos pré-concebidos como a informalidade o fez.

Misturar elementos ilícitos com arte ou se atrever a delírios a tudo que ultrapassa o convencional não torna ninguém artista. O que se pode provar com a pesquisa baseia-se na sua produção e o que permite dialogar com a história. As experiências de Hahnemann o fizeram assim: jamais se negou ao absurdo ou se curvou a normalidade.

Para a juventude rebelde tudo poderia ser possível. Assim como qualquer outro artista que vivesse os anos de 1960, a rebeldia e sede de liberdade não poderiam deixar de se manifestar no comportamento revolucionário. Estavam atentos aos acontecimentos e a busca de respostas para as dúvidas do que não compreendiam.

Por que seria diferente com Hahnemann Bacelar? Os fatos ocorriam simultaneamente, o mundo se dividia, as injustiças perduravam e nenhum impacto favorável à condição de vida do amazônida se prometia. O povo abandonado e excluído de sua própria história que mesmo sendo ignorado sujeitou sua força de trabalho a enriquecer muita gente estranha e aproveitadora.

Em Manaus alguns acontecimentos oportunizaram conhecer formas diferentes de se fazer arte. O Clube da Madrugada desenvolveu trabalhos de caráter inovador em meio às modificações que a cidade sofria. As ocupações do espaço urbano, aumento da violência o descaso do governo foram citados no decorrer do texto.

No processo de análise das imagens, o comportamento e a manifestação pictórica possibilitaram traçar o perfil do artista motivado pelo interesse de compreender aspectos culturais do homem amazônico. Os temas abordados em questões principiam a construção iconográfica. Daí esse estudo referir-se à cultura regional, cujo contexto analítico possui proximidade com a vivência do

pesquisador. Por tanto, determinadas observações se aproximam das experiências e situações vividas no interior e garantem a veracidade do discurso.

Dessa forma foi possível não somente as identificações de traços culturais na pintura como também transitar no universo do artista através da técnica da composição. Outros artistas aqui também sofreram com o descaso e falta apoio. Discorreu-se nos primeiros capítulos informações pertinentes aos fatos históricos mundiais destacando os movimentos culturais de influência social, e alguns acontecimentos que atingiram o país e se reproduziram nos estados brasileiros.

O conteúdo pesquisado situa o artista na sociedade e reconstrói seu cenário de vida. Muito do que foi atribuído à interpretação das pinturas foram relacionados ao contexto histórico. Portanto, fatos do cotidiano de época ajudaram a reconhecer significado nas imagens.

A organização individual das obras foi descrita levando em consideração a sequência cronológica. O estudo serviu de fundamento para produção de um inventário iconográfico preliminar que destaca fragmentos da obra e conecta o leitor à proposta da pesquisa.

Procurou-se dar a condição de conhecer outros aspectos que caracterizam as obras de Hahnemann Bacelar, fundamentadas sob a análise de narrativas que pudessem significar a dinâmica social da cidade de Manaus. Abrir espaço a curiosidade, servir de base a outros que se importam com a história da arte no Amazonas – com interesse de se aproximar da Hahnemann. É dada oportunidade de adquirir conhecimento a respeito da Amazônia, entendendo-a através da obra do artista.

Espera-se que este trabalho possa contribuir com a comunidade acadêmica para o conhecimento significativo da produção artística no Amazonas abrindo caminho para outros trabalhos que assim como este possam ser mais um documento aberto a questionamentos e reformulações sobre os valores culturais.

Hahnemann deixou, sem saber, a possibilidade de considerar o valor de seu trabalho, de adentrar na criação e percorrer os caminhos da imaginação. Somente a arte pode retomar convicções que ajudam a enunciar os desejos da Amazônia. Uma nova poética de valorização e aceitação do que se tem e do que

se almeja ser. O desejo se projetando numa nova maneira de mostrar a dignidade da arte com significado explícito a atingir no espectador sua própria imagem.

A Hahnemann o respeito e tamanha admiração pelo instante de vida que deu à Amazônia a eternidade através de sua poesia pintada.



## REFERÊNCIAS

- BEHR, S. *Expressionismo*. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- BENCHIMOL, S. *Amazônia: um pouco antes e além - depois*. 2ª Ed. Revisada. Manaus: Editoria da Universidade Federal do Amazonas, 2010.
- BIAGI, Orivaldo L. – *O imaginário da guerra*. Revista de História Regional. 2001.
- Bienal 50 Anos: 1951 - 2001. Edição de *Comemoração do 50º Aniversário da 1ª Bienal de São Paulo*. SP, 2001.
- CAVALCANTI, Carlos. *História das Artes*, vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- COBRA, Rubem Queiroz. *Cultura e feminismo*: <http://www.cobra.pages.nom.br/ftm-feminismo.html> acesso em 02/03/2014.
- COSTA, Cristina. *Caminhando contra o vento: um adolescente dos anos 60*. São Paulo: Moderna 1995.
- DE CARVALHO, Eliane Knorr. *Sexo, liberação e pacificação corporal*. [http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26\\_KnorrDeCarvalho.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26_KnorrDeCarvalho.pdf)
- DIAS, Maria H. M. *A estética expressionista*. Direção Massaud Moisés. Cotia, SP: Íbis, 1999.
- DUBE, W. D. *O Expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendoza y Arruda. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.
- Fundação Cultural do Amazonas. *Hahnemann – Catálogo de imagens*. Edições Governamentais do Estado do Amazonas. Manaus 21 de janeiro de 1981, ano 313.
- HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Aeroplano, RJ, 1979.
- KORNIS, Mônica A. O Brasil de JK > *Sociedade e cultura nos anos 1950: Sociedade e cultura nos anos 1950* – <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>
- LIMA, Lenda V. R. *Onde Andará Hahnemann Bacelar? Fragmentos de um expressionista*. Manaus: UFAM, 2004. (Monografia de conclusão de curso)
- LOBO, Narciso J. F. *A Tônica da Descontinuidade: Cinema e Política em Manaus nos Anos 60*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1998.
- MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Zahar, RJ, 1973.
- MESQUITA, Otoni. *Cores de um meteoro. Somanlu*. Manaus: UFAM, 2000.

- MICHILES, Aurélio. *E tu me amas?. Somanlu*: Manaus: UFAM, 2005.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975. Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo Bienal 50 anos.
- OLIVEIRA, José A. de. *Manaus de 1920-1967. A cidade doce e dura em excesso*. Gov do Estado do Amazonas. Editora da UFAM, Manaus, 2003.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Revisão técnica: Noni Ostrower. – 1ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. Coleção Debates. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. Editoria Perspectiva S.A. São Paulo, 2002.
- PASCOA, L. V. B. *O golpe Fundo*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012.
- PÁSCOA, L.V.B. *As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011.
- PÁSCOA, L.V.B. *Expressionismo no Amazonas*. Caderno da UEA. Musica. Série Construindo o Saber. Edições UEA/Valer Governo do Estado do Amazonas, 2002.
- PÁSCOA, L.V.B. *Relações Culturais e Artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa, em meados do século XX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. (Tese de Doutorado).
- PERRY, Gill. *O Primitivismo e o “Moderno”*. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac&Naify, 1998. 82 páginas.
- PONCE, Aníbal. *Educação e luta de classes*. Tradução José Severo de Camargo Pereira. 14 ed. Cortez: SP, 1995.
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira Reis – *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005.
- ROSENFELD. Anatol. **Teatro Alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- SADER, Emir. *A transição no Brasil da ditadura à Democracia?* São Paulo. Serie nova historia viva 7ª edição, 1990.
- SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo; Alfa-ÔMEGA, 1977.

# **ANEXOS**

Obras Hahnemann Bacelar



Obras Álvaro Páscoa

