



A CIDADE E OS MITOS NA OBRA DE HAHNNEMAN BACELAR

DIAS, NÚBIA NAJAR

Universidade Federal do Amazonas – nubianajar@ufam.edu.br

Resumo:

Este artigo oferece um encontro com a obra do pintor Hahnemann Bacelar, mais genuíno de todos os pintores amazonenses da década de 1970 que, iluminado pela ousadia de não se afastar de suas raízes, revelou seu tempo e seu mundo por meio de pinceladas fortes e vibrantes, e tornou-se um marco referencial para a história das artes plásticas no Amazonas, a partir de sua inspiração nas crenças das tradições regionais e nos personagens que vivem à margem da sociedade. Para esta análise, abordamos noções do conceito de cultura e o contexto da época em que seu trabalho foi conhecido – a criação da Zona Franca de Manaus e as decorrentes transformações sociais da capital do Amazonas, que influenciaram até os dias atuais as manifestações artísticas.

Palavras-chave: arte, cultura, sociedade.

Resumen:

Este artículo ofrece un encuentro con la obra del pintor Hahnemann Bacelar, el más genuino de todos los pintores amazónicos de la década de 1970 que, iluminados por la osadía de no apartarse de sus raíces, desvelaron su tiempo y su mundo a través de pinceladas fuertes y vibrantes, y se convirtió en un hito para la historia de las artes plásticas en Amazonas, desde su inspiración en las creencias de las tradiciones regionales y en los personajes que viven al margen de la sociedad. Para este análisis, abordamos las nociones del concepto de cultura y el contexto de la época en que se conoció su obra, la creación de la Zona Franca de Manaus y las transformaciones sociales resultantes en la capital de Amazonas, que han influido en las manifestaciones artísticas hasta la actualidad.

Palabras-clave: arte, cultura, sociedad.



1. INTRODUÇÃO

Há um certo paradoxo na produção das artes no Amazonas, principalmente se incluirmos as manifestações artísticas indígenas como princípio da personificação cultural do povo amazonense. Estas manifestações culturais são as mais antigas de nossas expressões artísticas, sendo soterradas, ao longo do tempo, pela incompreensão do gosto estético europeu que sempre se sobrepôs. Entretanto, compreendemos que uma cultura não se faz somente no presente; ela se alicerça, principalmente, na memória daqueles que a constroem na perspectiva de dar sentido a sua existência.

A história de um povo se dá por um processo dialético, em que o homem se manifesta interagindo com o tempo e no tempo, deixando gravado o desvendar do mundo criado em uma outra dimensão, uma maneira peculiar de ver, pensar e sentir o espaço onde ele habita. A possibilidade de construir outra realidade no plano imaginário só é alcançada por meio da arte.

Hall (2003) diz que a representação atua, simbolicamente, para classificar o mundo e nossas relações no seu interior. Assim, o que seria da história da humanidade, se não fossem as produções artísticas?

Manaus, por muito tempo, foi expressada por seus artistas, por meio de pensamentos, ideias e concepções com um olhar voltado para uma realidade que não condizia com as estruturas sociais e econômicas nas quais a capital se encontrava nas décadas que antecederam a produção artística do pintor Hahnemann Bacelar.

A memória cultural da cidade de Manaus assiste, impassível, as políticas culturais esquecem o fato de que os produtos artísticos são os que qualificam a cidade como tal, ao ignorar o valor educativo, histórico e cultural, que uma obra de arte possui.

Hahnemann Bacelar abominou temas comuns como paisagens e naturezas mortas e guiou seu olhar para o cotidiano de Manaus, e buscou o que há de mais profundo por trás da figura humana: os costumes de gente singela que padece suas desventuras. Glorificou-as utilizando traços fortes, formas simples e cores pulsantes, numa ideia plástica que ele tinha desse mundo. Sua incansável busca do significado oferece aos nossos sentidos uma obra simbólica de conceber o dia a dia, e a liberdade de encontrar a essência do objeto estético.

Este artigo oferece um encontro com a obra do pintor mais genuíno de todos os pintores amazonenses da década de 1970 que, iluminado pela ousadia de não se afastar de suas raízes, revelou seu tempo e seu mundo por meio de pinceladas fortes e vibrantes, e tornou-se um marco referencial para a história das artes plásticas no Amazonas, a partir de sua inspiração nas crenças das tradições regionais e nos personagens que vivem à margem da sociedade.

2. A CULTURA DO MUNDO

É necessário apresentar algumas reflexões sobre cultura de um modo geral, para que possamos compreender o que motivou a reflexão deste trabalho.

O ser humano grava sua presença, seu pensamento, anseios e emoções de diversas maneiras ao longo do tempo. Constrói e reconstrói sua história permitindo conhecer a diversidade de pensamentos, hábitos, crenças e ideologias. Suas produções nos ajudam a refletir sobre a própria evolução. Cria sua própria história, transforma ambientes e civilizações, conquista e domina a natureza, obrigando-a a transformações com consequências devastadoras causadas pela ação do homem. E, assim, concebe sua própria existência.

A mais antiga e, ao mesmo tempo, mais recente obra do ser humano, é a cultura. Desde o uso das cavernas para se abrigar das intempéries da natureza, os homens criaram as pinturas rupestres, conectando a sobrevivência e a magia, o domínio sobre a agricultura e pecuária, o sedentarismo e sua relação com o



animismo, este último fazendo a “divisão entre o mundo visível dos fenômenos e o mundo invisível dos espíritos”. Com as crenças, a magia e os ritos surgem os amuletos e símbolos sagrados, elementos necessários à prática da devoção.

Com a evolução natural da tecnologia, a partir da necessidade de adaptação frente aos obstáculos do dia a dia em meio à natureza, surge a fabricação de armas para a caçada e diversos utensílios primitivos. A descoberta de um galho como prolongamento do braço, que auxilia na captura do animal ou na coleta de outros alimentos. Surgem a produção em série; a construção de santuários e pirâmides; a criação de obras literárias; a invenção do avião que voa como os pássaros; a fotografia, que registra o momento inesquecível para aqueles que não têm mais a memória como tradição de escrever sua história. Surgem também a nave que vai ao espaço, os transplantes de órgãos; a democracia e as leis, a televisão, o livro, a internet, a pornografia, e desde tempos passados, a arte, como algumas de suas realizações.

Somente o sentimento não faz parte de sua criação, é intrínseco a ele. No entanto, há inúmeras maneiras de manifestar este sentimento. A morte e a vida são solenizadas de modos distintos de uma cultura para outra. O beijo, por exemplo, assume diferentes significados: “entre a população primitiva dos trobriandeses, significa respeito, admiração e gratidão” (Caldas, 1986, p. 9). Para os brasileiros, um beijo pode ser um cumprimento entre amigos e ainda expressar, além de gratidão, amor, carinho, paixão entre amantes.

Enfim, a cultura é tão abrangente e diversificada que seria impossível, aqui, descrever todos os tipos de condutas que formam uma cultura. Assim, Woodward (2009, p.41) explica que “cada cultura tem suas próprias e distintas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados.”

Portanto, nenhuma sociedade, primitiva ou não, funciona, ou teria possibilidade de sobreviver, sem os padrões culturais estabelecidos. É fundamentalmente necessário respeitá-los para que este sistema organizacional se torne parte integrante da cultura, transformando o homem no guardião responsável pela transmissão, às futuras gerações, dos códigos que compõem esta sociedade que se adequa ao longo do tempo. Burke (1989) apresenta uma ampliação do conceito em tempos mais ou menos recentes. O historiador revela que até o século XVIII:

O termo cultura tendia a referir-se à arte, à literatura e à música (...). Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros, usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante (BURKE,1989 p.25).

Dessa maneira, o conceito de cultura representa uma forma abrangente de conhecimentos e de ações da vida cotidiana como um todo. Esse processo cumulativo de conhecimentos permite ao ser humano, como um ser criador, manusear e adaptar suas ações, transformando-as de acordo com o seu tempo.

Para Nardi (2002), a definição de cultura é entendida como:

Um processo cumulativo de conhecimentos e práticas resultante das interações, conscientes e inconscientes, materiais e não materiais, entre o homem e o mundo, a que corresponde uma língua; é um processo de transmissão pelo homem, de gerações em gerações, das realizações, produções e manifestações, que ele efetua no meio ambiente e na sociedade, por meio de linguagens, história e educação, que formam e modificam sua psicologia e suas relações com o mundo. (NARDI,2002, p.4)



Deste modo, este conjunto complexo e abrangente de conhecimentos que envolvem as crenças, arte, moral, leis, costumes e várias outras aptidões adquiridas pelo homem, não é estático e permite sua adaptação num contexto real de seu tempo. Nesse sentido, “não acreditamos que a cultura tradição seja a reprodução idêntica de um conjunto de hábitos imutáveis. As línguas e as culturas mudam, pois estão imersas nas turbulências da história” (Warnier, 2003, p.23).

Compreendemos que tais mudanças não devem promover a fragmentação da identidade cultural de uma sociedade tradicional, pois é necessário recorrer à memória como elo entre o seu “eu” e as novas concepções adquiridas ao longo da vida. Assim, haverá informações necessárias para que haja sinergia, harmonizando a tradição e o moderno. Recursos

A extraordinária diversidade das culturas tem como atributo a singularidade que cada cultura possui. Essa peculiaridade que se encerra em cada uma por meio dos elementos sólidos das culturas tradicionais é o alicerce que fortifica as relações entre os contatos interculturais oriundos do desenvolvimento urbano.

2.1. CULTURA POPULAR

As culturas tradicionais muito têm a contribuir a partir de suas sábias tradições. Elas revelam formas de convívio e generosidade social, criadas a partir da integração da comunidade com a natureza, sendo capazes de captar a mensagem que o universo e que cada componente transmite, consciente de que somos parte do cosmo.

Essa sabedoria precisa ser reconhecida e aprofundada pela humanidade por meio do resgate da memória. “As sociedades tradicionais são filhas da memória e a memória é a base do equilíbrio das tradições. Munduruku (2000 p. 32) lembra que “a memória liga o fato entre si e proporciona a compreensão do todo”. Isso possibilita a construção de um conhecimento já tão esquecido e desenraizado, e que se transforma, a cada instante, em função de um paradigma civilizacional.

É necessário, nesse caso, fortalecer a memória para que, também, se fortaleça o enraizamento da identidade cultural. Isso faz com que diferentes povos se conheçam e se autoafirmem, protegendo-se contra a perda da mais significativa herança deixada pela sociedade. Essa perda ocorre quando a população local, sem conhecimento sobre sua história, age com indiferença diante de suas tradições. Souza (1977, p.17) acrescenta um questionamento sobre isso ao perguntar: “como um amazonense pode ser brasileiro sem conhecer criticamente o seu passado, sem compreender as condições do processo em que está envolvido”?

Assim, enraizar é buscar dentro de si sua história pessoal e coletiva. É compreender a relação existente entre você e o espaço presente como memória viva, pois parece ser impossível pensar em cidadania sem o enraizamento cultural do sujeito. Isto possibilita o inter-relacionamento do tradicional com o moderno, tornando a cultura mais rica e mais dinâmica.

Brandão (2002, p.29) complementa com sua visão sobre cultura popular como uma cultura dinâmica, “presente no meio rural e urbano, que junta tradição e atualidade sempre em transformação, um encontro entre tempos e espaços (...), juntando o local com o global, o velho e o novo, completando um com o poder do outro”.

Para Canclini (2011 p.348), “todas as culturas são de fronteiras. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade, os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros.”

Percebe-se, assim, que a cultura popular é configurada a partir dos elementos básicos que a constituem, ou seja, implica modos de viver, sentir e pensar de uma determinada sociedade. Esses elementos promovem a



formação de uma unidade nacional, proporcionando uma memória a ser compartilhada por todos e uma simbologia capaz de produzir um eficiente nível de coesão social.

Segundo Hall (2003, p. 47), “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. Evidentemente, todas essas práticas que aprendemos no rol da cultura em que nascemos servem para a generalização da cultura como processo unificador nacional sem, entretanto, deixar de reconhecer a realidade existente em cada sociedade, histórica e geograficamente situada, com hábitos, crenças e costumes diferentes. Essa realidade dinâmica coexiste entre a cultura popular, o período histórico-social, e o lugar em que cada sociedade se estabelece e se transforma.

2.2. CIDADE MEMÓRIA: OLHAR ANTROPOLÓGICO EM UMA PERSPECTIVA PARTICIPANTE

Após um período de estagnação econômica, com a decadência do ciclo da borracha, a partir da década de 1960 Manaus iniciou uma nova era de desenvolvimento econômico a partir da implantação de um modelo econômico chamado Zona Franca de Manaus, com abrangência em três polos: comercial (incluindo a abertura ao comércio de importados, atividade incomum à época), industrial e agropecuário.

No mesmo período estavam ocorrendo, em todo o Brasil, “transformações sociais, políticas e econômicas; ocorriam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico, bem como ao concomitante colapso de sistemas e valores autoritários tradicionais” (PÁSCOA, 2006, p.56). Este autor refere-se à ditadura militar, que iniciou no Brasil a partir da década de 1960.

Simmel (1967, p.27) diz que “a história externa e interna de nosso tempo segue seu curso no interior da luta e nos entrelaçamentos em mudança dessas duas maneiras de definir o papel do indivíduo no todo da sociedade”. É a busca e o desejo do homem moderno por ideais de liberdade e de expressão individual.

Manaus, embalada pelas ações da Zona Franca, modifica sua paisagem urbana de maneira a expressar uma realidade em que a esperança por mudanças transforma o comportamento social e cultural de seus habitantes influenciados pela cultura dos novos espaços urbanos da cidade. Souza (1977) retrata a paisagem urbana do centro da cidade naquele período, de forma irônica, mas realista:

Quando as primeiras quinquilharias foram postas à venda nas lojas de Manaus, e os turistas impertinentes e ávidos começaram a flunar por suas ruas, os amazonenses acreditaram que o pesadelo da depressão e do abandono tinha acabado. A Zona Franca, ou sua manifestação externa e superficial, foi saudada com euforia. As ruas do comércio incipiente encheram-se de portinhas abarrotadas de supérfluos e nos supermercados, se o feijão continuava caro, pelo menos era possível encontrar um coq-au-vin enlatado ou sopa Campbells. A mentalidade da classe média regozijava-se de consumo. (SOUZA 2010, p. 183)

A partir desse período, Manaus ganhou novos rumos tanto econômica quanto culturalmente, como lembra Menezes (2011):

Manaus dos anos 1960, começou a abrigar cadeias produtivas industriais advindas de vários lugares do mundo, e com isso passou a atrair gente de toda parte do Brasil, e por que não dizer do mundo, em busca de oportunidade. Essa nova realidade, sobretudo, marcada pela expansão demográfica, era acompanhada pela produção artística local. (MENEZES, 2011, p. 11)

De forma lenta a cidade emergiu também culturalmente em todas as linguagens artísticas. Um dos fatos mais marcantes foi a criação do Clube da Madrugada, grupo formado por artistas, poetas e escritores que se reuniam na Praça da Polícia, sob um *mulateiro* - (árvore frondosa, natural da flora amazônica), e



movimentaram o cenário artístico de Manaus. Esse movimento foi essencial na construção e no desenvolvimento cultural dos manauaras, transformando espaços públicos em cenário para manifestações artísticas, culturais, políticas e sociais, em um panorama que propiciava a reflexão e a discussão sobre todos os acontecimentos que emergiam naquele momento.

Manaus, à época, recebia cada vez mais pessoas vindas de todas as partes do mundo e do interior do Amazonas. Gente em busca do aquecimento econômico e de qualidade de vida, expectativas criadas pela onda de ofertas de empregos no Polo industrial de Manaus e no efervescente comércio de produtos importados. Tudo isso ajudou a promover um ambiente multicultural na cidade, onde diversas culturas passaram a ter uma convivência relativamente pacífica, capaz de promover transformações culturais no modo de pensar e de agir daqueles que se entrelaçam na vida cotidiana.

A busca por novos conceitos, novos saberes e o consumo de produtos estrangeiros levou o manauara a buscar novas identidades, que surgiram em novos espaços que foram se construindo de acordo com as demandas sociais vindas de vários lugares distintos e trazidas pela recente elite social. Também se ampliou a busca pelas identidades regionais difundidas por meio dos festivais folclóricos, agora adequados a uma nova necessidade de consumo cultural.

Galvão (1955, p.9) ressalta que “a nova cultura regional que emergiu na Amazônia, foi predominantemente orientada por ideias e instituições lusas, modificando-se naquilo que exigiam as circunstâncias históricas e as peculiaridades do ambiente geográfico”. Portanto, a cultura regional adquiriu ao longo de seu processo histórico novas formas de pensar e de agir, se adequando com os novos conhecimentos adquiridos.

Assim, novos e antigos hábitos, costumes e crenças, se misturam entre a crença e o misticismo, num entrelaçamento de antigas tradições e novas concepções que, mais tarde, se constituem em uma nova maneira de ser social.

Este novo cenário, múltiplo de investimentos pessoais e impessoais e de objetos inovadores, oriundos do novo setor econômico advindo da Zona Franca, traz consigo consequências como a insegurança e a fragilidade de uma cidade e de uma sociedade que não comporta o contingente de uma população que, ao buscar a metrópole, à procura de melhores condições de vida, sucumbe a uma realidade econômica que promove a miséria social aos que não estavam contemplados nesta nova ordem social.

2.3. CIDADE COMO IDENTIDADE

A grandiosidade da obra de Hahnemman Bacelar está na veracidade em que ela foi formada em seu espírito e em seu coração de sentido iluminado que buscava elaborar, por meio de suas cores e formas contorcidas a crença, a vida e o cotidiano do povo de sua cidade. O artista ousou lançar um olhar diferenciado sobre uma outra face de Manaus, que simulava a degradação de seus habitantes, simbolizando as diferenças e desigualdades sociais existentes, ao mesmo tempo em que concebia o inconsciente coletivo como inspiração para suas obras.

Assim, Hahnemman Bacelar, genuíno filho de Manaus, nasceu em 08 de outubro de 1948 e faleceu no dia 22 de fevereiro de 1971 em Belém (PA), aos 23 anos, preferindo interromper por si só sua trajetória de vida. Não nos cabe aqui discutir a tragédia que se abateu sobre o filho de Francisco Paulo de Aguiar e Adélia Dantas Bacelar. Resta o lamento à sua ausência repentina e, como afirma Souza (1977, p.20): “perdemos de vista aquele sorriso tímido e seus gestos de afronta ao meio-silêncio que já o cercava, pulou para o túmulo de maneira inesperada abandonando a vida provinciana que é só dramaticidade hipócrita”.



Hahnemann Bacelar iniciou seus primeiros estudos no Grupo Escolar Marechal Hermes, concluindo o curso ginásial no Colégio Amazonense D. Pedro II, e seu segundo grau (hoje equivalente ao Ensino Médio) na Escola Técnica Federal do Amazonas. Teve como orientador e mentor intelectual nas artes o gravador português Álvaro Páscoa, o qual foi fundamental em sua formação artística.

Hahnemann não tinha poder aquisitivo, mas viveu em um palácio; não naqueles dos contos de fada, mas no porão do Palácio Rio Branco (hoje Assembleia Legislativa do Estado), onde sua mãe era a zeladora. O menino pobre e sem grandes pretensões foi iluminado pela força de seu talento que, a cada esboço, revelava o poder de um olhar crítico, repleto de preocupações sociais.

O artista se destacou porque tinha a sensibilidade e o poder de observação necessários para expressar sentimentos e problemas que a maioria dos jovens na época não entendiam, ou se deixavam alienar, por não ver perspectivas melhores e nem condições sociais e econômicas dignas para se libertarem da degradação em que viviam.

O gosto pelo grotesco é seu principal aliado. O povo e os costumes de sua terra foram registrados de maneira peculiar, como quem reconhece em cada personagem sua história, sua vida, seus temores e angústias como se fossem da sua própria vida. Pintou, como disse Páscoa, (1993, p. 12), “tanto a ingenuidade faceira das moças do interior, como o buliço desbragado das meninas da Frei José dos Inocentes, eram tratados com mesma leve ironia e tocante ternura de quem é da mesma gente”.

Em meados dos anos 1960, época de muitos conflitos, atos gloriosos, dramáticos e incoerentes, onde a humanidade buscava soluções para os problemas que os afligia. O homem neste período não relutou em reivindicar seus direitos civis, sociais e culturais que foram usurpados pelo regime militar se reorganizando. Hahnemann viveu essa época renovando valores, transgredindo, certamente, algumas normas estabelecidas pelo sistema político vigente, onde ousou percorrer um caminho proibido dos entorpecentes. Nas artes, não aderiu ao academicismo que dominava os pintores de Manaus, e com sua genialidade se ofereceu a serviço da arte moderna, e revelou a grandiosidade dos temas abordados na linha do expressionismo alemão e no fauvismo francês como sua afirmação.

O pequeno, mas grandioso acervo de obras deixadas por ele se encontra disperso, tornando difícil um levantamento de suas obras. Grande parte não é conhecida pelo público, pois se encontra em residências de amigos e colecionadores. Entretanto, as peças que estão no Acervo da Pinacoteca do Amazonas revelam à grandiosidade dos vários temas ligados a cultura regional e representados no estilo expressionista marcante em suas obras, sem ligação com o calmo refinamento da arte clássica, e sim com a energia irrequieta da representação de uma realidade espectral, exagerada e distorcida. Páscoa (s/d) nomeia Hahnemann como “o menino que um dia quis ser pintor. E foi. É também o mais genuíno dos pintores amazonenses, porque não houve outro ainda que tivesse as raízes tão profundamente entranhadas na terra.” Com estas palavras, ele confirma que o artista realizou seu trabalho de maneira intensa vivendo e sentindo seu tempo de forma crítica, e empossa o caráter inovador a este artista, que soube olhar a singeleza e a melancolia do manauara desafortunado.

Adélia Barcelar, sua mãe, conta que Hahnemann com sete anos de idade já se destacava com sua arte, sendo premiado em um concurso quando ainda frequentava a creche Casa da Criança. Entretanto, o pintor, como é próprio de quem divide sua vida com a arte, não para de produzir. Como autodidata, desenvolveu um trabalho solitário, vendendo um quadro ou outro aqui e ali; o que é certo é que “os seus quadros já tinham temas, o povo e os costumes de sua terra do interior e da cidade de Manaus” Páscoa (1981, p.) lembra que, quando



conheceu o pintor, ele tinha 13 ou 14 anos e expunha pela primeira vez na Feira de Artes Plásticas do Clube da Madrugada, na Praça da Polícia. Quem teve o privilégio de descobri-lo foi Aluísio Sampaio, presidente do clube na época; porém, quem lhe ensinou a difícil técnica das cores, dos mistérios plásticos da pintura e na sua formação intelectual foi seu amigo Páscoa, de quem tornou-se o aluno preferido do grande mestre.

A admiração pela obra e pela vida intrigante do pintor levou escritores, jornalistas, críticos de arte e personalidades ilustres de Manaus a escrever crônicas, artigos, reportagens, principalmente após sua morte. Mas poucos souberam interpretar de modo tão poético e racional o sentimento como sinônimo do antagonismo existente em Hahnemann. Não se trata do romantismo piegas, mas do romantismo que leva o homem apaixonado a pintar como um poeta, e de maneira lírica, Beça (1981):

Hahnemann, o menino de calças “pega marreca”. O menino ingênuo, que comprou uma vaca com o dinheiro, de seu primeiro ordenado (PRÊMIO GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS PARA ARTES PLÁSTICAS) é um poeta romântico, viajando a estrada azul do céu, buscando estrelas para ofertar, com doce malícia, a musa do sobrado imaginário, Hahnemann na sua pureza presenteou seu bem querer, sua primeira namorada, com aquele animal como símbolo inocente de todo seu amor. Ele amava a natureza, os homens, as prostitutas, a sua gente simples dos casebres, das palafitas, e sofria com e por elas, todas as dores do mundo. (BEÇA, 1981)

Mesquita (1998) em uma análise sociológica da obra do pintor, afirma que o romantismo social não separa o artista de sua vida de seu tempo e de suas convicções.

Analisando a produção artística por uma abordagem sociológica da arte, espera-se que através de sua obra o artista revele a percepção de sua época, com suas contradições e suas ideias. Certamente não se trata de um tratado ético ou moral, mas compreende-se que a obra de arte deva ser autêntica e para entender essa noção, retoma-se o sentido proposto pelos artistas, com suas verdades e convicções, revelando um compromisso com os de seu tempo. Talvez por essa concepção romântica da arte é que analisamos a obra de Hahnemann, com certa razão, não se consiga desvincular a carga dramática de sua vida dos traços expressionistas de suas obras. (MESQUITA, 2000, p186).

Portanto, analisar a obra de Hahnemann Bacelar é de uma grande responsabilidade e ao mesmo tempo um privilégio porque propicia conhecer e reconhecer em suas obras, tão atuais, as dores e os anseios de um povo caboclo tão sofrido, sentimentos expostos de maneira tão simbólica pelo artista. O mito e a miséria na obra de Hahnemann Bacelar. Adélia Bacelar, em entrevista à autora (2002) revela que o artista algumas vezes já não queria pintar, e isso a angustiava muito, disse ela: *“Só ficava alegre no dia em que via ele pegar o cavalete, colocar a tela, botar uma cadeira e se sentar para pintar, para mim era uma alegria. (...) Ele só pintava quando tinha inspiração; quando não tinha, podia tá os negócios pra fazer tudo, que ele não fazia. Era difícil isso (pausa). Aí ele ficava: -mamãe conta uma historinha (pausa), nisso ele já estava pintando mesmo, eu contava com todos os detalhes”*.

A obra que Adélia se refere nesse trecho da conversa é a tela “Mãe do Corpo”, que aborda uma crença da região Amazônica, em um período onde as parteiras ainda eram as responsáveis pelo nascimento das crianças. Essa crença segundo Galvão (1955, p. 6-7). é “um característico regional, é a forte influência ameríndia que se revela em crenças e práticas religiosas dessa origem”. Galvão complementa sobre a crença na “panema”, “força mágica que incapacita o indivíduo para realização de suas empreitadas, cuja fonte se atribui a mulheres grávidas ou menstruadas” (Galvão, 1955, p. 7).

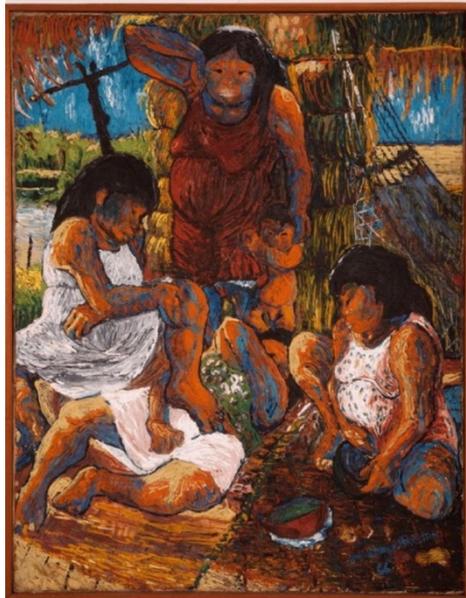
Assim, o fenômeno da Mãe do Corpo, inspiração da obra do pintor Hahnemann, se trata da crença sobre um ser que vive dentro do corpo durante a gravidez, e, após o parto, procura a criança sem parar; como não encontra o bebê, fica impaciente, persistindo na busca. Isso explicaria os movimentos e as dores que costumam sentir as parturientes após o parto por longos períodos. Como cura, é necessário realizar um ritual para acalmar a mãe do corpo, indispensável após o parto.

Esse ritual se inicia ao colocar a placenta em cima do ventre da mulher que acabou de dar à luz, e em seguida massagear o baixo ventre com óleo de andiroba. Após esse ritual, é preciso fazer uma reza para acalmar a mãe do corpo, e devolver a paz a ela e à mulher que acabou de dar à luz. Essas crenças ainda permeiam o universo amazônico, principalmente em pequenas cidades do interior ou lugarejos distantes das cidades, seja em relação à medicina ou em credences relacionadas ao cotidiano do caboclo que vê nos mitos da floresta a explicação para muitas de suas atividades a partir das memórias que aparecem nos relatos dos pais, dos vizinhos, dos encontros com os habitantes do interior do Amazonas. E com essas memórias são realizadas representações que a arte nos possibilita expressar.

Em Manaus, os indivíduos provenientes de cidades do interior, em busca de melhores condições de vida econômica e social, trazem consigo os costumes e as crenças gravadas no inconsciente, adaptando crenças em espaços sociais diferentes dos de sua origem, mas onde a natureza se apresenta, ainda, com um encantamento misterioso que os artistas conseguem captar em suas obras. Hahnemann, na tela “A mãe do Corpo” (figura 1), retrata as crenças que os amazônidas carregam em seu “eu”, possibilitando um encontro entre as entidades míticas e a estética que será analisada em seguida.

3. MÍTICAS E A ESTÉTICA NA OBRA DE HAHNEMANN BACELAR

Figura 1: Obra Mãe do Corpo - Óleo sobre tela, 1966, 94 x 78 cm



Fonte: coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.

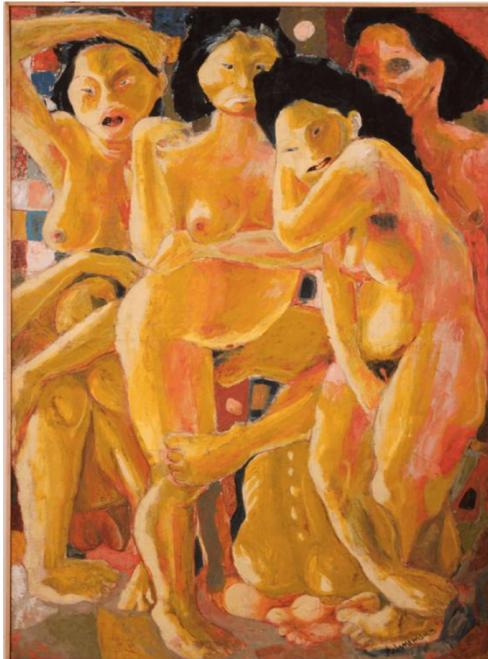
A temática amazônica retratada na tela, mostrando uma cena da tradição da crença popular, inspirada por uma das muitas histórias que sua mãe lhe contava. A obra é composta por quatro mulheres e uma criança nua, do sexo masculino, agarrado à perna da mãe no afã se esconder, demonstrando medo pela cena presenciada. A mãe também parece mostrar pavor e desespero ao erguer o cotovelo e colocar a mão na lateral



da face, temendo pelo que possa acontecer com a mulher deitada, que talvez grite ao se contorcer de dor; seu braço esquerdo cobre o rosto, pela agonia enquanto seu braço direito busca proteger seu ventre, já que as dores são insuportáveis. O grupo observa a cena de um ritual de cura em que a parteira, que também é benzedeira, pisa no ventre da mulher deitada em uma esteira que parece ser de palha, estendida no chão. Seu pé encaixa-se sem pressão sob o ventre da mulher, como quem quer dominar o desconhecido, e ela descansa os braços em suas pernas, pacientemente, na esperança de que tudo se acalme. A mulher ao seu lado, sentada no chão sobre uma de suas pernas (posição típica das mulheres do interior), olha fixamente para a cena; suas preocupações são reveladas na face sisuda de características caboclas; a cuia, com um possível remédio, descansa no chão à sua frente; não há muito o que fazer se não esperar. Todas as figuras estão dispostas numa composição piramidal que equilibra o conjunto.

A obra é rica em cores e contrastes, num tratamento pictórico realizado com pinceladas que justapõem linhas movimentadas, e as cores claras dos vestidos das personagens do primeiro plano contrastam com a pele escura, trazendo leveza ao ambiente pesado de dor. A pintura reporta imediatamente a obras expressionistas, pela maneira como são tratados as formas e o conteúdo. Percebe-se claramente o ambiente interno de um casebre típico de moradias construídas com palhas comuns, que resistem até hoje em pequenas comunidades afastadas dos centros urbanos, e hoje nas “invasões” do mundo civilizado das grandes metrópoles; o lado externo nos remete a um ambiente de área aberta, com folhagens e céu azul iluminado por pequenas pinceladas em branco. Este azul é da mesma tonalidade utilizada na pele das mulheres. Esta obra revela a dimensão de Hahnemann que, apesar de ser ateu como sua mãe revelou em entrevista (2002), se deixava levar pelo inconsciente coletivo. “Dizia assim para mim: “Ah! isso aí foi um espírito quem pintou, não fui eu.”. Ao mesmo tempo em que o pintor utiliza a temática amazônica, ele também traz à luz temas como a miséria e o descaso do governo com a sociedade menos privilegiada. A cena a seguir (figura 2) retrata o desprezo com a pobreza que envergonha e incomoda a sociedade.

Figura 1 – Óleo sobre tela, 1968. 93 x 133 cm



Fonte: Coleção Pinacoteca do Estado do Amazonas.



As figuras da obra não retratam a beleza de corpos esculpidos com formas sutilmente arredondadas, rostos de beleza angelical ou movimentos sensuais como a Olympia na obra de Manet, analisada histórica e esteticamente por T. J. Clarck (2004), em que a prostituição é abertamente declarada e sabida, diante da sociedade parisiense. Diferente do pintor francês, Hahnemann trabalha com as distorções típicas do movimento expressionista, que utiliza valores emocionais de forma violenta, sobressaindo-se aos valores idealizados dos movimentos acadêmicos. O expressionismo rejeita o realismo visual, optando pelo exagero na cor e distorção da realidade; valorizando a subjetividade e afluindo a dramaticidade na composição.

Páscoa (2012, p. 61) esclarece que o “expressionismo ressurgiu historicamente em épocas de crise: religiosa, política, social, econômica e cultural, sendo tal aspecto atemporal. [...] desconheceu limites geográficos e determinismos étnicos, pois ocorreu em vários momentos da história da arte”. Permite, pois, alcançar momentos críticos em diferentes períodos históricos, expressando subjetivamente a natureza e o ser humano, em que prioriza a expressão dos sentimentos em relação a descrição objetiva da realidade.

A obra sem título de Hahnemann é composta por mulheres justapostas e um homem agachado escondendo, com os braços, a face envergonhada pela própria condição em que se encontra. O grupo compõe um emaranhado conjunto de pessoas, carregado de profunda dramaticidade; o clima tenso estampado em seus rostos comunica, de maneira inconfundível, suas angústias e seu desespero frente às intempéries da vida que levam. Seus corpos também refletem este desespero, reforçado pelo tom amarelo ocre distribuído em vários tons; o artista ainda teve a preocupação em relatar as características das mulheres caboclas amazonenses, com seus cabelos negros e olhos “rasgados”, individualmente marcantes em seus rostos realçados pelas salientes maçãs dos rostos; este conjunto contrasta com a palidez angustiante de suas faces, que lembram máscaras espectrais.

Percebe-se que o artista procurou retratar nessa composição o que já conhecia ao conviver em um ambiente de infortúnio vivenciado pela sociedade marginalizada das ruas do baixo meretrício, no Centro de Manaus, onde mulheres vindas do interior do estado buscavam empregos no Distrito Industrial ou no comércio glorioso de produtos importados para se estabilizarem financeiramente, evitando a prostituição como alternativa para sua sobrevivência. A luz encontrada na tela emana de seus próprios corpos nus, contorcidos e amargurados. A nudez não revela sensualidade, mas denuncia o que há de mais atroz na condição da mulher prostituta. Observa-se, na figura central, uma certa altivez e até desdém no rosto que revela uma posição de conformismo, enquanto as outras figuras femininas se contorcem em desespero e vergonha.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável que a obra de Hahnemann Bacelar se revela e se relaciona com Manaus, tanto na estrutura espacial da cidade que acolhe e abandona seus filhos à mercê da própria sorte, quanto pelas crenças dessas mesmas pessoas vindas do interior do Amazonas, que esbarraram com uma população de cultura heterogênea dos comerciantes vindos do exterior ou mesmo de outros estados do Brasil, em busca de estabilidade econômica na capital do Estado. As crenças da memória dos velhos hábitos enraizados e costumes apreendidos com os mais velhos na tradição da oralidade e da prática costumeira do dia-a-dia do homem do interior ganham lugar na cidade grande, onde se aglomeram os desafortunados e os que sofrem com o estigma social sofrendo grandes transformações culturais.

Hahnemann Bacelar simbolicamente apresenta as práticas populares extraídas em narrativas familiares e que afloram em um dos temas aqui apresentados como vemos na tela (figura 1). O artista, ao mesmo tempo em que pinta crenças populares, pinta também o que resulta do espaço urbano modificado simbolicamente e



fisicamente, já que a estrutura da cidade se modifica ao receber uma demanda de novos cidadãos que ansiavam por uma vida melhor.

Percebemos na obra da figura 2, que intitula “personagens amarelas”, que a prostituição era e ainda é entendida como degradante e marginalizada, e que acaba por interferir nos espaços urbanos onde habitam ou trabalham, por que essa atividade está relacionada à violência e à criminalidade, ao desrespeito e à degradação do ser humano. Assim, a sociedade nega, rejeita e despreza, por não querer se ver retratada, como derrotada e arruinada mesmo em uma obra de arte, mesmo como representação simbólica de uma obra de arte.

5. REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel de. *Antropologia da cidade: lugares, situações movimentos*. São Paulo: Ed.Terceiro Nome, 2011.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- CALDAS, Waldenir. *Cultura*. São Paulo: Global, 1986.
- GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagem: um estudo da vida religiosa de Itá; Amazonas*. Brasiliana, nº 284. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 3.ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- Fundação Cultural do Amazonas. *Hahnemann – Catálogo de imagens*. Edições Governamentais do Estado do Amazonas. Manaus 21 de janeiro de 1981.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- MENEZES, M. A. D. *“Eu canto pra falar do Amazonas”: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus*. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus. 2011.
- MESQUITA, Otoni. *Cores de um meteoro*. Somanlu: Manaus: UFAM, 2000.
- MUNDURUKU, Daniel. *Coisas de índio*. São Paulo: Editora Callis. 2000.
- NARDI, Jean Baptiste. *Cultura, Identidade e Língua Nacional no Brasil: Uma Utopia?* In: revista *Caderno de Estudos da FUNESA*, Arapiraca/AL, no. 1, 2002.
- PÁSCOA, L.V.B. *As artes plásticas no Amazonas – o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011.
- PÁSCOA, L.V.B. *Álvaro Páscoa: O golpe fundo*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas.2012
- PÁSCOA, Alvaro. *Hahnemann Bacelar*. BLOGDOROCHA. 2013. Disponível em:< <http://jmartinsrocha.blogspot.com/2013/02/hahnemann-bacelar.html>> Acesso: em 13 agosto 2020
- SIMMEL, George. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo, Alfa-Omega, 1977.
- VIEIRA, Gisella Braga. *Rua Frei José dos Inocentes do Centro antigo de Manaus*. In: *Manaus de Antigamente: Fatos e fotos da história social e cultural de nossa amada Manáos*. Disponível em: < <http://manausdeantigamente.blogspot.com.br/2013/05/rua-frei-jose-dos-inocentes-do-centro.html>> Acesso em 22 jan 2017.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A Mundialização da Cultura*. 2.ed. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.