

O ARTISTA COMO CRÍTICO DE ARTE GUIDO VIARO E UM OLHAR MODERNO SOBRE MIGUEL BAKUN (1946)

Dulce Regina Baggio Osinski¹

RESUMO: Este artigo² aborda a produção crítica do artista Guido Viaro (1897-1971), italiano radicado em Curitiba e atuante entre as décadas de 1930 e 1970, e suas relações com o movimento moderno da Curitiba da década de 1940. Tem como foco o texto de autoria de Viaro sobre o artista Miguel Bakun, veiculado em 1946 na revista moderna intitulada *Joaquim*, que o enfatiza como um artista moderno. Como fontes, são utilizados artigos de jornais e periódicos.

PALAVRAS-CHAVE: Guido Viaro; Miguel Bakun; Artista crítico; crítica e modernidade.

ABSTRACT: This article discusses the relationship between criticism and subjectivity in terms of the texts produced by artists, focusing on the production of Guido Viaro (1897-1971), artist and critic born in Italy that lived and worked in Curitiba between the 1930 and 1970. It focuses on the text about the artist Miguel Bakun, published in 1946 in the modern magazine entitled *Joaquim*, which emphasizes Bakun as a modern artist. The present article uses, as sources, newspaper articles, magazines and images of works of art.

KEYWORDS: Guido Viaro; Miguel Bakun; Artist-critical; criticism and subjectivity.

¹ Doutora em Educação pela UFPR. Artista plástica e professora do Departamento de Artes e do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR, na linha de pesquisa “História e Historiografia da Educação”.

² Uma versão inicial deste texto foi apresentada no 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro, intitulada “O artista crítico: Guido Viaro e dois retratos de Bakun”.

Introdução

No contexto brasileiro das primeiras décadas do século XX, muitos artistas se engajaram na missão de tirar o Brasil do atraso cultural em que julgavam o país se encontrar, e uma das estratégias utilizadas foi o uso da palavra, além da produção de obras de arte. Impulsionados por um descontentamento com a situação cultural vigente, dominada por vertentes identificadas com o realismo, e desejosos de se aliar a uma modernidade ainda em gestação no país, os modernistas de São Paulo, de acordo com Fabris, desfechavam “ataques sistemáticos, não apenas contra as linguagens na moda, mas sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados”³. Por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922, artistas e poetas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia redigiram manifestos e ocuparam espaços nos jornais diários e revistas periódicas para a veiculação de seu programa antropofágico para a arte brasileira, motivando polêmicas em suas propostas de transformação de nossa realidade cultural⁴. Elegendo a arte dita acadêmica como um inimigo a ser combatido, o grupo modernista adotou uma estratégia discursiva que abusava do tom violento e iconoclasta com relação ao contexto social e cultural, associando a tradição à velhice e à decadência. Por oposição, a modernidade a ser por eles construída era caracterizada pelo frescor e a potência da juventude, como o fez Carlos Oswald em texto publicado no *Jornal do Comércio* de São Paulo, em 11 de fevereiro de 1922:

Queremos mal o academismo porque ele é sufocador de todas as aspirações juvenis e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. Daí nosso galhardo salto, de sarcasmo, de violência e

³ FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994, p. 21.

⁴ BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

de força. Somos *boxeurs* na arena⁵.

O tom agressivo ao qual Oswald se refere é bem exemplificado nas palavras de Menotti del Picchia, para quem o passado e o futuro deveriam se despedir “para caminhar por veredas diferentes e para não encontrar-se nunca mais”⁶. No texto intitulado “Terremoto estético”, a produção cultural brasileira rotulada como tradicional, acusada de se fundamentar em parâmetros europeus, era atacada impiedosamente em nome de uma arte que, segundo ele, deveria ser fruto da ambiência social e da expressão do momento humano que vivia:

Somos contra os faquirizados, os lerdos, os repetidores, os plagiários inconscientes, os inertes, os inatuais, os passadistas. [...] Essa literatura de múmias, essa estética de decalques, essa tessitura de artificialismos anacrônicos varremo-las, mesmo entre as vaias dos eunucos literários, a gritos escarlates de indignação e de batalha!⁷

Direcionando parte dos seus esforços para a ocupação de espaço nos jornais locais, entre eles o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio*, os modernistas faziam uso de um discurso que abusava do combate ao passado, no intuito de conquistar simpatizantes para a causa da arte nova, adotando, para isso, modelos diversos, os quais oscilavam, segundo Fabris⁸, “da exploração serena ao ataque demolidor, da persuasão à ironia e ao sarcasmo”. Para a autora, os principais protagonistas desses discursos personalizam a figura vanguardista do artista teórico, o qual, por meio da própria poética, busca estabelecer linhas programáticas para a produção artística.

⁵ ANDRADE, Oswald. Glórias de Praça Pública. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.), *op. cit.*, p. 75.

⁶ PICCHIA, Menotti. Terremoto estético. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.), *op. cit.*, p. 116.

⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁸ FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p. 22.

De forma menos visível, mas não menos relevante, o desejo de mudanças para o meio cultural do qual faziam parte, considerado muitas vezes insipiente e desmotivador para a prática artística, levou artistas e intelectuais atuantes nas regiões brasileiras mais afastadas dos centros de maior influência no meio artístico, como São Paulo e Rio de Janeiro, a se empenharem na publicação de textos com objetivos semelhantes. Buscavam, de um lado, o esclarecimento de um público leigo pouco informado, e de outro, a fomentação de um debate entre iniciados em direção a uma atualização cultural por eles considerada necessária.

Esse espírito desejoso de mudanças se fazia presente no contexto paranaense da década de 1940. Num ambiente cultural identificado pela tradição, artistas e intelectuais buscavam, no embate empreendido na cena pública por meio de exposições e artigos publicados na imprensa local, trazer para a Curitiba por eles considerada provinciana a atualização em relação aos centros mais populosos e mais movimentados culturalmente. Isso significava, no campo das artes plásticas, o rompimento com a escola pictórica do pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935) e de seus discípulos. Tendo chegado a Curitiba em 1903, depois de uma estada de dez anos em Paranaguá, Andersen ali criou uma escola de pintura que congregou artistas que tinham em comum uma abordagem mais realista, baseada na observação direta da natureza e que guardava algumas aproximações com os métodos impressionistas⁹.

Assim como a produção artística era questionada por seu apreço aos modelos do passado, também os comentários que se lia nos jornais eram reprovados por seu tom amadorístico, instando os intelectuais modernos a empreenderem iniciativas na direção de uma crítica mais profissionalizada. Embora alguns artistas do Paraná merecessem a atenção de críticos como Wilson Martins¹⁰

⁹ ANTONIO, Ricardo Carneiro. *A escola de arte de Alfredo Andersen (1902-1962)*. Curitiba, 2001. Dissertação de mestrado. Setor de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná.

¹⁰ MARTINS, Wilson. Guido Viaro e a pintura paranaense. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1945.

e Sérgio Milliet¹¹, a precariedade desse tipo de diálogo os levava a assumir esse papel junto aos jornais locais. Kurt Freyesleben, Theodoro de Bona, Guido Viaro, Poty Lazzarotto e Nelson Luz são alguns dos artistas que, deixando um pouco de lado seus instrumentos usuais de trabalho, fizeram uso da pena para comentar a cena artística local. Defendendo uma arte moderna sintonizada com a vida do tempo presente, Nelson Luz, por exemplo, advogava que ela deveria

ser compreendida e sentida [...] como espelho fiel, lírico, poético ou não, real, das ternuras da alma de nossos dias, expressão profunda da nossa saudade, o patético, o mortal, o imorredouro, o bom, o mau, o forte, o mesquinho, o que punge, o que exalta, o que salva... Arte que é tão nós mesmos, que nem nos reconhecemos nela!¹²

Comentando exposições locais, informando o público sobre eventos de outros centros ou refletindo sobre temáticas diversas do campo da arte, o olhar do artista se fazia presente em textos publicados não só na grande imprensa, representada em Curitiba por jornais como *O Dia*, *Gazeta do Povo*, *O Estado do Paraná* e *Diário da Tarde*, mas em revistas como a *Joaquim*.

Inserida numa atmosfera efervescente de manifestações vinculadas à ideia de moderno que movimentou principalmente a literatura, mas também as artes plásticas, a revista *Joaquim*, iniciativa do escritor Dalton Trevisan, em circulação entre 1946 e 1948, é considerada um divisor de águas na cultura local com relação ao debate da tradição versus modernidade. As discussões por ela empreendidas tinham como tônica principal a ideia moderna de arte e literatura e a análise de suas manifestações, abrangendo temáticas como a importância do modernismo e o papel dos intelectuais na cena cultural do período. Tendo como lema a frase

¹¹ MILLIET, Sérgio. Artistas do Paraná. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 fev. 1948.

¹² LUZ, Nelson. Arte moderna. *O Dia*, Curitiba, 08 jun. 1946.

“Nada continuar, [...] tudo a criar”, de Stendhal¹³, e afirmando suas posições pelo ataque ao instituído, o periódico teve como colaboradores, além do próprio Trevisan, intelectuais como Mario Pedrosa, Wilson Martins, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, H. J. Koellreutter, Vinícius de Moraes, Ledo Ivo e Antonio Candido. Também era utilizado como veículo para a divulgação de textos de intelectuais de importância internacional, como John Dewey, André Gide, Jean Paul Sartre, Merlaux-Ponty, T. S. Elliot, Virgínia Woolf e Tristan Tzara.

No campo das artes visuais, a revista *Joaquim* recebeu a colaboração bastante variada de artistas em nível regional e nacional, reproduzindo também algumas obras de artistas consagrados internacionalmente, como Kathe Kollwitz, Salvador Dalí, Daumier e Picasso. Entre os artistas brasileiros, notamos a presença de Renina Katz, Illean Kerr, Gianfranco Bonfanti, Augusto Rodrigues, Portinari, Di Cavalcanti, Burle Marx, Lívio Abramo, Guignard, Aldo Bonadei e Heitor dos Prazeres, que realizaram obras especificamente para serem ali veiculadas, ou permitiram a reprodução de trabalhos já realizados. É também considerável a presença de artistas locais, como é o caso de Poty Lazzarotto (1924-1988) e Guido Viaro (1897-1971), cuja participação não se restringia às imagens autônomas ou vinculadas aos textos, mas abrangia também a realização de textos críticos ou crônicas. Ambos eram identificados com correntes modernistas de caráter expressionista, tendo sido tomados pelos intelectuais vinculados à revista como ícones da modernidade no Paraná.

A relevância do olhar crítico no desenvolvimento da obra de arte, as relações entre arte e público e o papel da crítica como mediadora da fruição artística eram algumas das questões privilegiadas no debate sobre as estratégias possíveis para o alcance de um patamar moderno de produção artística no contexto da revista *Joaquim*. Num ambiente insipiente com relação a instituições que pudessem dar conta das discussões mais recentes no campo da arte, o exercício da crítica era considerado

¹³ JOAQUIM. Curitiba, ano III, nº 18, mai. 1948, p. 3.

um instrumento importante não só para os estudantes de arte e artistas em processo de formação, mas também para os já profissionalizados. O crítico também era visto como responsável pela tarefa de aproximar o público da produção artística considerada de qualidade. Imbuída da missão de educar o público leitor para a apreciação artística mais adequada às exigências da modernidade, a revista *Joaquim* apresentava, já em seu primeiro número, lado a lado, duas críticas sobre o artista paranaense Silvio Nigri, na coluna denominada “Crônicas paralelas”. A primeira, assinada pelo crítico carioca Quirino Campofiorito¹⁴, qualificava a exposição como “deseducativa” e “inexpressiva como arte”, e o trabalho do artista como “sub-arte”, posicionando-se contra uma produção que, segundo ele, seria mais vinculada ao tradicionalismo e a objetivos comerciais. Campofiorito acreditava no papel da “crítica honesta” de “denunciar o baixo comércio da arte”¹⁵. Já a segunda, de autoria de João Chorosnicki, crítico de arte do jornal curitibano *Diário da Tarde*, de caráter laudatório, afirmava ser Nigri “um ser humano muito bem educado, gentil e (que) nada tem em si de extravagante”, dono de “coleção de obras creadas por um grande talento”, e terminava em caixa alta, com um conselho para o público paranaense: “VISITEM A EXPOSIÇÃO DE NIGRI, ADQUIRAM SUAS TELAS, pois tereis em casa trabalhos dignos de admiração e de grande valor artístico e real”¹⁶.

Para Annateresa Fabris¹⁷, a existência de uma expressão moderna é indissociável da presença de uma crítica moderna. É este, na opinião de Octavio Paz¹⁸, um dos pontos de distinção

¹⁴ Quirino Campofiorito (1902-1993), nasceu em Belém (PA), vindo a falecer em Niterói, RJ. Atuou no Rio de Janeiro e em S. Paulo como pintor, desenhista, gravador, crítico e historiador da arte, ilustrador, caricaturista e professor.

¹⁵ CAMPOFIORITO, Q. A exposição de Nigri. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 1, abr. 1946, p. 5.

¹⁶ CHOROSNICKI, João. A exposição de Nigri. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 1, abr. 1946, p. 5.

¹⁷ FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 20.

¹⁸ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20-21.

de nossa modernidade com relação a outras épocas: uma crítica do passado imediato que tem como princípio a perpétua interrupção da continuidade. Os artistas atuantes nesse período pareciam ter consciência disso, pois é justamente da falta no Paraná de uma crítica capaz de definir os padrões balizadores da produção artística local que se ressentiam os paranaenses ligados à revista *Joaquim*. Poty Lazzarotto reclamava da falta de uma crítica “orientadora e honesta”, a exemplo da atuação de Campofiorito no Rio de Janeiro: “uma crítica que entenda, para não ficar em apreciações meramente literárias¹⁹”. O artista sentia a necessidade, no meio curitibano, de profissionais que transcendessem as observações laudatórias e superficiais em favor de uma análise mais fundamentada. O julgamento era visto, assim, como uma atividade que tinha por finalidade a proposição de caminhos a serem seguidos pelos artistas, além de informar a população apreciadora de arte sobre a produção local digna de menção. Talvez por esse motivo, tanto Poty quanto Viaro tenham decidido assumir a tarefa de dar publicidade ao seu pensamento sobre arte na forma de entrevistas concedidas aos colegas da revista ou de críticas e ensaios.

Poty Lazzarotto, instituído correspondente da revista *Joaquim*, primeiro no Rio de Janeiro e mais tarde em Paris, procurava informar ao público leitor sobre o que de mais atual acontecia no campo das artes plásticas. Relatando os principais eventos das metrópoles, registrava as impressões sobre o que via e emitia juízos de valor em favor da arte moderna e dos artistas com esse perfil. Esse foi o caso do artigo intitulado “Museu de arte moderna”, em que o artista comentava o acervo da instituição parisiense dedicada à produção de artistas do século XX, a maioria deles então ainda vivos²⁰.

Já o pronunciamento público por meio de textos abordando temáticas diversas relacionadas à arte era prática que Guido

¹⁹ LAZZAROTTO, Poty. Poty e a Prata de Casa – entrevista por Erasmo Pilotto. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 1, abr. 1946, p. 7-8.

²⁰ LAZZAROTTO, Potyguara. Museu de Arte Moderna. *Joaquim*. Curitiba, ano II, nº 12, ago. 1947, p. 17.

Viaro, artista italiano radicado em Curitiba desde 1930, cultivava desde que chegou ao Paraná. Procurando se integrar ao meio que escolheu adotar para viver e trabalhar, Viaro não se limitou à produção artística, atuando no ensino, participando de certames artísticos e escrevendo ocasionalmente para jornais sobre os acontecimentos artísticos da cidade. Em 1931, cerca de um ano depois de sua chegada a Curitiba, o artista publicou um artigo comentando os resultados do 1º Salão Paranaense de Arte, no qual deixava clara sua preferência pelos novos. Entre os “nomes já notáveis e consagrados e outros jovens ansiosos de êxito”, afirmava ter uma atração sobrenatural pelos últimos: “Há no olhar nem sempre límpido que os distingue os signaes prenunciadores de uma luta interior que os conduzirá à Victoria”²¹. Entretanto, foi colaborando com a revista *Joaquim*, e mais tarde, entre 1958 e 1961, como articulista do jornal *O Estado do Paraná*, que sua produção como autor de textos sobre arte se intensificou.

Diferentemente do tom jornalístico de seu colega Poty Lazzarotto e de seu interesse pela produção internacional, Viaro demonstrava interesse pessoal pela abordagem mais individualizada da obra dos artistas com os quais convivia, concentrando-se na análise da produção local e apresentando em seus artigos uma marca de maior subjetividade, presente na exploração de aspectos de caráter psicológico. Embora não se furtasse de comentar os trabalhos de artistas ligados às correntes mais tradicionais, como Alfredo Andersen, Stanislaw Traple, Theodoro de Bona, Lange de Morretes e João Turin, grande parte de sua produção foi dedicada aos jovens e a assuntos circunstanciais do meio cultural local, muitos deles envolvendo polêmicas ou tendo como foco aspectos da subjetividade do artista. Em 1946, um artigo intitulado “Pintores novos do Paraná” exortava dois artistas jovens, Dubek e Marocelli, a serem menos objetivos em suas expressões pictóricas: “é mister libertar-se mais, adquirir uma visão mais larga; fazer sentir a ansiedade perante o universo; investigar mais o centro, a essência das

²¹ VIARO, Guido. 1º Salão Paranaense. *O Dia*, Curitiba, 13 nov. 1931.

coisas e não lustrar a superfície”²². Da mesma forma, Leonor Botteri, participante da mesma exposição, teve uma obra elogiada por Viaro por ser ela “a própria expressão íntima – a indecisão, o sofrimento dum alma dolorida procurando esquecer a mágoa alimentada pela própria imaginação”²³. Em outras ocasiões, o autor produziu crônicas com pinceladas humorísticas, retratando a sociedade curitibana e suas relações com o meio cultural e com as artes plásticas, ou captando aspectos curiosos e passagens relacionadas ao círculo dos artistas com os quais convivia. Artistas modernos como o mineiro Guignard também recebiam comentários positivos em suas críticas.

A iniciativa de Viaro de assumir a tarefa de falar em público sobre a cena artística local tem paralelo com a atuação de outros artistas no período. No Rio Grande do Sul, o também italiano Ângelo Guido (1893-1969), além de atuar como pintor e professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, produziu também diversos livros e artigos sobre artes plásticas no período entre 1925 e 1969²⁴. Atuando no periódico gaúcho *Diário de Notícias*, foi o primeiro a abordar, naquele contexto, as artes plásticas com linguagem e leitura específicas para esse meio. Segundo Silva, sua escrita se contrapunha aos textos críticos da época, os quais, tendo como autores escritores ou jornalistas, possuíam um tom mais informativo e baseavam-se sobretudo nas biografias dos artistas, fazendo uso de terminologias literárias e se caracterizando por “uma linguagem metafórica, de comentários vagos e abrangentes, sem ter uma abordagem específica sobre os trabalhos”²⁵.

²² VIARO, Guido. Pintores novos do Paraná. *O Dia*, Curitiba, 8 out. 1946.

²³ *Ibidem*.

²⁴ MARGS. *Ângelo Guido*. Disponível em: http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_angelo.php. Acesso em: 11 dez. 2011.

²⁵ SILVA, Ursula Rosa da. *Ângelo Guido: Modernidade versus modernismo na crítica de arte do Rio Grande do Sul*. In: FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 95.

Assim como Ângelo Guido, Viaro trouxe para a cena cultural paranaense um olhar mais especializado, contribuindo para uma crítica que Anne Cauquelin qualifica como prática interna, imersa na produção e resultado da ação dos próprios artistas, em contraposição a uma prática externa, exercida em geral por autores literários e que se refere a uma obra particular, às obras de um artista ou ainda a todo um movimento artístico²⁶.

Viaro colaborou com poucos textos para a revista *Joaquim*, embora sua presença naquele periódico tenha sido constante, concedendo entrevistas e desenhando gravuras que ilustravam artigos de outros autores ou eram apresentadas independentemente. Na edição de nº 3²⁷, participou com crônica de cunho afetivo sobre o músico e amigo Leo Cobbe. No texto intitulado “O Cabra”²⁸, experimentou sua veia literária como cronista. Não obstante, é no texto “Bakun” que sua análise crítica se manifesta com plenitude, como veremos adiante.

Bakun e a construção do “Van Gogh curitibano”

O texto sobre o amigo Miguel Bakun (1909-1963), assinado por Viaro, foi publicado por duas ocasiões na revista *Joaquim*: na edição de nº 5, em outubro de 1946²⁹, e na de nº 19, em julho de 1948³⁰. Em ambos os casos, o artigo foi apresentado com destaque na página, o que denota prestígio tanto do autor quanto do artista em foco. Nascido em Marechal Mallet, interior do Paraná, Bakun era apelidado pelos artistas entendidos e interessados em arte da época de “Van Gogh curitibano”, seja pelas pinceladas convulsas das paisagens que pintava, seja por

²⁶ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 130.

²⁷ VIARO, Guido. Leo Cobbe. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 3, jul. 1946, p. 3.

²⁸ *Idem*. O Cabra. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 6, nov. 1946, p. 14.

²⁹ *Idem*. Bakun. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 5, out. 1946, p. 5.

³⁰ *Idem*. Bakun. *Joaquim*. Curitiba, ano III, nº 19, jul. 1948, p. 13.

certa similaridade com relação ao tipo físico³¹. Essa alcunha lhe rendeu uma dimensão mítica, alimentada, sobretudo, após a morte por suicídio, como bem assinala Freitas:

Vivo, Miguel Bakun foi um personagem esquisitíssimo, atormentado, religioso, cheio de manias, com uma biografia recheada de anedotas. Morto, Bakun é o perseguido, a vítima, o gênio incompreendido, o mártir que recusa a estupidez do sistema e afinal se enforca numa corda, nos fundos da própria casa³².

Consta também que Bakun teria entrado em contato com a obra do pintor holandês por meio de reproduções, o que pode ter surtido algum efeito no tratamento de sua superfície pictórica. Porém, embora tenha enfrentado dificuldades de ordem material ao longo de sua vida, e malgrado o fato de o meio cultural de Curitiba gostar de lembrá-lo como um artista ingênuo de pouco sucesso, Bakun não era exatamente marginalizado. O artista participou de 29 das 32 edições de salões locais³³, importantes instâncias de consagração do período, logrando premiação em nove edições do Salão Paranaense de Belas Artes, entre 1947 e 1962³⁴. O fato de ser mencionado por um crítico de renome nacional como Sérgio Milliet confirma essa hipótese. Por ocasião de visita realizada a Curitiba, onde proferiu conferência na temática da arte moderna³⁵, Milliet publicou artigo no jornal *O Estado de S.*

³¹ PERIGO, Katiucya. *Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense. (1940 – 1960)*. Curitiba: 2003. Dissertação de Mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná., p. 19.

³² FREITAS, Artur. Miguel Bakun e a dispersão da paisagem. In: PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 90.

³³ *Ibidem*, p. 88).

³⁴ PERIGO, Katiucya, *op. cit.*, p. 62.

³⁵ HÓSPEDES ilustres do Paraná. Em nossa capital os escritores Sérgio Milliet e José Geraldo Vieira – “Origens e destino da arte moderna”, o tema da conferência de ontem, pronunciada no Centro Cultural Inter-americano. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 jan. 1948.

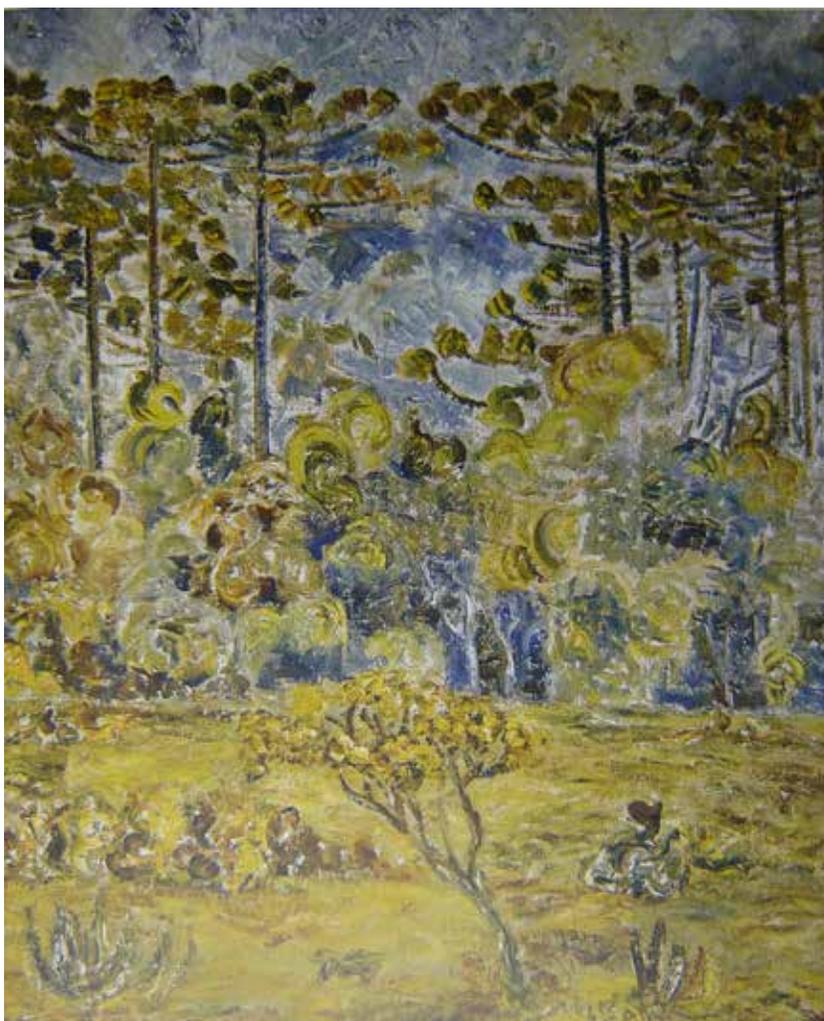
Paulo, reproduzido também na curitibana *Gazeta do Povo*, no qual teceu comentários sobre a produção dos artistas paranaenses. A impressão sobre Bakun, apontado pelo autor como um artista de qualidades, mas com um “temperamento vangoghiano”, mescla elogios e algumas ressalvas relacionadas a questões técnicas:

É um impulsivo a quem falta a noção da tela como todo e que abusa das cores quentes sem nenhum contrapeso. Por outro lado está ainda preso a uma concepção perigosa de matéria. O empastamento excessivo confunde os valores e atenua a limpeza do colorido. O entusiasmo do pintor, sua participação intensa na obra tornam, entretanto, simpáticos os seus próprios defeitos³⁶.

Os problemas apontados por Milliet na pintura de Bakun, a exemplo do “empastamento excessivo”, seriam posteriormente avaliados por alguns autores, entre eles a artista Eliane Prolik, como valores semelhantes aos da renovação da arte no Paraná. Em sua opinião, a ênfase nos aspectos da personalidade do artista, misto de simplicidade e estranheza, e que também se faz presente na apreciação do crítico paulista, tem dificultado uma análise centrada em sua pintura e a consequente apropriação de seu legado. Dono de uma paleta em que predominavam os tons verdes, azuis e amarelos, e adepto de temáticas que privilegiavam a “experiência de ligação entre homem, paisagem e natureza” sem respeito aos cânones acadêmicos de construção do espaço perspectivo, Bakun é, segundo a autora, responsável por uma obra pictórica singular identificada com as correntes modernistas. Essa identificação se daria principalmente pela superfície pictórica planar, pelo sistema cromático utilizado e pela materialidade das pinceladas fartas³⁷.

³⁶ MILLIET, Sérgio. *Artistas do Paraná. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 fev. 1948.

³⁷ PROLIK, Eliane (org.). *op. cit.*, p. 9.



38

³⁸ BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James. *Modernismo*. Guia Geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.

Na obra “Mata de Pinheiros³⁹” é possível perceber algumas características da pintura de Bakun. Trata-se de uma paisagem, gênero tradicional da história da pintura. O fato de o artista representar uma mata de pinheiros o aproxima, também, da tradição pictórica paranaense, que tinha na araucária um de seus elementos simbólicos mais representativos. No entanto, o tratamento dado ao trabalho pelo artista diferencia-se do que era praticado pelos seus contemporâneos. As pinceladas volumosas, cujos movimentos espiralados lembram algumas obras de Van Gogh, contrastam com o fundo da tela, deixado em algumas áreas sem preenchimento. Há um predomínio de amarelos e azuis, que se fundem na própria tela para formar os tons esverdeados. O mesmo tom amarelo usado na folhagem das árvores ao fundo e nas folhas dos pinheiros está presente no campo representado e na árvore em primeiro plano, numa quebra de relações hierárquicas dos planos da pintura. As massas de cor são privilegiadas em detrimento dos contornos, afrouxando as relações entre figura e fundo. A matéria pictórica em Bakun, como observou Freitas, “é via de regra um assunto em si mesmo, mas um assunto desviado, por vezes rude e desajeitado, embora sempre franco e imprevisto⁴⁰”, constituindo um dos muitos modos assumidos pela experiência da pintura moderna no contexto contraditório da arte brasileira. Avaliando a crítica paranaense do período, exercida em geral por “advogados de tendência humanista e vocação romântica⁴¹”, Freitas considera que os melhores textos de arte foram escritos por artistas, entre os quais inclui Viaro.

Bakun por Viaro: o elogio da marginalidade

No texto publicado na revista *Joaquim*, Viaro contribui para a construção de Bakun como uma figura mítica. Ele é, para o

³⁹ BAKUN, Miguel. Mata de Pinheiros. Óleo sobre tela, 55 X 45 cm, 1949. In: PROLIK, Eliane (org.). *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ FREITAS, Artur, *op. cit.*, p. 87.

⁴¹ *Ibidem*, p. 88.

autor, um marginal que, a despeito de tudo e de todos, segue sua trajetória tortuosa, a única possível. A construção desse mito se dá na linguagem pelo uso de metáforas e contrastes, a começar no texto pela apresentação, que enfatiza mais os aspectos psicológicos do que os físicos:

Tudo nele é eslavo: cor, malares, cabelos e o olhar... um desses olhares dolorosos e resignados: uma destas figuras que os dostoiiewskis (sic) russos tão magistralmente desenham a branco e preto; destas figuras entalhadas na madeira que só a morte pode destruir; destas figuras empastadas de ternura e perfídia, de generosidade e egoísmo, uma destas almas para as quais o sacrifício e a delação estão no mesmo nível, – tudo apenas questão de momento⁴².

Fazendo uso dos opostos como estratégia de retórica, Viaro deixa transparecer em Bakun o homem comum, aquele que carrega consigo a marca da contradição. Continuando, procura captar o interior do retratado com uma sinceridade por vezes um tanto áspera:

Chama a atenção esta ida e volta – esta obstinação em querer ser humilde à força, em ostentar uma pobreza franciscana, quando tudo nele é revolta, sem porém ter a coragem dos russos, de fazer o gesto e de tudo perder: Bakun sempre se perde no meio, não por cálculo, mas por uma fatalidade que lhe pesa nas costas. [...] É uma dessas criaturas que contraria a si mesma – ele gosta de andar, como o salmão, sempre contra a correnteza, sabendo de antemão que isso a nada leva – porque depois dessa obstinação entrega tudo sem resistência pelo preço que os outros querem⁴³.

À resistência do artista moderno, que nada contra a correnteza para não fazer concessões ao mercado e segue seu

⁴² VIARO, Guido, *op. cit.*, 1946, p. 5.

⁴³ *Ibidem*, p. 5.

caminho a despeito das dificuldades, o autor opõe a entrega sem resistência, a qualquer preço, talvez uma menção às necessidades decorrentes da condição de artista, e a impossibilidade de resistir diante dos imperativos do dia a dia. Comenta ainda sobre a “ vaidade incomensurável”, elemento que dá a Bakun forças para resistir, encontrando no martírio uma forma de prazer. O papel de santo martirizado serviria, segundo Viaro, para justificar o calvário ao qual o amigo estaria destinado, mas o autor deixa subentendido também que parte da construção dessa imagem de marginal é da responsabilidade do próprio artista.

A arte de Bakun, na opinião de Viaro invulgar e anti-decorativa, é amalgamada à sua personalidade revolta, mantendo relações mais frouxas com os elementos e parâmetros externos. Ao mesmo tempo, o autor coloca em evidência os interesses do pintor, que percebe como mais voltados para a expressão de sensações ou estados de espírito, tais como a angústia ou a ansiedade, do que para a representação objetiva do mundo circundante: “É uma pintura que é mais ele mesmo do que a natureza, uma pintura que não necessita do campo nem de modelo para exprimir aquilo que ele quer dizer – é uma pintura subjetiva, sem sol, sem ar –, como a própria alma dele”⁴⁴.

Viaro coloca em relevo a singularidade de Bakun nos esquemas de representação de uma cena ou paisagem, afirmando serem eles fruto de um olhar que evita o senso comum. No entanto, seu posicionamento é dúbio sobre representar um problema ou uma qualidade: “O ângulo de apresentação de seus trabalhos é diferente de tantos outros pintores: nunca indica cerimoniosamente às vistas a porta da frente, mas aquela dos fundos, [...] mostra tudo que há de bom e de ruim com ingenuidade”⁴⁵.

As deficiências técnicas, como o desenho insipiente de Bakun, são, para Viaro, sustentadas como um brasão, fazendo parte de uma forma de expressão bastante singular:

⁴⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

Elimina o ar das paisagens como se fosse uma experiência de física, sem dó nem piedade. [...] A cor? Não existe, não existe manhã nem tarde nem meio-dia, – existem sensações-sopros-sensibilidade que tonificam a alma dele porque a pintura é a própria vida dele mais ou menos, pintura cuja luz eternamente filtrada faz pensar em mundos diferentes: uma sala de espera, para o paraíso que ninguém viu, e o nosso purgatório diário; um silêncio cheio de sussurro diz-se vem aí o criador, fale baixo – fique escondido para que ele esteja mais a gosto. Uma pintura enfim que não deixa de ter a sua poesia, porque se à paisagem tiramos a poesia, não fica mais nada que a justifique nem o pintor⁴⁶.

O desprezo da técnica e do domínio do desenho em favor da expressão, ponto assinalado pelo autor, é parte do modo como Viaro pensava seu próprio trabalho como artista, estando essas características igualmente identificadas com parâmetros da arte moderna do século XX. Ao ser interrogado, alguns anos antes, sobre suas relações com os motivos que explorava em suas pinturas, Viaro declarou procurar antes a tradução, em linhas e cores, da essência da natureza do modo que a sentia, no que ela tem de profundo e imortal. Disse escapar da demonstração de habilidades com misturas de tintas ou da busca de maior realismo: “Retrato com emoção e entusiasmo, a minha impressão estética, legítima e despida de artificios. [...] Tento pintar o que sinto da paisagem ou modelo, e se preciso, deformato-os segundo a minha sensibilidade e crítica⁴⁷”. Citando Zola, Viaro afirmava conceber a arte como a natureza vista por meio de um temperamento. A arte do período renascentista, cujos cânones ultrapassaram séculos e ainda se faziam presentes, era para ele a expressão escravizada de um dogma, cerceando a liberdade de pensamento dos artistas. Em sua opinião, a “arte real” deveria penetrar além da forma, revelando fenômenos vitais contidos no âmago das pessoas.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁷ VIARO, Guido. O artista sente, geme e clama com a humanidade. *Diário da Tarde*, Curitiba, 22 jan. 1943. Entrevista concedida a Dalton Trevisan.

Da mesma forma, um suposto autodidatismo de Bakun, explicitado pela referência a certa dificuldade com os meios de expressão da pintura, é explorado por Viaro que argumenta que, para suprir essa falta, o pintor acrescentaria aos trabalhos títulos que lhe sugeriam a imaginação, cujas relações com as obras dificilmente os observadores captavam: “ele começou pelo fim, – ele suspendeu no ar um capitel-monolítico – inscrevendo-lhe em volta palavras mágicas – que devem sustentar esse capitel. Mas até quando ficará de pé esse capitel?⁴⁸”.

O capitel suspenso no ar poderia significar um processo artístico realizado no embasamento dos conhecimentos tradicionais, mas também, por outro lado, a coragem de subverter procedimentos usuais em favor da expressão. Lançando a dúvida sobre sua sustentação, Viaro coloca em evidência a coragem de Bakun de ousar, a despeito dos riscos corridos.

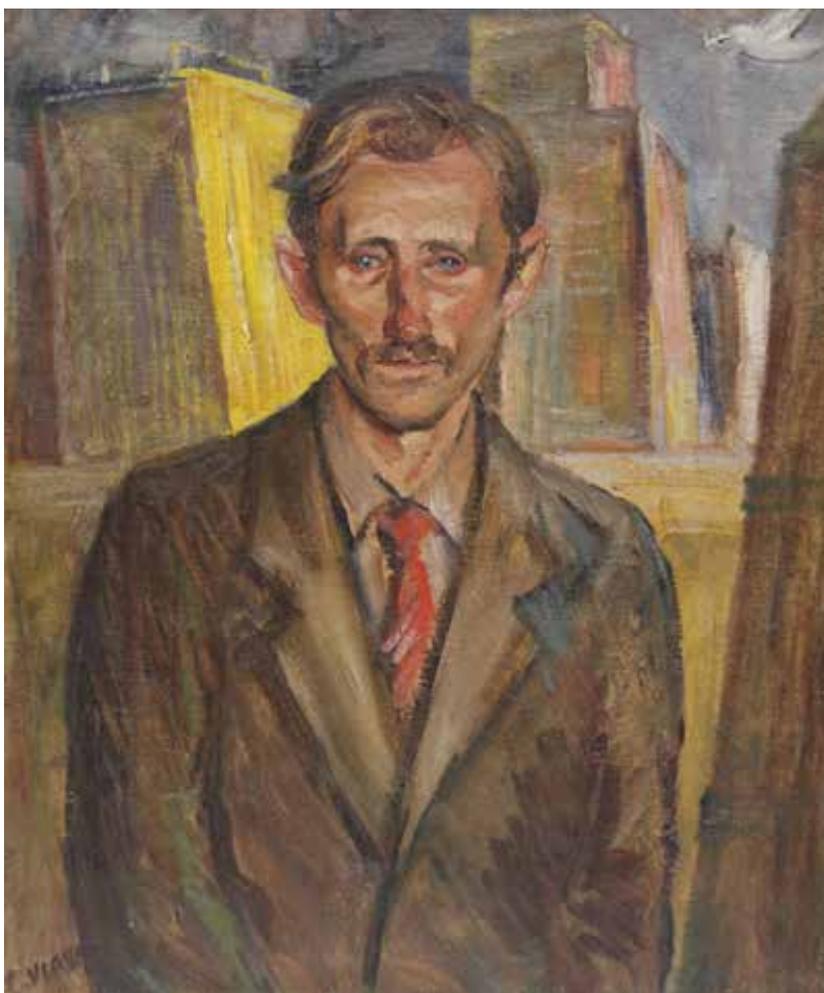
O olhar de Viaro sobre Miguel Bakun já havia se manifestado anteriormente na pintura realizada em 1944, que leva o título sugestivo de “Homem sem rumo”⁴⁹. Esse retrato foi comentado por Newton Stadler de Souza⁵⁰ em biografia romanceada sobre Bakun. Souza descreve o trabalho de Viaro como de valioso conteúdo pictórico e biotipológico, representando o amigo artista como “magruço, metido em vestimentas amplas, de sulcos profundos nas têmporas, desorientado, mundo fechado a apelos, nos edifícios sem portas, sem janelas⁵¹”. A pintura enfatizaria, segundo Souza, a ideia de Bakun como um artista deslocado e marginalizado, que seria posteriormente explorada por Viaro na *Joaquim*.

⁴⁸ VIARO, *op. cit.*, 1946, p. 5.

⁴⁹ VIARO, Guido. *Homem sem rumo*. Óleo sobre tela, 72 X 60 cm. 1944. Acervo Constantino Viaro. Foto: Juliano Sandrini.

⁵⁰ SOUZA, Newton Stadler de. *Bakun*. Curitiba: Litero-técnica, 1984.

⁵¹ *Ibidem*, p. 19.



52

⁵² VIARO, Guido, *op. cit.*.

Justino, em comentário posterior sobre a obra, de certa forma reforça a ideia da representação pictórica de Bakun como uma síntese não só de sua aparência física, mas também de seus aspectos psicológicos:

[...] no Homem sem Rumo o lado existencial aflora. Não do artista, mas do retratado. [...] Nessa pintura, há mesmo um certo contraste entre figura e fundo. Um homem triste e sensível se vê no meio de uma cidade deserta, de formas geométricas, de concreto. É como se os gestos não encontrassem amparo, estivessem contidos, detidos. O calor e a fragilidade do corpo contrastam com a frieza do concreto. E Viaro captou muito bem o homem fora do lugar [...]. Quem conheceu Bakun reconhece a angústia e a tristeza de quem não se sentia bem em sua própria pele⁵³.

Não há registros de que Bakun tenha se mostrado ofendido com o texto de Viaro. Souza⁵⁴, que menciona várias vezes Viaro em seu livro sobre Bakun, relata uma relação de afeto entre os dois, selada principalmente pelos passeios que faziam juntos pelo campo, para registro pictórico da paisagem local. Em uma de suas passagens, Souza reconstrói uma conversa entre os artistas Groff, Nilo Previdi e Alcy Xavier no ateliê de Bakun, que sugere a boa recepção da crítica pelo grupo. Segundo o autor, os três amigos leram com entusiasmo o texto dedicado a Bakun, qualificando-o, entre aplausos, como “artigão”.

Relacionar características da personalidade ou a origem do artista com sua obra, como Viaro faz no artigo em análise, não era incomum na crítica de arte exercida por artistas no período, permeando igualmente o fazer de críticos como Mário de Andrade. Nos comentários feitos ao longo da década de 20 do século XX sobre a obra de Lasar Segall, percebe-se essa característica. Afirmando que o artista não antepõe a teoria à sensibilidade,

⁵³ JUSTINO, Maria José. *Guido Viaro, um visionário da arte*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer-MON, 2007, p. 27-28.

⁵⁴ SOUZA, Newton Stadler de, *op. cit.*, p. 9-11.

Andrade qualifica sua obra como vibrante: “Clama, geme, chora, ri. Possante. Menos tendenciosa, é inconfundível. Apesar de personalíssima, fecunda”. Para o autor, a obra de Segall teve o mérito de reconhecer a própria inquietude, observando-a e resolvendo-a dentro das formas da vida e dos ardores do sentimento. Andrade ressalta também em Segall o mérito de ter trazido para o meio brasileiro, classificado por ele como fortemente latino, sua personalidade “tão característica e eslava”⁵⁵.

Estratégia semelhante seria utilizada por Gianfranco Bonfanti, também nas páginas da *Joaquim*, ao se referir aos desenhos e aquarelas de Franz Weissmann, expostos no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O artigo, intitulado “Expressionismo no Rio”, igualmente evidencia as relações entre o temperamento do artista e a constituição de sua obra:

Desabafos de um temperamento atormentado e introspectivo, nascem estes trabalhos do mais completo subjetivismo exprimindo-se em formas instintivas e subconscientes, onde às vezes é difícil se reconhecer o elemento inspirador, tão forte é a necessidade de se concretizar uma realidade que está dentro do artista⁵⁶.

Explorar a marginalidade em Bakun, recurso utilizado por Viaro em sua estratégia narrativa, não representava nesse contexto uma abordagem negativa, mas um elogio ao pintor que, resistindo a se encaixar no sistema social, assume uma aura moderna. O próprio Viaro foi, por diversas vezes, qualificado por críticos como Nelson Luz, Wilson Martins ou Dalton Trevisan como rebelde, insatisfeito, marginal ou estranho, adjetivos utilizados com conotação positiva em relação à sua condição de “moderno”⁵⁷, em oposição ao que

⁵⁵ ANDRADE apud FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. In: FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 20-21.

⁵⁶ BONFANTI, Gianfranco. Expressionismo no Rio. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 7, dez. 1946, p. 13.

⁵⁷ OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: modernidade na arte e na*

era considerado por muitos intelectuais como “academicismo barato”⁵⁸, num privilégio das escolhas pessoais em detrimento da imitação de cânones do passado. Foi fazendo esse uso do termo que Nelson Luz se referiu elogiosamente ao artista: “Bakun inventou a pintura e inventou a sua vida. Pintura marginal, vida marginal, no sentido mais construtivo e autêntico da expressão”⁵⁹.

A questão do autodidatismo pode ser também interpretada positivamente, visto que essa característica, longe de ser considerada um problema, sempre foi valorizada pelas vanguardas do século XX que, no intuito de estabelecer a arte moderna como marco zero da iniciação artística, a relacionavam com a originalidade do artista. Wassily Kandinsky, artista russo e professor da Bauhaus, no artigo intitulado “Sobre a questão da forma”, de 1912, valoriza a formação desinstitucionalizada: “quando um indivíduo que não recebeu nenhuma formação artística, e que, portanto, está livre dos conhecimentos artísticos objetivos, pinta alguma coisa, o resultado nunca é uma obra vazia”⁶⁰. Franz Marc, pintor alemão de tendência expressionista, resumiu a atitude que os modernos acreditavam que deveria ser tomada diante dessa questão: “As tradições são coisas belas; mas é preciso apenas criar tradições, e não viver delas”⁶¹. Essa ideia foi reafirmada por Gianfranco Bonfanti, artista colaborador da *Joaquim*. No artigo intitulado “De como não ensinar pintura”, o autor tece críticas à metodologia pedagógica em curso na Escola Nacional de Belas Artes, que privilegiava questões formais em detrimento daquelas relacionadas à personalidade do indivíduo, aos problemas espirituais, à compreensão dos valores plásticos ou ao meio de expressão:

educação. Curitiba: 2006. Tese de doutorado. Setor de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná.

⁵⁸ LUZ, Nelson. A pintura de Viaro. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26 jun. 1945.

⁵⁹ LUZ, Nelson. Bakun. In: PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 98.

⁶⁰ KANDINSKY, Wassily *apud* CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 167.

⁶¹ MARC, Franz *apud* CHIPP, Herschel Browning, *op. cit.*, p. 180.

Os alunos de pintura não fazem arte – e não fazem arte, porque não possuem os meios técnicos de se exprimirem. Qualquer coisa que tenham para contar é posta de lado e esquecida.

[...] Ninguém nunca os impeliu a fazer trabalhos mais artísticos ou simplesmente mais pessoais; e se algum aluno quis, alguma vez, mesmo cambaleando, fazer coisa própria, caiu no desagrado e na reprovação dos professores⁶².

Nelson Luz, em texto sobre Bakun datado de 1976, também mencionaria o autoditismo do artista de maneira afirmativa:

Foi um intuitivo sem remédio, felizmente. Pode-se afirmar, sem nenhum exagero, que ele nunca aprendeu com ninguém, nem teve quaisquer leituras esclarecedoras, nem interesse em se apoiar nesta ou naquela corrente pictórica prevalecente.⁶³

Da mesma forma, Viaro se manifestou em diversas ocasiões a favor da formação autodidata, valorizando os conhecimentos e experiências dela resultantes: “mais do que escola, procurei dentro de mim, fiz ensaios de todo o gênero para achar um caminho que ainda não era o meu⁶⁴”. Em sua opinião, a formação em escolas poderia se configurar em elemento inibidor à liberdade de criação:

Salvo raras exceções acredito mais nos autodidatas do que naqueles que saem das escolas, porque em geral os professores tentam impor a própria personalidade e maneira de ver, salvo seja que um professor que compreenda ser sua função incentivar a pesquisa deixando absoluta liberdade de expressão. É claro que

⁶² BONFANTI, Gianfranco. *Reprod.: p&b, 22,5 X 7,7 cm em papel. In: BONFANTI, Gianfranco. De como não ensinar pintura. Joaquim. Curitiba, ano I, nº 7, dez. 1946. p. 3.*

⁶³ LUZ, Nelson. Bakun. In: PROLIK, Eliane (org.), *op. cit.*, p. 98.

⁶⁴ VIARO, Guido. Viaro, ele mesmo. In: SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO PARANÁ. *Guido Viaro/ Artista e Mestre. Documentação Paranaense – 1. Curitiba: 1967.*

se nós tentarmos impor nosso ponto de vista estaremos destruindo o processo de criatividade⁶⁵.

Portanto, ser autodidata no contexto dos artistas identificados com a modernidade não significava estar em nível inferior com relação àqueles que gozavam da oportunidade de frequentar uma escola formal, visto que o ensino acadêmico não era valorizado pelos artistas modernos. Não obstante, como remarca Aracy Amaral⁶⁶, o autodidatismo foi historicamente a única opção de muitos artistas brasileiros, ressentidos pelas dificuldades de uma formação profissional sistematizada. Não podendo cursar uma escola regular por muitos motivos que variavam desde a falta de condições financeiras ou de tempo, passando pela inexistência de escolas desse gênero nos locais onde viviam, seu amadurecimento artístico acabava se dando por meio de visitas a exposições, do contato com revistas, de viagens esporádicas (quando isso era possível) e das trocas obtidas por meio das visitas aos ateliês de outros artistas. De certa forma, isso pode ter acontecido com Bakun que, dada a inexistência de uma escola de arte na cidade de Curitiba⁶⁷, desde meados da década de 1930 frequentava o atelier de artistas como Viaro à procura de conselhos sobre sua produção artística⁶⁸. De qualquer forma, assumir o autodidatismo nesses círculos conferia ao artista uma aura positiva, pois era antes uma qualidade ligada à valorização da subjetividade que o distinguia dos demais. É o que se pode perceber no artigo intitulado “O Autodidata”, de autoria de Guido Viaro, em que é

⁶⁵ *Idem*. As funções da pintura segundo Guido Viaro. Entrevista concedida a Adalice Araújo. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 out. 1971.

⁶⁶ AMARAL, Aracy. A arte e o artista brasileiro: um problema de identidade e afirmação cultural. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, Musée de la Ville de Paris. *Modernidade: Arte Brasileira do Século XX*, São Paulo, 1988, p. XVI-XXI. Catálogo de exposição.

⁶⁷ A Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi criada em 1948, quando o artista já tinha quase quarenta anos e estava com sua carreira artística em processo de consolidação.

⁶⁸ OSINSKI, Dulce Regina Baggio, *op. cit.*, p. 59.

traçado um perfil romantizado desse artista emblemático que conquista sozinho e a duras penas sua formação:

O autodidata autêntico é um herói, é um místico – é um forte. Dispensou os caminhos fáceis; poderia ter abreviado sua sofrência, mas como seu maior dote é a teimosia, não aceitou mão alguma para tê-las todas⁶⁹.

Para Viaro, o autodidata se preocupa com a essência, ao contrário do aluno de escolas oficiais de arte, mais preocupado com a forma. Este último acaba

sabendo fazer uma porção de coisas bem feitas com moldes comuns, o outro, não sabe fazer bem. Para fazer, teve de inventar uma maneira porque ninguém lhe mostrou como devia proceder, mas quanto “charme” em suas tentativas⁷⁰.

Num claro posicionamento em favor do autodidata, Viaro finalizava desejando que Curitiba, com “tantos curiosos de artes”, pudesse produzir alguns desses exemplares “que só poderão dar lustro e decoro para sua terra e para os homens”⁷¹.

A conclusão do texto de Viaro sobre Bakun reverte os trechos de conotação negativa e reafirma os valores do artista, malgrado o meio contra o qual se debate: “A pintura de Bakun é uma pintura milagrosa que se sustenta de nada e está de pé por um nada, mas possui raízes profundas implantadas na parte melhor de Bakun, na região honesta e inexplorada das sensações – razão pela qual devemos esperar o grande milagre!”⁷².

Valorizando a subjetividade do artista, Viaro termina por mencionar uma qualidade também bastante cara ao discurso do período sobre arte: a ideia de honestidade no trabalho artístico,

⁶⁹ VIARO, Guido. O autodidata. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 25 fev. 1961.

⁷⁰ VIARO, Guido. *Op. cit.*

⁷¹ *Idem*, 1961.

⁷² *Idem*, 1946, p. 5.

o que significava, em poucas palavras, sua não submissão a regras acadêmicas ou de mercado. Mesmo tendo colaborado para a construção do mito Bakun de um artista desajustado socialmente, o que Viaro consegue captar com sua reflexão sobre o artista e sua obra é sua profunda identificação com uma modernidade que, como observam Bradbury e McFarlane, só pode ser compreendida se levarmos em conta suas peculiaridades geográficas e temporais⁷³.

⁷³ BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James. *Modernismo*. Guia Geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.