

O ARTISTA CRÍTICO: GUIDO VIARO E DOIS RETRATOS DE BAKUN

Dulce Regina Baggio Osinski - UFPR

Resumo

Este artigo aborda as relações entre crítica e subjetividade do ponto de vista dos textos produzidos por artistas, privilegiando a produção do artista e crítico Guido Viaro (1897-1971), italiano radicado em Curitiba e atuante entre as décadas de 1930 e 1970. Tem como foco o texto sobre o artista Miguel Bakun, veiculado em 1946 na revista moderna *Joaquim*, que o enfatiza como um artista moderno.

Palavras-chave: Guido Viaro; Miguel Bakun; Artista crítico; crítica e subjetividade.

Abstract

This article discusses the relationship between criticism and subjectivity in terms of the texts produced by artists, focusing on the production 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.

Key words: Guido Viaro; Miguel Bakun; Artist-critical; criticism e subjectivity.

A idéia da crítica de arte como expressão da subjetividade, seja do artista, seja do conhecedor de arte, não é prerrogativa da arte moderna. A utilização de critérios pessoais para as escolhas e manifestações de opinião sobre trabalhos artísticos é prática percebida, embora com descontinuidades, desde a Antiguidade, dando origem a “críticas muito diversas quanto à inspiração e à expressão, e que só têm em comum sua sinceridade e sua convicção”. (RICHARD, 1988, p. 49). Para Maria José Justino (2005, p. 19), a crítica de arte, no sentido moderno, surge como atividade humana voltada tanto para o julgamento como para a interpretação. A autora lembra que a construção da subjetividade surge na filosofia com Montaigne e Descartes, estendendo-se por conseqüência para a arte. Todavia, é a partir de meados do século XIX que os aspectos subjetivos da crítica passam a permear com maior ênfase não apenas os escritos de teóricos da arte como também os de artistas, gerando um contraponto com relação às questões formais. Berman (2007, p. 11) ressalta a importância de se dar atenção às tentativas de homens e mulheres de apreenderem a modernidade e se tornarem não apenas objetos, mas sujeitos da modernização, e esses esforços se fazem sentir de modo sensível no período, em

relação ao campo da arte e à sua crítica. Autores como Baudelaire e Zola buscavam, mais que realizar um julgamento a partir de cânones pré-estabelecidos, compreender as escolhas dos artistas cuja obra se propunham a analisar. Partindo da idéia de que a arte é expressão da personalidade, Zola (apud Richard, 1988, p. 71) afirmaria a importância da individualidade para a produção artística: “Creio que cada gênio nasce independentemente e não deixa discípulo... uma obra de arte é uma marca da criação vista através de um temperamento”.

Richard (1988, p. 72-73), referindo-se ao ambiente cultural francês entre 1850 e 1950, destaca os próprios artistas como principais porta-vozes da expressão literária sobre a arte produzida no período, além dos literatos que os conheciam e cuja obra apreciavam e compreendiam. Cita como exemplo os comentários de Gauguin, Van Gogh, Cézanne e Redon sobre suas próprias obras, feitos por meio de cartas e diários. Da mesma forma, aponta os escritos de Signac sobre o neo-impressionismo; os textos de Albert Aurier, Maurice Denis e Félix Férréon sobre os Nabis; de Matisse e Rouault sobre o fauvismo; de Picasso, Braque, Gleizes e Gris sobre o cubismo; de Marinetti sobre o futurismo; de Kandinsky, Mondrian e Klee sobre a arte abstrata; e de Breton e Magritte sobre o surrealismo. Raul Córdula, artista envolvido no exercício da crítica, especula sobre o interesse do ambiente culto pelos textos produzidos pelos artistas:

O olhar do artista é um instrumento, uma ferramenta, por assim dizer, de captação e tentativa de interpretação do indizível panorama mental que é a expressão artística. Os textos dos artistas muitas vezes funcionam como contraponto a teses e teorias de vertentes críticas mais cientificistas, produzindo interessantes diálogos que se costumam entre a razão e a emoção. (CÓRDULA, 2005, p. 185).

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 se encontrar, e uma das estratégias utilizadas foi o uso da palavra, além das obras de arte. 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 cultural. (BOAVENTURA, 2000).

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 marginais aos centros mais de maior influência no meio artístico a se empenharem na construção de textos públicos. Buscavam, de um lado, o esclarecimento de um público leigo pouco informado, e de outro, a fermentação de um debate entre iniciados. Foi o que aconteceu na Paraíba no início dos anos 1960, conforme relato de Raul Córdula. Atuando no suplemento literário do jornal oficial *A União*, com Wladimir Carvalho e José Linduarte Noronha, entre outros, Córdula e seus amigos ocupavam o espaço disponível na imprensa local “instigados pela sensação de viver entre dois mundos, divididos entre viver num pequeno gueto, o gueto dos artistas, ou participar ativamente da cidade que amávamos”. (CÓRDULA, 2005, p. 189). O artista cita ainda os nomes do pintor Chico Pereira, com quem publicou uma obra intitulada “Os anos 60 – comentários sobre a Arte da Paraíba”, e dos artistas Ladjane Bandeira e João Câmara, colaboradores do Diário de Pernambuco entre os anos 1950 e 1960.

No Paraná da década de 1940, o olhar do artista se fazia presente em textos publicados não só na grande imprensa, mas em revistas como a *Joaquim*. Inserida numa atmosfera efervescente de manifestações vinculadas à idéia de moderno que movimentou principalmente a literatura, mas também as artes plásticas, a *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 empreendidas na revista tinham como tônica principal a idéia 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 “Nada continuar, [...] tudo a criar”, de Stendhal, 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 e Antonio Candido. Também servia de veículo para a divulgação de textos de intelectuais de importância internacional, como John Dewey, André Gide, Jean Paul Sartre, Merleau-Ponty, T. S. Eliot, Virgínia Woolf e Tristan Tzara.

No campo das artes visuais, a *Joaquim* recebeu a colaboração bastante variada de artistas em nível regional e nacional, reproduzindo também algumas obras de artistas consagrados em nível internacional, como Kathe Kollwitz, Salvador Dalí, Daumier e Picasso. Entre os artistas brasileiros, notamos a presença de Renina Katz, Ilgen 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 os artistas eram identificados com correntes modernistas de caráter expressionista, tendo sido tomados pelos intelectuais vinculados à revista como ícones da modernidade no Paraná.

As relações entre a arte e seu público, a intermediação da crítica e a importância do olhar crítico no desenvolvimento criativo eram alguns dos pontos nevrálgicos no debate sobre as estratégias possíveis para o alcance de um patamar moderno de produção artística no contexto da *Joaquim*. Num ambiente carente de instituições de ensino de arte que pudessem dar conta das discussões contemporâneas da área, o exercício da crítica era considerado um instrumento de relevância não só para os artistas em formação, mas também para os já estabelecidos e para a aproximação com o público apreciador.

Para Annateresa Fabris (1994, p. 20), a existência de uma expressão moderna é indissociável da presença de uma crítica moderna. É esse, na opinião de Octavio Paz (1984, p. 20-21), um dos pontos de distinção 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 *Joaquim*. Poty Lazzarotto (abr. 1946, p. 8) reclamava da falta de uma crítica “orientadora e honesta”, a exemplo da atuação de Campofiorito no Rio de Janeiro. O artista sentia a necessidade, no meio curitibano, de profissionais entendidos, 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. 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 *Joaquim* ou de críticas e ensaios.

Poty Lazzarotto, instituído correspondente da *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. Já o pronunciamento público por meio de textos abordando temáticas diversas relacionadas à arte era prática que Guido 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. 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 críticos sobre arte se intensificou, assumindo em muitos casos características de crítica.

Diferentemente do tom jornalístico de seu colega Poty Lazzarotto e de seu interesse pela produção internacional, Viaro concentrava-se na análise da produção local, apresentando em seus artigos uma marca de maior subjetividade e abordando aspectos de caráter psicológico. Embora não se furtasse em 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. Por vezes, 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.

Viaro colaborou com poucos textos para a *Joaquim*, embora sua presença naquele periódico tenha sido constante concedendo entrevistas e concedendo imagens, geralmente gravuras, que ilustravam artigos de outros autores ou eram apresentadas independentemente. Na *Joaquim* nº 3 (VIARO, jul. 1946, p. 3), participou com crônica de cunho afetivo sobre o músico e amigo Leo Cobbe. No texto intitulado *O Cabra* (VIARO, nov. 1946, p. 14), experimentou sua veia literária como cronista. Não obstante, é no texto *Bakun* (VIARO, out. 1946, p. 5), que sua análise crítica se manifesta com plenitude.

Miguel Bakun (1909-1963), paranaense nascido em Marechal Mallet e amigo de Guido Viaro, era apelidado pelos artistas e entendidos em arte da época de “Van Gogh curitibano”, seja pelas pinceladas convulsas das paisagens que pintava, seja por certa similaridade com relação ao tipo físico. (PERIGO, 2003, p. 19). Essa alcunha lhe rendeu uma dimensão mítica, alimentada sobretudo após a morte por suicídio:

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 casa. (FREITAS, 2009, p. 90).

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 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 locais (FREITAS, 2009, p. 88), importantes instâncias de consagração do período, logrando premiação em nove edições do Salão Paranaense de Belas Artes, entre 1947 e 1962. (PERIGO, 2003, p. 62).

A ênfase nos aspectos da personalidade do artista, que mesclava simplicidade e estranheza, tem dificultado, na opinião de Eliane Prolík (2009, p. 9), uma análise centrada em sua pintura e a consequente apropriação de seu legado. Dono de uma paleta que privilegiava 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 pela superfície pictórica planar, pelo sistema cromático utilizado e pela materialidade das pinceladas fartas.



Miguel Bakun. Paisagem com árvore azul. Óleo sobre tela (BAKUN, 2009, p. 45).

Na obra “Paisagem com árvore azul” é possível perceber algumas características da pintura de Bakun. As pinceladas volumosas contrastam com o fundo da tela, deixado em muitas áreas sem preenchimento. O mesmo tom azul usado na folhagem da árvore está presente nas nuvens e nas montanhas ao fundo, numa quebra de relações hierárquicas dos planos da pintura. A matéria pictórica em Bakun, como observou Freitas (2009, p. 87), “é via de regra um assunto em si mesmo, mas um assunto desviado, por vezes rude e desajeitado, embora sempre franco e imprevisto”, constituindo um dos muitos modos assumidos pela experiência da pintura moderna no contexto contraditório da arte brasileira.

No contexto da crítica paranaense do período, exercida em geral por “advogados de tendência humanista e vocação romântica” (FREITAS, 2009, p. 88), os melhores textos de arte teriam sido escritos por artistas como Guido Viaro. No caso específico do artigo aqui analisado, é possível perceber analogias na elaboração do discurso do artista, comparando texto e imagem.

O retrato escrito de Bakun é, na verdade, complementar à pintura realizada por ele alguns anos antes, que leva o título sugestivo de *Homem sem rumo* (VIARO, 1944). Esse retrato foi comentado por Newton Stadler de Souza (1984) em sua biografia romanceada sobre Bakun. Souza afirma que Viaro produz quadro 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 janelas”. (SOUZA, 1984, p. 19). Bakun, no quadro de Viaro, oferece aquele semblante perdido de quem pede ajuda, mas se recusa a ser ajudado. O amarelo disposto ao fundo da cabeça contribui para uma atmosfera opressiva de desesperança, uma angústia silenciosa que parte do modelo e acaba contaminando o espectador. Por meio de pinceladas soltas, nem sempre subordinadas aos contornos, é reforçada a atmosfera de oscilação e insegurança. Seu olhar transmite ao mesmo tempo humildade e talvez uma certa sensação de desconforto com a condição de observado que o papel de modelo impõe. O olhar de Viaro sobre Bakun não é o olhar frio do crítico executando um trabalho profissional, mas do amigo e companheiro de sessões de pintura ao ar livre, que o conhece a fundo.



Guido Viaro. *Homem sem rumo*. Óleo sobre tela (VIARO, 1944).

Tanto na pintura como no texto publicado na *Joaquim*, Viaro contribui para a construção de Bakun como uma figura mítica. Ele é, para o 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 pela apresentação, que descreve muito 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 dostoiéwskis (*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 momento. (VIARO, out. 1946, p. 5).

Viaro continua, procurando captar o interior do retratado, com uma sinceridade por vezes com toques de crueldade:

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 querem (VIARO, out. 1946, p. 5).

O autor comenta ainda sobre a “ vaidade incomensurável”, elemento que lhe dá 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 deixa subentendido também que parte da construção de sua imagem de marginal é de sua própria responsabilidade.

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. 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. Quando representa alguma cena ou paisagem, o faz com um olhar que evita o senso comum: “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” (VIARO, out. 1946, p. 5).

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

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 pintor (VIARO, out. 1946, p. 5).

O desprezo da técnica e do domínio do desenho em favor da expressão, ponto que o autor assinala em seu texto sobre Bakun, é parte do modo de Viaro

pensar seu próprio trabalho como artista, estando igualmente essas características identificadas com parâmetros da arte moderna do século XX. Ao ser interrogado sobre suas relações com os motivos que explorava em suas pinturas, ele 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 artifícios. [...] Tento pintar o que sinto da paisagem ou modelo, e se preciso, deformato-os segundo a minha sensibilidade e crítica” (VIARO, *Diário da Tarde*, 22 jan. 1943). Citando Zola, Viaro também afirmava conceber a arte como a natureza vista através de um temperamento. A arte do período renascentista, cujos cânones ultrapassaram séculos e ainda se faziam presentes na arte que então se fazia, era para o artista a expressão escravizada de um dogma, cerceando a liberdade de pensamento dos artistas. Segundo ele, a *arte real* deveria penetrar além da forma – revelando fenômenos vitais contidos no âmago das pessoas.

Da mesma forma, um suposto autodidatismo de Bakun, explicitado pela referência a uma certa dificuldade com os meios de expressão da pintura, é explorado por Viaro, quando 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?”. (VIARO, out. 1946, p. 5).

Não há registros de que Bakun tenha se mostrado ofendido com o texto de Viaro. Newton Stadler de Souza (1985, p. 9-11), que menciona várias vezes Viaro em seu livro sobre Bakun, relata uma relação de amizade entre os dois, selada principalmente pelos passeios que ambos faziam 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 entusiasmados o artigo dedicado a Bakun, qualificando-o, entre aplausos, de “artigão”.

Explorar a marginalidade em Bakun, como Guido Viaro o fez no artigo que a ele dedicou, não representava nesse contexto uma abordagem negativa, mas até 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 de rebelde, insatisfeito, marginal ou estranho, adjetivos utilizados com conotação positiva em relação à sua condição de *moderno*. (OSINSKI, 2006).

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 (*apud* CHIPP, 1996, p. 167), artista russo e professor da Bauhaus, em 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”. Franz Marc (*apud* CHIPP, 1996, p. 180), pintor alemão de tendência expressionista, resumiu a atitude que os modernos acreditavam devesse ser tomada diante dessa questão: “As tradições são coisas belas; mas é preciso apenas criar tradições, e não viver delas”. Essa idéia foi reafirmada por Gianfranco Bonfanti (dez. 1946, p. 3), colaborador da *Joaquim*. Em artigo intitulado *De como não ensinar pintura*, veiculado no nº 7 da revista, o autor tece críticas à metodologia pedagógica então 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.

Viaro também se manifestou em diversas ocasiões a favor da formação autodidática, 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 meu” (VIARO, 1967). 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 se nós tentarmos impor nosso ponto de vista estaremos destruindo o processo de criatividade. (VIARO, *Diário do Paraná*, 3 out. 1971).

Ser autodidata nesse contexto, portanto, não significava estar em nível inferior com relação àqueles que gozavam da oportunidade de freqüentar uma escola formal, visto que o ensino acadêmico não era valorizado pelos artistas modernos. Não obstante, como remarca Aracy Amaral (1988, p. XVII), 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 variam desde a falta de condições financeiras ou de tempo, passando pela inexistência de escolas desse gênero nos locais onde viviam, o 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 através 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 Curitiba – A Escola de Música e Belas Artes do Paraná só foi criada em 1948, quando o artista já tinha quase quarenta anos – desde meados da década de 1930 frequentava o atelier de artistas como Viaro à procura de conselhos sobre sua produção artística. (OSINSKI, 2006, p. 59). De qualquer forma, assumir o autodidatismo nesses círculos conferia ao artista uma aura positiva, pois era antes uma qualidade que o distinguia dos demais. É o que se pode perceber no artigo intitulado *O autodidata*, de autoria de Guido Viaro, em que o autor traça um perfil romantizado desse artista emblemático que conquista sozinho e a duras penas sua formação. Para Viaro, o autodidata autêntico é um herói, um místico e sobretudo um forte, por dispensar os caminhos fáceis que abreviariam sua trajetória sofrida, por teimosamente não ter aceitado “mão alguma para tê-las todas” (VIARO, *O Estado do Paraná*, 25 fev. 1961).

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!” (VIARO, out. 1946, p. 5). Valorizando a subjetividade do artista, Viaro termina por mencionar uma qualidade também bastante cara ao discurso do

período sobre arte: a idéia de honestidade do artista, 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 ressaltar, com sua reflexão sobre o artista e sua obra, é sua profunda identificação com uma modernidade que, como remarcam Bradbury e McFarlane (1989), só pode ser compreendida se levarmos em conta suas peculiaridades geográficas e temporais.

REFERÊNCIAS

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.

BAKUN, Miguel. Paisagem com árvore azul. Óleo sobre tela, 48 X 35 cm, 1962. In: PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti.

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.

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.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Tradução de Denise Bottmann.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução de Waltensir Dutra ... et. al.

CÓRDULA, Raul. O artista e a crítica. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

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

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

JUSTINO, Maria José. Criticar... é entrar na crise. Uma perspectiva histórica da crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

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

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Curitiba: 2006. Tese de doutorado. Setor de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Olga Savary.

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.

PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Tradução Maria Salete Bento Cicaroni; revisão da tradução Alexandre Soares Carneiro.

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

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

_____. O autodidata. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 25 fev. 1961.

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

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

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

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

_____. Leo Cobbe. *Joaquim*. Curitiba, ano I, nº 3, jul. 1946, p. 3.

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

DULCE OSINSKI

Artista plástica, ilustradora e pesquisadora de arte formada pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com pós-graduação na Academia de Belas Artes de Cracóvia, Polônia, e aperfeiçoamento em arte-educação na Universidade do Tennessee em Chattanooga, USA. Doutora em Educação pela UFPR, onde atua como docente no curso de Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Educação.