ARTUR FREITAS

A natureza dispersa: Miguel Bakun

RESUMO

Realizada nos anos 1940 e 1950 e ainda hoje pouco conhecida pela historiografia da arte no Brasil, a obra do pintor paranaense Miguel Bakun pode ser vista, entre outras coisas, como uma forma legítima – porque poética – de problematização da dicotomia entre “acadêmicos” e “modernos” no contexto brasileiro. Ora adotada pelas forças “modernistas” de Curitiba, ora premiada nos salões “acadêmicos” da época, a produção paisagística de Bakun representa uma fratura no “entendimento” de arte que então circulava a sua volta – o que é certamente interessante para uma compreensão ampliada da arte brasileira da primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Miguel Bakun. Arte brasileira. Modernismo.

A NATUREZA DISPERSA: MIGUEL BAKUN

O problema-Bakun

Miguel Bakun é um pintor daqueles a que podemos chamar de “pictórico”. Isso mesmo, com toda a redundância: um pintor pictórico. Daqueles que se fiam no manejo pastoso da tinta, na paleta carregada, na pincelada gorda que arrasta os olhos e apela ao toque. Não que ali não haja desenho; ocorre apenas que em Bakun o ato de desenhar, basicamente canhestro, é quase sempre o resultado, e não a causa, do ato de pintar. Em seus quadros, não é raro, por exemplo, que as bordas das áreas pintadas apareçam fluidas, escorregadias – um pouco desaforadas, eu diria, diante da estrutura linear dos objetos. Em função disso, na maioria de suas pinturas, a cor não é cor de preenchimento, mas uma espécie de imperativo da matéria. Dos gramados às cercas, das casas às árvores e arbustos pintados, é o empaste que literalmente constrói os espaços e avança de um lado a outro, buscando diluir as fronteiras de objetos que nem sempre cabem em suas próprias margens. A matéria pictórica, em Bakun, é via de regra um assunto em si mesmo, mas um assunto desviado, por vezes rude e desajeitado, embora sempre franco e imprevisto – de toda forma, um dos tantos modos que a experiência da pintura moderna assumiu no contexto contraditório da arte brasileira.

Alguns exemplos importantes: ARAÚJO, Adalice. O expressionismo e Miguel Bakun. *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 ago. 1969; LEITE, José R. T. Bakun, Miguel (verbete). In: *500 anos da pintura brasileira*. s.l: Log On Informática, 1999, CD-ROM; LUZ, Nelson. As artes plásticas e a música no Paraná. In: *1º centenário de emancipação política do Paraná – 1853-1953*. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953; PILOTTO, Luís. Panorama das artes plásticas do Paraná, no centenário. In: *Álbum centenário do Paraná: edição especial da revista Divulgação*. Curitiba: Velox Propagadora, 1953; ZANINI, Walter (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Como descendente de eslavos e filho de ferroviário de poucas posses, Miguel Bakun possui uma formação artística precária. Basta uma pesquisa rápida, e todo artigo de jornal, texto de catálogo ou verbete de dicionário que encontrarmos apresentará o artista da mesma forma: como um “pintor autodidata”.¹ E de fato, Bakun não chega a frequentar nenhum curso de arte; tem de aprender a pintar por sua conta, com o que vê por aí, na sua pintura e na dos outros, o que não é verdadeiramente um problema. A questão mais importante, a esse respeito, não é ser autodidata, mas sim ser um autodidata da “província”, como é o caso. Nascido em 1909 em Marechal Mallet, no interior do Paraná, Bakun começa a pintar em Curitiba, no início dos anos 1930, onde mora e trabalha até o ano de sua morte, em 1963. Nesse período – e sobretudo durante as décadas de 1940 e 50, que é quando se concentra o grosso da produção bakuniana – o circuito de arte em Curitiba já existe, mas é frágil como um castelo de cartas. O comércio de obras de arte, por exemplo, salvo raras encomendas,

se restringe ao que é visto e comprado através das vitrines de umas poucas lojas da rua XV, no centro da cidade. Já a consagração dos artistas, via de regra temperada com o sabor das brigas domésticas, fica a cargo das premiações dos dois salões anuais disponíveis, o Salão Paranaense, criado em 1944, e o Salão da Primavera, de 1947. A crítica de arte, por sua vez, demonstra mais boa vontade que compreensão plástica, e em geral é exercida por advogados de tendência humanista e vocação romântica – o que decerto explica porque os melhores textos de arte da época tenham sido escritos não por críticos, mas pelos próprios artistas, como no caso exemplar da revista *Joaquim*, que circulou entre 1946 e 1948. E, por fim, quanto ao ensino formal em artes visuais, vale lembrar que 1948 é justamente o ano em que o poder público estadual inaugura a Escola de Música e Belas Artes do Paraná – a Belas –, que até os anos 1970 será a única opção de formação, em nível superior, para os artistas das redondezas.²

Entrando na casa dos 40 anos de idade e pouco afeito às discussões teóricas, Bakun esquivava-se do ambiente escolar da Belas Artes – justamente o ambiente onde lecionarão seus colegas Guido Viaro e Theodoro De Bona e onde estudarão, dos anos 1950 em diante, quase todas as futuras gerações modernistas. Por outro lado, os salões, essas efêmeras e ilusórias miragens de celebração, serão desde logo uma verdadeira obsessão para o artista: de 1947 a 1962, Bakun estará em nada menos que 29 das 32 edições dos salões locais, e nelas será premiado 16 vezes.³ Não que isso signifique muito. Sem dúvida Bakun é relativamente reconhecido, ao menos no contexto curitibano: participa de todos os Salões Paranaenses que quer, é premiado algumas vezes, chama a atenção da crítica⁴ e conta com alguns poucos mas importantes mecenas locais, entre os quais um governador de estado.⁵ O problema, como vejo – o problema-Bakun, como gosto de chamá-lo –, não foi necessariamente de reconhecimento, mas de entendimento.

A pintura de Bakun, e sobretudo a sua pintura de paisagem, com toda aquela pasta escorregadia e informe, aquele desenho impreciso e aquela espacialidade achatada, representa uma fratura no “entendimento” de arte que então circulava a sua volta. Generalizando, poderíamos dizer que a Curitiba de Bakun, no afã de modernizar-se, dispõe os termos do eterno conflito entre “acadêmicos” e “modernos” de maneira que a pintura de Miguel Bakun pode ser reconhecida, mas não entendida. De um modo esquemático, a Curitiba dos anos 1940 e 50, entre mil idas e vindas, tende a contrapor duas forças contrárias: o legado do pintor norueguês Alfredo Andersen, no lado “acadêmico”, e a presença forte do pintor italiano Guido Viaro, no lado “moderno”. Diante dessa polarização – que de algum modo, sinaliza problemas mais genéricos da pintura brasileira –, a obra de Bakun surge sempre desencaixada e é inevitavelmente mal-compreendida – o que, aliás, não deixa de ser uma virtude, se soubermos situar a obra do artista diante desses dois pólos.

2

Para mais detalhes sobre o circuito de arte curitibano nos anos 1950 e 60, sugiro: FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, n° 08, 2003; LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná – 1950-1962*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2002; PERIGO, Katiucya. *Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e meio artístico paranaense (1940-1960)*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2003.

3

Nesse período, Miguel Bakun esteve presente em todas as 16 edições do Salão Paranaense, tendo sido premiado por 9 vezes. No mesmo intervalo de tempo, foi premiado em 7 das 13 edições do Salão da Primavera que participou. Além disso, também esteve em 2 edições do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1948 e 49 respectivamente.

4

Sobretudo da crítica regional, é bom que se diga. Fora de Curitiba, o caso mais relevante ocorreu em 1948, quando o crítico Sérgio Milliet demonstrou alguma simpatia com a obra de Miguel Bakun. MILLIET, Sérgio. *Artistas do Paraná. O Estado de São Paulo*, 06 fev. 1948.

5

Por volta de 1950, Bakun foi contratado pelo governador Moysés Lupion para executar vários painéis em sua residência. O projeto, que durou muitos meses para ser finalizado,

“Acadêmicos” e “modernos” na Curitiba de Bakun

Começando com o primeiro pólo, precisamos perceber, de saída, que não é possível levar ao pé da letra o que à época se chamava de “acadêmico”. O termo, basicamente pejorativo, é já impreciso o bastante para rotular, sem maiores sutilezas, toda e qualquer pintura que se baseasse nas divisões de espaço do sistema naturalista. No caso de Curitiba, “acadêmicos” são sobretudo os “discípulos de Andersen”, ou seja, um pequeno mas variado grupo de pintores que havia passado pelo ateliê curitibano do mestre norueguês, e com ele partilhava os sabores de um paisagismo eclético, meio *fin-de-siècle*.⁶ Falecido em 1935, Alfredo Andersen deixou em Curitiba toda uma vaga de discípulos. São artistas como Freyesleben, Estanislau Traple, Lange de Morretes, João Ghelfi e em partes Theodoro De Bona – artistas que, não obstante a falta de projeção nacional, foram essenciais à formação de um circuito de arte local. Não são, é certo, artistas que se equivalem, até porque a obra de Andersen é ainda bem superior à dos demais; mas mesmo assim é possível colher entre eles, mestre e discípulos, um núcleo comum de objetivos e procedimentos.

Com Andersen, por exemplo, todos aprenderam algo que é visível em suas pinturas – algo a que o velho mestre nomeava “a verdade da natureza”. Tratava-se, pois, de supor que não propriamente a “natureza”, mas sim a “percepção natural das coisas” seria o guia correto para a apreciação e o julgamento do ato de pintar. Andersen abominava o uso de estampas e fotografias em suas aulas e exigia dos alunos a experiência direta do olhar, o treino exaustivo do desenho, aliado à compreensão da perspectiva linear. No contexto dos “acadêmicos”, portanto, o que rege os limites e a sobreposição dos objetos, a volumetria do claro-escuro e a evocação da profundidade, em primeiro lugar, é a lógica do desenho “naturalista”. Por outro lado – e não há aqui qualquer contradição – é justamente a segurança do desenho, aliada ao gosto romântico do esboço, que fará surgir nesses mesmos artistas o apreço pela chamada “pintura de manchas”. Nessas condições, a pincelada se libera *ma non troppo*, pois se expande até os limites da natureza percebida. Não se trata, evidentemente, de impressionismo, pois não há nada ali que proponha a análise sistemática da luz e da percepção. A pincelada solta e aparente, nessas pinturas, é apenas um efeito luminoso, pontual; no máximo uma evocação geral de uma “atmosfera” plausível. Como já ocorrera no caso do grupo Grimm, no Rio de Janeiro, a pintura de “mancha” anderseniana se interessa pela fluidez da pincelada não quando ela destrói, mas apenas quando reforça os imperativos espaciais do “desenho correto”.

No final dos anos 1940, e sobretudo nos anos 1950, a politização do pós-guerra e a internacionalização dos conflitos da modernidade acabam colocando em crise o mundo estável da pintura “acadêmica”, mesmo em Curitiba. A revista *Joaquim* põe-se em campanha aberta contra o legado de Andersen e divulga, pela cidade, um

encontra-se no castelo do Batel, em Curitiba. Sobre o assunto, cf: FADEL, Evandro. Um castelo com um tesouro no sótão. *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 2005; MICHELLE, Katia. O espaço dos sonhos de Bakun. *Folha de Londrina*, Londrina, 02 jul. 2006; No castelo, as obras de Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 20 mar. 1976.

6

Algumas referências sobre o tema: DE BONA, Theodoro. *Curitiba, pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda, 1982; FERREIRA, Ennio Marques (org). *2001 – Andersen volta à Noruega*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Sociedade dos Amigos de A. Andersen, 2001; PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Ed. Mundial, 1960; RUBENS, Carlos. *Andersen: pai da pintura paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

modernismo oficioso, pois bem ancorado em ícones como Portinari e Di Cavalcanti.⁷ Bakun, por seu lado, encontra-se em meio ao fogo cruzado e tem dificuldade de se situar. Adotado pelas forças modernistas, o artista tem uma fatura exótica, meio descontrolada, e um desenho que não se poderia chamar de “correto”; mas também não deixa de ser um pintor da paisagem local – um paisagista cujas pinceladas, mal-interpretadas como “manchas”, lhe garantem certo reconhecimento mesmo nos momentos mais conservadores dos salões locais.

No contexto de embate entre “acadêmicos” e “modernos”, o italiano Guido Viaro desponta como a figura-síntese do ímpeto de renovação artística em Curitiba.⁸ Trata-se, como já foi dito, do nosso segundo pólo de discussão. Assim como Alfredo Andersen, Viaro foi capaz de convergir ao seu redor, através da docência e de sua obra, toda uma geração de artistas mais jovens. Mas ao contrário de Andersen, o italiano não precisou “fundar” um meio de arte; a ideia era simplesmente atualizá-lo em função do que àquela altura se tomava por “moderno” – e certamente o legado de Andersen não entrava nos planos, salvo como vilão a ser vencido. Em fins dos anos 1940, com a participação de Viaro mas também de Poty na revista *Joaquim*, começa a ficar claro o tipo de renovação que interessará às próximas gerações. Em oposição à vitória da “percepção natural”, toda ela ancorada no equilíbrio entre a espacialidade da natureza e a racionalidade da perspectiva, a nova concepção de pintura acaba levando em conta outros dispositivos de significação, como a deformação das figuras, a síntese da informação visual e a compressão espacial dos planos.

De qualquer modo, também é preciso afirmar que a pintura “renovada” da Curitiba de Bakun, ao fim e ao cabo, deve menos à pintura moderna, entendida em sentido amplo, que propriamente às artes gráficas modernistas. Pode soar estranho, mas se tivermos em mente a importância das ilustrações da revista *Joaquim* e sobretudo o interesse que os Clubes de Gravura despertariam, em seguida, no Paraná, compreenderemos que a matriz dessas transformações é mais de ordem “gráfica”, digamos, que exatamente de ordem “pictórica”. Tal privilégio do desenho, aliás, parece ser uma característica não apenas do modernismo paranaense, mas do modernismo brasileiro como um todo. Em ambos os casos, a passagem de uma visualidade “acadêmica” para uma “moderna” ocorre sem a mediação da experiência “pictórica” do impressionismo, o que leva os artistas a saltarem de uma concepção “gráfica” a outra. Ao contrário do caso europeu, no Brasil torna-se possível passar de Pedro Alexandrino a Di Cavalcanti – ou de Andersen a Viaro –, sem que necessariamente se compreenda a trajetória de pintores pouco adaptados a tal dicotomia – o que talvez explique algo das origens do problema-Bakun.⁹

⁷ Um conhecido artigo do escritor Dalton Trevisan, publicado na revista *Joaquim* em dezembro de 1946, é sintomático dessa postura: “Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois esse é o ponto preciso: não se pode. [...] Há um tempo para semear e outro para colher; se houve um tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra”. TREVISAN, Dalton. “Viaro Hélas...e abaixo Andersen”. *Joaquim*, Curitiba, nº 07, dez. 1946. p. 10.

⁸ Sobre a atuação de Guido Viaro como mentor de toda uma geração modernista, cf. JUSTINO, Maria José. *Guido Viaro, um visionário da arte*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007; OSINSKI, Dulce. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese (Doutorado em Educação), UFRP, Curitiba, 2006; RAMOS, Tereza Cristina Lunardelli. *A importância de Guido Viaro no meio cultural e artístico do Paraná*. Dissertação (Mestrado em Artes), USP, São Paulo, 1984.

⁹ No modernismo brasileiro, nota Lorenzo Mammi, o “uso da linha como contorno e da cor como preenchimento estabeleciam uma continuidade do ensino acadêmico, sem a mediação da crise impressionista: passava-se da escola de Pedro Alexandrino à de Lhote ou Legér, e vice-versa, sem reconhecer uma fratura irremediável entre os dois mundos”. MAMMI, Lorenzo. *Volpi*. 2. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1999], p. 16.

A dispersão da paisagem: primeiros apontamentos

A pintura de Miguel Bakun sofre de um problema crônico de avaliação: mesmo sendo obra de um pintor moderno e fecundo paisagista, tais pinturas foram pouco estudadas como linguagem, e menos ainda como paisagem. Tal desproporção entre obra e juízo, no meu entender, se deve à disseminação no campo da arte daquilo a que chamo a *sedução da anedota*, ou seja, a sedução por aquela ordem de “explicações” cujos argumentos se baseiam mais nas estranhezas biográficas do autor que nas especificidades de sua obra. Pois bem: o fato é que o caso do artista, sob essa ótica, se torna realmente um caso exemplar. Vivo, Miguel Bakun foi um personagem esquisitíssimo, atormentado, religioso, cheio de manias, com uma biografia recheada de anedotas.¹⁰ Morto, Bakun é o perseguido, a vítima, o gênio incompreendido, o mártir que recusa a estupidez do sistema e afinal se enforca com uma corda, nos fundos da própria casa.¹¹ Por essas e por outras, como é bem sabido, o artista recebeu a alcunha de “Van Gogh paranaense” – o que acabou se tornando, com respeito à sua obra, mais um empecilho que uma chave apropriada de leitura.¹²

Desse modo, adianto desde já que pretendo, nas próximas páginas, abordar a pintura de paisagem de Bakun sem no entanto recorrer ao tema do suicídio ou a qualquer uma das infundáveis esquisitices da vida do pintor. Da mesma forma, e espero que o leitor me perdoe, adianto igualmente que não abordarei neste texto as poucas mas compreensivelmente conhecidas pinturas animistas do artista.¹³ Ao contrário: a idéia, aqui, justamente, consiste em ajudar na interpretação de um Bakun ainda pouco explorado.

De 1946 a meados dos 1950, aproximadamente, Miguel Bakun elabora e aprofunda aqueles que viriam a ser os principais elementos constitutivos de sua obra. É o momento, poderíamos dizer, da constituição poética de Bakun. Dali em diante, começa a ficar claro que a trajetória de Bakun não apresenta um desenvolvimento linear, pois é feita mais de idas e vindas que de avanços sucessivos. Premiadas em quase todos os salões locais a partir do final dos anos 1940, as obras do artista seguem um curioso itinerário: são moderadamente aceitas entre “acadêmicos” e “modernos” – já que permitem tênues aproximações com os dois lados – mas basicamente diferentes de ambos, sobretudo no modo de estruturar o espaço e de conceber a matéria. Em lugar da lógica do sistema naturalista ou das desfigurações do desenho modernista, a pintura de Miguel Bakun acaba se dividindo entre um tratamento dispersivo e uma pincelada liquefeita. Desse modo, diante de um contexto propenso a pensar sobretudo o papel do desenho na pintura, a pintura “pictórica” do artista é desde logo um mistério a se desvendar. Já entre 1946 e 47, por exemplo, é justamente através do desenho, ou melhor, de sua dificuldade ou falta, que a crítica aproxima-se das pinturas brutas e empastadas de Miguel Bakun: Nelson Luz fala em “desenho titubeante”;¹⁴

10

O anedotário da vida de Bakun é extenso e comporta situações que vão do místico ao cômico. Para quem tiver interesse, cf. A poesia das cores em Miguel Bakun. *Panorama*, nº 221, Curitiba, out. 1974; BORGES, Durval. Exposição de pintura de M. Bakun. *O Dia*, Curitiba, 11 set. 1955; FERREIRA, Ennio Marques. Miguel Bakun, pintor paranaense. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1957; GROFF, Luiz. Bakun e o demônio. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 nov. 1982; PADRELLA, Nelson. Homenagem póstuma: Miguel Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 fev. 1968; XAVIER, Valêncio. O pentagrama de Miguel Bakun. In: *Retrospectiva Miguel Bakun*. Salão de Exposições do BADEF, Curitiba, 19 set. a 10 out. 1974. Catálogo de exposição.

11

A imagem do artista-mártir injustiçado em vida, assassinado pelo sistema e valorizado só depois de morto é recorrente demais para que se possa aqui mencionar as fontes sobre o assunto. Do suicídio do artista, em 1963, até os dias de hoje, tal imagem é sem dúvida a mais explorada em todas as formas de homenagem já feitas para Bakun, de exposições retrospectivas a salas especiais, passando por poesias, músicas, filmes, romances e peças de teatro. Em 1989, uma edição especial do jornal *Nicolau* chegou inclusive a publicar um dossiê significativamente intitulado “Quem matou Miguel Bakun?” (*Nicolau*, nº 22, Curitiba, abr. 1989).

12

A comparação entre Bakun e Van Gogh é bem anterior à morte do artista paranaense. Já em 1946, em matéria publicada no jornal *Diário*

Oswaldo Nascimento diz que o desenho “é encarado num plano secundário”;¹⁵ enquanto Armando Ribeiro Pinto nota a “ausência de estrutura arquitetural” daqueles quadros.¹⁶ Todos estão corretos; mas àquela altura apenas Guido Viaro é capaz de perceber na carência uma virtude. As pinturas de Bakun, afirma Viaro, ostentam “uma falta de desenho que parece mais um brasão do que uma verdadeira falta”; nelas, conclui, elimina-se “o ar das paisagens como se fosse uma experiência da física”.¹⁷ E é verdade: em Bakun, “eliminar o ar” – ou seja, dificultar a evocação atmosférica de um espaço profundo e naturalista – é algo que se dá precisamente na “falta de desenho”, no manejo da matéria pictórica, e não na deformação linear de planos e contornos, típica da chave “modernista”.

Particularmente feliz a esse respeito é o caso de uma diminuta paisagem de Bakun, pintada sobre cartão e datada de quatro de julho de 1946.¹⁸ Nela já estão presentes alguns dos principais expedientes poéticos do artista. Pintado em suporte precário, o quadro, que representa uma casa isolada em meio à paisagem, apresenta um tratamento desenvolvido que contrasta com as dimensões reduzidas do cartão. Embora assinada e datada, a pintura lembra um ensaio – um daqueles “esboços” rápidos e inacabados a que a tradição recomendaria ampliar com mais apuro num suporte maior e definitivo. Para Bakun, no entanto, a incompletude é já ela mesma uma fonte completa de significação. Sempre figurativo, o artista parece confiar na capacidade de leitura visual do observador, já que via de regra lhe confia um papel

Popular, de Curitiba, Armando Ribeiro Pinto afirma que não existe “qualquer forma de parentesco artístico” entre os dois artistas, assim recusando, portanto, uma comparação que, já naquela época, “algumas pessoas menos avisadas têm pretendido ver”. Dois anos depois, em 1948, o próprio Sérgio Milliet se refere ao “temperamento vangoghiano” de Bakun. Em data indefinida, provavelmente em fins dos anos 1940, o crítico Nelson Luz apresenta a Bakun um livro ilustrado com imagens da obra de Van Gogh. Segundo o crítico, Bakun se impressiona e diz ver no artista holandês “um grande”. Nos anos 1990, a apresentação de Bakun como “Van Gogh do Paraná” se generaliza na imprensa. Sobre o assunto: Miguel Bakun: 29 anos sem o Van Gogh do Paraná. *Jornal do Estado*, Curitiba, 22 fev. 1992; Miguel Bakun, o “Van Gogh do Paraná”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 fev. 1992; Miguel Bakun, o “Van Gogh” do Paraná, Curitiba, *Correia de Notícias*, 22 fev. 1992; MILLIET, Sérgio. *Artistas do Paraná. O Estado de São Paulo*, 06 fev. 1948; PINTO, Armando Ribeiro. Miguel Bakun: um inspirado. *Diário Popular*, Curitiba, 02 out. 1946.

Miguel Bakun, sem título, 1946.

13

Do final dos anos 1950 em diante, Bakun realiza algumas pinturas de paisagem em que é possível identificar personagens ou animais camuflados na natureza. Embora o número dessas pinturas animistas seja bastante reduzido, há um evidente privilégio da crítica de arte em supervalorizar essa produção, sobretudo em função da possibilidade de se vincular tais imagens com a biografia de um artista atormentado.

14
 LUZ, Nelson. IV Salão Paranaense. *O Dia*, Curitiba, 28 dez. 1947. em supervalorizar essa produção, sobretudo em função da possibilidade de se vincular tais imagens com a biografia de um artista atormentado.

15
 NASCIMENTO, Osvaldo. No reino das cores. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1946.

16
 PINTO, Armando Ribeiro. Miguel Bakun: um inspirado. *Diário Popular*, Curitiba, 02 out. 1946.

17
 VIARO, Guido. Bakun. *Joaquim*, n° 05, Curitiba, out. 1946.

18
 Cerca de apenas dez por cento das pinturas de Bakun são datadas, o que certamente dificulta a compreensão de sua trajetória pessoal. Entretanto, quando o artista datava suas obras, o fazia, com raríssimas exceções, escrevendo na tela não apenas o ano, mas também o dia e o mês em que havia concluído o trabalho.

ativo na interpretação do imageado de suas obras. Não é raro, nesse sentido, que a clareza descritiva de suas pinturas acabe entrando em conflito com uma espécie de fatura a que eu gostaria de chamar de “ostensiva”, pois disposta justamente a “ostentar” os vestígios do seu próprio fazer.

Nesse quadro de 1946, por exemplo, o horizonte, que é relativamente alto, acaba dividindo a paisagem em dois padrões distintos de fatura ostensiva. O primeiro deles, mais tímido e situado no terço superior da composição, consiste numa área azul esbranquiçada que é mais uma forma de cobrir o suporte que propriamente um modo de evocar, por exemplo, a infinitude celeste. Ali, as pinceladas, visíveis e esticadas sobre si mesmas, não se unem pelas junções de um efeito visual: elas nascem por necessidade de cobertura, como se aquela rede de azuis e brancos não fosse realmente necessária à aparição de um “céu” na pintura. Por outro lado, abaixo do horizonte, o processo se inverte: em relação ao suporte, não se trata mais de escolher entre cobri-lo ou deixá-lo à vista; o que interessa, na pintura daquela vegetação, é justamente a interação, turbulenta e vibrátil nesse caso, entre tinta e cartão. Nessas circunstâncias, à placidez de um céu penteado pela tinta, Bakun contrapõe, no plano terrestre, uma natureza elétrica e ruidosa, que se constrói na alternância entre cobrir e mostrar, dando origem a um conflito de contrários em que o fundo, afinal, se faz cor e imagem. Entre espatuladas retorcidas de azuis, verdes e brancos, o castanho cru do cartão escapa nos intervalos da tinta e invade a paisagem, reafirmando a fluidez dos objetos ali representados. No frêmito das relações entre massa e vazio, o desenho se dissipa em gesto, e não há limite visual que nos convença dos limites das coisas – que nos convença, por exemplo, que uma árvore ou moita acabe aqui ou comece ali.

Portanto, é assim que o artista nos oferece, numa só pintura, duas formas de ostentar a fatura: de um lado, por ocultamento, como num céu-de-cobertura, que nesse caso é menos uma visão do infinito que um modo de cobrir com tinta um pedaço de suporte; e de outro, por dispersão, como no caso da vegetação turbulenta da paisagem, que aqui corresponde ao efeito vibrátil que resulta de procedimentos nervosos, incompletos e por isso mesmo permeáveis à aparição ostensiva do suporte.

Ainda sobre esse, digamos, efeito “dispersivo” da paisagem, outra pintura importante é a *Entrada do tanque do Bacacheri*, também dos anos 1940. Trata-se de um pequeno óleo sobre tela em que o artista representou os arredores do lago do bairro Bacacheri, em Curitiba, antigo ponto de lazer da cidade. Nessa obra, é a superfície da água, e não mais a vegetação, que domina a maior parte da pintura. O horizonte, limite superior de uma estreita faixa de grama, é mais alto que na pintura anterior e relega ao céu uma fatia ainda menor da composição. Embora seja um lugar de lazer, a paisagem está vazia de indícios humanos: não há construções ou personagens, salvos três pequeninos toques ambíguos de tinta escura – pessoas ou moitas? – que se

Bakun, *Entrada do tanque do Bacacheri*, anos 1940.

destacam no centro do gramado ao fundo, próximos a uma moita maior. Como eixo da pintura, a natureza interessa tanto a Bakun quanto o ato ostensivo de pintá-la.

Nessa obra, o movimento da tinta assume agora um caráter menos rebelde e dramático. Por outro lado, o sentido das pinceladas e espatuladas continua bem visível e se baseia num jogo sutil de oposições. Aos toques horizontais da água e do céu, dominantes na pintura, o artista contrasta uma série de movimentos opostos: traços verticais nos três barrancos verdes, ao lado esquerdo; espatuladas diagonais no campo amarelado ao fundo; e movimentos convulsos e imprevisíveis nos dois blocos escuros de árvores, à direita e à esquerda. Mesmo assim, não é apenas o jogo articulado e interno da tinta que dá a essa pintura o seu ar bruxuleante. A luz, nesse trabalho, não foi derramada sobre os objetos, como de praxe: ela simplesmente *saiu de dentro deles* – de dentro dos troncos e galhos, das gramas e nuvens, dos reflexos do lago. Novamente, é a alternância entre tinta e suporte que evoca o tal caráter vibrátil da pintura, com a diferença que agora a vibração luminosa, dispersa por todo lado, irradia de dentro, do fundo, de trás das coisas, ou seja: vem do branco da tela. De certo modo, é como se nessa pintura o efeito dispersivo fosse parte de um lento trabalho do olhar – como se a ausência constante da tinta não passasse de um pretexto para a percepção desviada de troncos, galhos e nuvens, ou mesmo de reflexos, passagens,

Miguel Bakun, *Paisagem*, 1947.

contornos. Distante da atmosfera naturalista, *Entrada do tanque do Bacacheri* parece surgir de algum mundo paralelo, feito da mistura de faíscas luminosas e fuligens.

Natureza desviada

No domínio da paisagem, a evidente devoção de Bakun em relação à natureza está mais próxima da dimensão do amor humilde que propriamente das dimensões do dramático ou do trágico. No único depoimento conhecido do artista, um manuscrito de maio de 1960 que se encontra no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Bakun afirma que sua concepção de pintura “não estava no desenho, formas e cores”. O artista explica: em certo momento, “comecei a procurar Deus e observei que se encontrava nas flores, frutas e cores. Vida, luz e movimento são predicados que ressuscito em meus quadros”.¹⁹ Considerada, assim, num registro delicadamente afetivo e religioso, a postura do artista mostra-se bem diferente, por exemplo, das posturas exemplares da chave romântica. Para ele, as emoções intensas do mundo natural não dependem, por analogia, da expressão grandiloquente de paisagens amplas, sublimes e eventualmente aterradoras. A beleza da natureza não está no seu

19

BAKUN, Miguel. s.t. Texto manuscrito e datado, folha única, frente e verso, com duas indicações de datas: “dia 28 de maio de 60” e “Começo do mês de maio”. Setor de Pesquisa do MAC-PR. O documento, transcrito na íntegra em diversos catálogos e artigos de jornal, é geralmente tido como uma página avulsa de um eventual diário do artista. Até onde tenho conhecimento, contudo, tal “diário” não existe mais, se é que existiu algum dia.

caráter monumental, mas, ao contrário, na sua mais absoluta singeleza. Dono de um temperamento sabidamente retraído, pode-se dizer que Miguel Bakun incorporou a timidez e o acanhamento do seu próprio meio de arte, mas para potencializá-lo como virtude. Mal resumindo, poderíamos afirmar que quanto mais as paisagens do artista se desencaixam dos debates entre modernistas e acadêmicos, tanto mais elas encontram sua própria espessura poética, como se para acertar uma vez fosse preciso errar outras duas. Deslocado, portanto, diante de um contexto que opõe o desenho naturalista às soluções gráficas do modernismo, Miguel Bakun acaba fechando-se numa espécie de liturgia da simplicidade. Nela, o belo natural, sintoma inesgotável da boa vontade da natureza com os homens, precisa ser saudado de alguma forma, e o manejo “pictórico” de uma pequena paisagem não deixa de ser um sintoma, precisamente, da boa vontade dos homens com a natureza. Avesso às discussões sobre arte, o artista assume um empirismo quase ingênuo e parte para os arredores de Curitiba, onde descobre a simplicidade de lugares invisíveis, de trechos indefinidos, meros fundos de quintal ou beiras de estrada. Com suas paisagens, em resumo, Bakun constrói uma iconografia singela, em que a plasticidade dos recantos esquecidos é tanto uma reação inconsciente ao meio de arte, quanto uma forma de afinidade com o contexto bucólico da Curitiba de Bakun.

Pintada em quatro de junho de 1947, *Paisagem* é um bom exemplo dessa aliança entre humildade naturista, pintura pictórica e iconografia singela, sobretudo se tivermos em conta alguns procedimentos com que o artista enquadra, na pintura, tais relações. Ali, Bakun olha a natureza como quem divaga no vazio, olhando para baixo, absorto, a meio caminho de concentrar-se entre o que tem diante dos olhos e o que tem dentro de si. Representando um lago margeado por casas, *Paisagem* é mais uma das pinturas bakunianas de horizonte alto, daquelas que parecem comprimir o céu como se ele fosse um coadjuvante necessário ao protagonismo da natureza. Na parte superior do quadro, quatro casas emparelhadas dividem um espaço exíguo, onde cabem com justeza, espremidas num retângulo achatado que vai da vegetação felpuda do horizonte aos limites reais da tela. Ao pé das casas, uma faixa de terra marrom-acinzentada, formada de espatuladas pastosas, atravessa a pintura de um lado a outro, dividindo a composição em duas áreas desiguais. Dali para baixo, todo o campo da pintura é agora dominado pela presença do lago, com seus barrancos e reflexos.

A água, nesse trabalho, além de dar o peso e a medida do campo visual do quadro, é também uma fonte de discreta instabilidade perceptiva. Entretanto, ao contrário da *Entrada do tanque do Bacacheri*, *Paisagem* não afirma tal instabilidade através da alternância entre tinta e fundo: mesmo quando visível, a trama da tela não aparece de modo sistemático, e se restringe a alguns pontos das casas ou da terra. A estratégia, enfim, agora é outra, e consiste basicamente em explorar a ambigüidade plástica do espelho d'água. Valendo-se de um horizonte alto, Bakun aproveita a extensão do lago

e a fluência dos reflexos, na parte inferior da pintura, para recuperar *como imagem* o universo prensado ou ausente da parte superior, como no caso do céu, das casas e de algumas árvores. Tal recuperação, no entanto, nunca é mera aplicação da lógica reflexiva das imagens. Ao contrário: é como se a placidez daquela água não estivesse a serviço da contemplação, mas sim da dúvida. Vemos no lago, por exemplo, que três araucárias invertidas ressurgem como fantasmas e dominam a composição, ecoando em suas copas a horizontalidade de quatro barrancos que logo acima emergem da água. Os troncos das araucárias avançam até dois dos barrancos, mas curiosamente não prosseguem acima deles, como seria de se esperar. Entre os dois barrancos e a terra firme, situada logo acima, os reflexos dos troncos das árvores simplesmente desaparecem, como se as imagens aquáticas se referissem a árvores total ou parcialmente invisíveis. No mundo dos reflexos, aliás, a menor das três araucárias sequer tem tronco e parece flutuar num universo paralelo em que a gravidade não vale e os espelhos não refletem.

Um pouco à direita, também na água, vemos as imagens invertidas de uma casa branca e de uma árvore indefinida. Ao contrário das araucárias, agora é possível identificar na paisagem os objetos refletidos, pois encontramos no plano terrestre a casa e a árvore correspondentes. Por outro lado, novamente, é através da ausência e não da presença que Bakun embaralha o raciocínio naturalista. Como um espelho brincalhão, o lago parece ser capaz de escolher aquilo que vai ou não refletir. E de fato: apenas uma das quatro casas se reflete na água – ainda que no âmbito terrestre todas estejam em linha e situadas à mesma distância do olhar. Na água, a linearidade do horizonte, que a princípio deveria determinar que tudo na paisagem nasce do mesmo chão, torna-se instável e desalinhada. O reflexo da árvore à direita surge de um barranco diferente daquele de onde sai a imagem refletida da casa. E isso para não falar de toda aquela área de água situada entre os barrancos e a terra firme, onde o azul refletido do céu ocupa justamente o lugar do reflexo do chão, que deveria estar ali. *Paisagem*, em resumo, é um belo exemplo de como, em Bakun, uma iconografia singela, feita de simples excertos da natureza, não impede a confluência de sentidos instáveis, como no caso de um chão que na água se torna céu ou vice-versa.

20

Nos anos 1940, Miguel Bakun trabalhou em um ateliê coletivo que se situava justamente entre a Praça Tiradentes e a Generoso Marques, num prédio que foi demolido já no final daquela década. Os artistas Alcy Xavier, Esmeraldo Blasí, Loio-Pêrsio e Marcel Leite dividiam o espaço com Bakun. Existe a possibilidade de que a pintura *Praça Tiradentes* seja uma vista daquela época.

O líquido e o selvagem: faturas bakunianas

Simultaneamente, em outras obras, o artista começa a fazer uso de uma fatura a que poderíamos chamar de “líquida”. Trata-se, em linhas gerais, de uma forma de cobrir o suporte através de pinceladas longilíneas, liquefeitas e geralmente voltadas à construção de objetos também alongados, como árvores, cercas e tábuas. Um exemplo esclarecedor a esse respeito é *Praça Tiradentes*, pequeno óleo sobre tela pintado por Bakun ainda nos anos 1940.²⁰ Nessa obra, à exceção das folhagens amarelas, quase

Miguel Bakun, *Praça Tiradentes*, anos 1940.

tudo que se vê se amolece num caráter fluido e escorregadio. Os contrastes, marcados em outros quadros, agora se atenuam numa visualidade translúcida. Nos intervalos de algumas pinceladas, a tela aparece novamente aqui ou ali, pontuando notas de branco que funcionam como coisas. Mais uma vez, estamos diante de uma fatura ostensiva e portanto disposta a exhibir seus procedimentos pictóricos internos, com a diferença que agora a dispersão da paisagem não se dá na vibração da espatulada, como nas vegetações turbulentas de Bakun, mas sim na liquidez da pincelada. Não à toa *Praça Tiradentes* é uma paisagem urbana, ponto central de Curitiba, onde, em lugar dos campos e riachos, predomina o prédio, o concreto, o asfalto.

No cenário da cidade, as arestas geométricas de paredes e automóveis dobram-se ao caráter sinuoso das pinceladas. Os limites do desenho são fluidos, gostosamente macios, como se um pouco de humor se infiltrasse na paisagem e obrigasse a perspectiva a rebolar. Os prédios parecem feitos de gelatina, o que em boa medida se deve ao trabalho ostensivo do pincel. A grande parede azulada do prédio à direita

Miguel Bakun, *Porta dos sonhos*, anos 1950.

é um exemplo: todo o lado esquerdo dessa parede é feito de uma única, líquida e certa pincelada, que começa no começo e termina no fim, onde tem que ser, desafiando uma verticalidade amolecida mas curiosamente precisa – quase uma ciência exata do inexato. O mesmo, aliás, encontramos em outros pontos da pintura, como no prédio alto e ocre da esquerda, feito de pinceladas igualmente liquefeitas, precisas e verticais, ou ainda naqueles quatro automóveis estacionados na rua, pintados de volteio, numa só virada.

Outra obra importante que trabalha com pinceladas fluidas, embora agora as relacione com áreas alternadas de empaste e tela crua, é *Porta dos sonhos*, pequeno óleo sobre tela provavelmente pintado no início dos anos 1950. Em certa medida, essa pintura não apenas relaciona diversos procedimentos pictóricos anteriores: ela faz da própria relação um assunto poético. Nela, o artista trabalha com um jogo de aberturas e fechamentos, que não por acaso correspondem a faturas distintas mas

complementares. O olhar, nesse trabalho, lembra o do espião ou do *voyeur*: vemos sem sermos vistos, de fresta em fresta, avançando na intimidade alheia. No campo do imageado, estamos protegidos atrás de uma folhagem densa, que cobre, no campo pictórico, e de modo circular, todas as bordas da tela, de cima a baixo. Logo adiante, através da barafunda vegetal, vemos um detalhe de uma casa. Na parede de tábuas corridas, uma pequeníssima fatia do interior da casa escapa pela fresta de uma porta indiscreta, entreaberta – e logo nos damos conta: estamos bisbilhotando.

Porém, o que vemos de fato é somente uma promessa do olhar. Toda a intimidade da casa se resume a uma réstia de pinceladas mínimas e horizontais. Em contraposição, notamos também a presença decidida e vertical das tábuas da porta. Como no caso dos prédios e carros em *Praça Tiradentes*, estamos novamente diante de uma geometria certa mas instável – organizadamente líquida. A diferença agora é o grau de precisão. Em *Porta dos sonhos*, a porta da casa é feita de uma matéria incomum, na qual ato e coisa se confundem: cada tábua é um gesto e cada gesto uma tábua – numa situação aliás que é levada ao extremo logo à frente, onde duas pinceladas quase mágicas, retas como régua, cortam o espaço e se escoram na parede, sob a forma de duas vigas magras.

Por outro lado, em contraste a esse mundo liquefeito mas civilizado, Bakun não se contém e despeja ali em volta, no mundo selvagem da vegetação, um turbilhão de folhas e flores e matos e galhos que se embolam numa fatura bárbara. Mais uma vez, é a relação entre o empaste da tinta e o fundo descoberto que agita a dispersão da paisagem. O choque entre as duas faturas – a da casa, de um lado, e a da vegetação que lhe envolve, de outro – parece confirmar o choque entre dois mundos: a natureza quer sim engolir os vestígios humanos, e está prestes a fazê-lo. Como resultado, o tratamento dispersivo do plano entra em conflito com o voyeurismo do olhar e tende a tomar conta do enquadramento. Ostensiva como um muro rebocado, a fatura bruta da natureza se espalha das bordas da tela para dentro e aplaina a pintura.

Embora não tenha nada de sistemático, tal procedimento de achatamento pictórico do campo visual é perceptível em outras pinturas dos anos 1950, como no caso exemplar de *Na clareira*, pintada por volta de 1957. Nessa obra, todo o espaço do quadro é invadido pela instável oscilação da natureza. Num suave *plongée*, o horizonte escapa pelo alto e nos obriga a olhar para baixo. O ângulo de fato é um pouco estranho: Bakun parece ter puxado a paisagem pela perna, como se fosse possível derrubar toda a cena, dobrando-a sobre o próprio plano da pintura. O céu, já espremido em outras obras, agora nem cabe no enquadramento; resta apenas a dispersão contínua de um chão que é árvore e folha e grama, tudo ao mesmo tempo. Como um estrategista em combate, o artista não pinta uma tela: ele ocupa os espaços, avançando com sua pasta turbulenta sobre cada centímetro do terreno. Quase no centro da tela, um casal se movimenta com dificuldade, a meio caminho entre sentar-se na paisagem e

Miguel Bakun, *Na clareira*, c. 1957.

desfazer-se no empaste viscoso da tinta. A narrativa, minguada e indefinida, não passa na verdade de um pretexto para os arroubos pictóricos da pintura.

Em certo sentido, e como ocorre em outras pinturas similares do artista, *Na clareira* sintetiza algo importante do problema-Bakun – algo que, no meu entender, toca na condição ambígua de ser reconhecido sem ser necessariamente compreendido. No final dos anos 1950, o meio de arte curitibano está dividido em três forças poéticas: em primeiro lugar, uma figuração ainda naturalista, taxada de “acadêmica”; em segundo lugar, uma figuração “modernista”, voltada à desconstrução do desenho correto; e por fim uma abstração emergente, de cunho informal, praticada via de regra por artistas muito jovens.²¹ Diante desse quadro, Bakun continua desencaixado e segue uma trajetória basicamente isolada e pessoal. Em termos geracionais, as intenções do artista aproximam-no de modernistas figurativos como Paul Garfunkel, Alcy Xavier ou Guido Viaro. Em termos poéticos, contudo, o apreço pela natureza, de um lado, e a dispersão da fatura, de outro, fazem de Bakun uma figura fundamentalmente

21

Escrevi com mais detalhes sobre o assunto em: FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, n. 8, 2003.

contraditória. Uma figura cujas obras, no contexto curitibano, se aproximam de todos mas não se confundem com ninguém. Não deixa de ser curioso, portanto, que um tratamento abstrato do plano e das formas derive justamente de uma aproximação amorosa com a natureza. A contradição salta aos olhos: os padrões ostensivos de pinturas como *Na clareira* acabam se aproximando da abstração informal; aquela mesma abstração que já em 1957 começa a ganhar os espaços institucionais e que em seguida dominará os Salões Paranaenses de 1961 e 62, acentuando a crise da figuração bakuniana. Mas uma crise, diga-se, que não é de poesia, mas de entendimento poético. Na Curitiba dos anos 1960, em resumo, Bakun já está morto antes mesmo de morrer.

ARTUR FREITAS

É pesquisador em história da arte, doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), graduado em artes pela mesma instituição (DEARTES/UFPR), professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná da Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR — Mestrado e Doutorado), líder do grupo de pesquisa NAVIS — Núcleo de Artes Visuais (CNPq) e autor de *Arte de guerrilha* (Edusp, no prelo), *Solar da gravura* (Medusa, 2011) e *Tony Camargo* (Berlendis & Vertecchia, 2011).