



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1447

Miguel Bakun e os discursos sobre a modernização de Curitiba (Paraná).

Edilza Maria de Lima
(PIC/CEAPAC/UEM)

Essa reflexão resulta do desenvolvimento de uma pesquisa de Iniciação Científica (PIC), realizada na Universidade Estadual de Maringá, sob a orientação da Profa. Dra. Sandra C. A. Pelegrini, e que versa sobre as conexões entre os temas abordados pelo pintor paranaense Miguel Bakun (1909-1963) e a retórica dos “discursos” políticos “progressistas” vigentes nas décadas de 1930 e 1950, em especial na capital do Estado do Paraná, em Curitiba (Brasil). Nosso objetivo é demonstrar a importância das pinturas como fonte na pesquisa histórica, pois entendemos que sua vai além da ilustração. Além disso, destacamos, por meio das telas do artista, representações da opulência da elite rural que vivia nos dos arrabaldes da cidade nesse período. Para tanto, procuramos fundamentar nossa análise nos pressupostos da Escola dos Annales e da História Cultural.

Palavras-chaves: Arte e História; Pintura Paranaense; Cultura e Poder.

Os historiadores Jacques Le Goff e Peter Burke (2004) chamam a atenção para o fato de que as variedades das fontes históricas devem ser exploradas pelos pesquisadores. Para Le Goff (1995, p. 13-15), objetivo seria enriquecer as reflexões acerca da escrita histórica, ampliar perspectivas e contribuir de forma mais efetiva para a historiografia. Infelizmente, segundo Burke, “quando” eles “utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários” (2004, p.12). Assim como Burke, o pesquisador Paulo Knauss assevera: “[...] a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História” (2006, p.98).

Nesse texto, aceitamos o desafio de Burke (2004) e Knauss (2006) porque nos propomos a analisar três obras de Miguel Bakun: *Paisagem com pessegueiro* (1962), *Paisagem* (1951) e *Paisagem ou Fundo de quintal com ipê-amarelo* (1950), artista plástico paranaense, filho de imigrantes ucranianos, nascido na cidade de

Mallet¹ interior do estado do Paraná, no ano de 1909 e falecido em 1963. O artista autodidata e de origem humilde não frequentou escolas de Belas Artes, mas explorou distintas possibilidades técnicas diferenciando-se das principais tendências da época como, por exemplo, da Modernista. A partir da década de 1930, Bakun representou Curitiba, mais precisamente as suas áreas periféricas, cujas paisagens se afastavam do discurso político que construía o conceito de um município industrializado e em pleno progresso econômico.

De acordo com Néilson Luz (2009), Bakun se tornou conhecido por sua simplicidade e simpatia:

“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”. (LUZ apud PROLIK, 2009, p. 98).

Bakun exerceu várias funções antes de optar pelo ofício da pintura. Foi alfaiate e aos dezessete anos se alistou na Escola de Aprendizes da Marinha em Paranaguá. No ano de 1928 conheceu o cabo da marinha e pintor de convés José Pancetti (1902-1958)², na Ilha de Villegaignon (Rio de Janeiro), nas horas vagas a bordo do navio eles iniciaram uma amizade que surgia da mútua paixão pela pintura e pelas paisagens que faziam alusão ao mar. Depois de sofrer um acidente, em 1929, quando caiu de um dos mastros do navio, recebeu baixa por incapacidade física, mudou-se para Curitiba e começou sua carreira nesta cidade. Foi fotógrafo ambulante e decorador de interiores, por fim, desenvolveu sua arte ao adquirir conhecimentos elementares de pintura e desenho.

Recebeu o título de “Van Gogh Curitibano”, como uma deferência a semelhança de sua obra com a do renomado pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890)³, este iniciou a carreira aos 27 anos, após tentativas frustradas em outras ocupações como, por exemplo, negociador de arte e pregador religioso.

¹ A colonização da cidade de Mallet começou em 1884, e em 1895 chegaram os imigrantes ucranianos (FERREIRA, 1999, p. 329).

² O marinheiro e pintor Giuseppe Gianinni Pancetti, nasceu em Campinas /SP, em 1902, e faleceu no Rio de Janeiro/RJ, em 1958. Cf. site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1334/jose-pancetti>. Acesso: 06 de maio de 2015.

³Cf. Gombrich (1999), Van Gogh nasceu na cidade de Groot-Zundert (Holanda).

Embora seja considerado precursor do movimento expressionista, Van Gogh se destacou pelo uso de cores fortes e pelo subjetivismo artístico expresso nas representações do “trágico” e do “sombrio”; e também, por ter crido obras ímpares que não podem ser analisadas a partir de uma única escola ou movimento artístico (MARTINEZ, 2015).

Apesar da comparação com Van Gogh, devido à instabilidade psicológica, a religiosidade e o uso de cores fortes, Bakun não conhecia profundamente as obras do famoso pintor europeu. Fernando Velloso⁴, um dos amigos que gostava de brincar com Bakun o chamando de “Van Gogh Curitibano”, lembra que enviou no ano de 1961, um cartão postal de Paris com a fotografia do quarto de Van Gogh. Velloso lamenta ter enviado a correspondência, pois o artista possivelmente se identificou afetivamente com o pintor holandês, devido às semelhanças em suas trajetórias de vida e, talvez, por isso teria decidido se suicidar.

Entretanto, esses indícios nos permitem refutar a ideia de que ele teria se inspirado no referido artista estrangeiro para compor seu trabalho, pois sua carreira se iniciou anteriormente ao fato citado. Além disso, como afirma Périgo: “[...] Bakun frequentemente andava pelos arredores curitibanos a procura de um bom motivo para pintar” (2003, p.22). Essa afirmação de nos leva a questionar: quais seriam esses “bons motivos” que o artista buscava? Como ele percebia a cidade de Curitiba? Sua obra estaria relacionada ao fato dele ser um artista simples e marginalizado por seus pares? Suas origens ucranianas teriam interferido na sua percepção da realidade que o cercava?

Essas perguntas se tornam pertinentes quando reconhecemos tal qual Buoro, que:

“[...] poetas, artistas, escritores, cientistas, filósofos - e demais produtores de linguagem - são indivíduos que se destacam nas mais diferentes culturas pelos objetos que constroem e que nos encaminham a refletir e a aprender, diversificando assim nossas relações com a natureza, com os outros indivíduos e com questões da nossa existência. Sua preocupação é engendrar narrativas, objetos e imagens com base em um

⁴ Nascimento dia 9 de agosto 1930 em Curitiba/PR. Pintor, Museólogo, Gravador, Crítico de artes visuais. Cf. site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19982/fernando-velloso> Acesso em: 27/04/2015.

pensar sobre o homem e o mundo, para que, das leituras dessas produções emergjam questões” (2002, p.25).

Burke (2004) nos propõe tomar a imagem como evidência histórica e Buoro afirma que ao interagirmos com o que é produzido pelos artistas, refletiremos como os homens se comportam em uma dada sociedade. Queremos ir além de o simples vir, buscamos contemplar cuidadosamente cada nuance que as produções pictóricas detêm em seus traços e cores, o que representam e como os artistas imprimem essa realidade em suas telas. Pelegrini assinala que a “[...] linguagem visual, expressa por meio de linhas, cores, volumes e formas” são “imagens” que “recriaram lembranças, memórias, ausências ou utopias, deixaram seu legado” (2005, p.123).

Esse “legado” é o que nos interessa, pois desejamos descobrir o porquê desses registros e de que maneira essa informação contribui para a compreensão da história. Segundo Paulo Knauss: “[...] Isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História” (2006, p.98).

Valorizar a imagem é nossa meta, pois consideramos que ela é um vestígio que nos levará a possíveis conjecturas acerca de algum fato. Burke afirma que as “[...] imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho” (2004, p.18). Todavia, entendemos que uma das funções do historiador é justamente decifrar esses “testemunhos” por meio de metodologias que permitam uma aproximação do ocorrido.

Conforme Sandra Pesavento,

“[...] historiadores enxergam diferente, pois veem o mundo com olhos no passado. Este é um olhar que é capaz de presentificar uma ausência, vendo o que os outros não veem [...] Historiadores devem ser mesmo capazes de buscar a palavra onde há silêncio, de encontrar o gesto onde se registra a ausência” (PESAVENTO, apud PELEGRINI; ZANIRATO, 2005, p. 111).

Com isso, deduzimos que a imagem é uma forma de comunicação repleta de símbolos e significados que nos transmitem mensagens; o nosso papel é decodificar esses símbolos porque, segundo Burke “[...] a arte pode fornecer evidência para

aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e épocas [...]” (2004, p.37). Portanto, ao tomarmos as devidas precauções, a imagem nos concede indícios que nos auxiliam a reconstituir versões do passado, mas para isso devemos eleger a metodologia que nos pareça mais apropriada para a leitura das telas que analisamos, principalmente, porque “[...] nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar”(SANTAELLA, 1983, p.2).

Tomando a imagem como uma linguagem, podemos classificá-la como não verbal, ou seja, não falada e nem escrita, apenas representada, por isso precisamos entender o que ela quer dizer. Existem duas ciências que despontam no século XX para compreendermos a linguagem escrita e simbólica: a Linguística e a Semiótica. Enquanto a primeira estuda a linguagem falada e escrita; a segunda investiga e interpreta o signo e o seu sentido.

Ancorados em Santaella, explicamos:

“A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (1983, p.13).

Burke revela que para “[...] interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais” (2004, p.46), isso significa que certas práticas somente serão reconhecidas nos lugares em que as pessoas se identificam por meio delas. Um exemplo disso seria o alcorão, para os muçulmanos um livro sagrado é manuseado com deferência e para outras pessoas que não são da mesma religião e não o conhecem, ele significa um belo livro com arabescos dourados em sua capa. Exposto isso, passamos a análise das referidas obras de Bakun.

Análises e sondagens

No início de sua carreira, a maioria das telas do pintor Miguel Bakun possuía modestas dimensões, o que indica as dificuldades financeiras enfrentadas pelo artista, pois telas menores exigiam menor investimento financeiro. Outra questão é

que o artista, por vezes, reutilizava suas telas, como confirma Fernando Velloso (PÉRIGO, 2003, p. 41).

Observamos no primeiro plano de a “Paisagem com pessegueiro” (Figura 01), a grama amarelo-esverdeada e um muro com colunas sem adornos; próximo a ele detectamos a representação de um menino cabisbaixo; por trás do muro, no segundo plano, notamos um pessegueiro frondoso e florido que intitula a obra; visualizamos também uma cerca com ripas de madeira, uma casa ampla com janelas fechadas, e por fim, no último plano do quadro, uma floresta densa e um céu azul repleto de nuvens ao fundo.

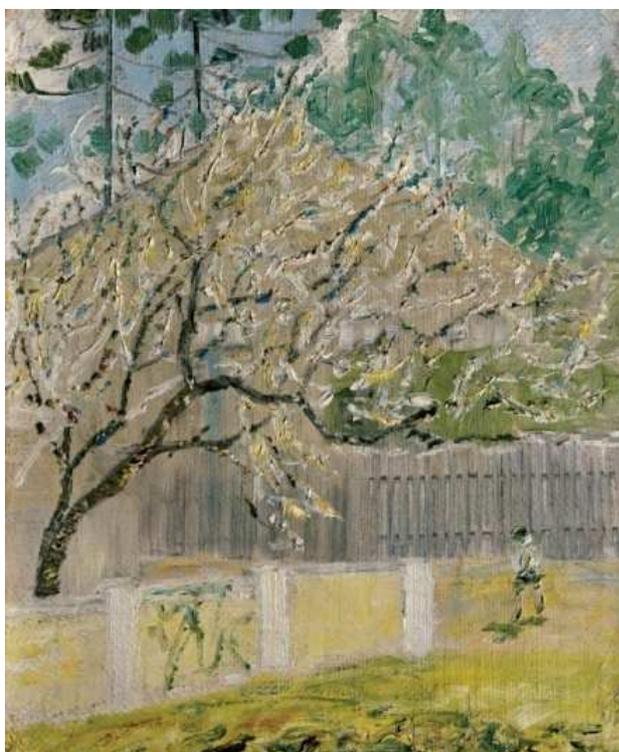


Figura 01. Paisagem com pessegueiro (1962)
Óleo s/ tela 54 x 45 cm - Coleção. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Podemos assinalar que se trata de uma paisagem primaveril, pois as árvores estão florescendo nesta estação do ano, e também, que o menino está triste, uma vez que a sombra esverdeada projeta a figura da criança cabisbaixa no piso. Interessante observarmos que a cerca de madeira que separa o menino da moradia não tem abertura ou entrada, tudo se encerra ali. O pessegueiro e a cerca quase ocultam a casa que está com as janelas fechadas, delineadas com pinceladas verticais em branco, na parte frontal da casa.

As cores predominantes nesta tela são o amarelo, o verde, o castanho, o cinza e o branco. Bakun utilizava-se de pinceladas espessas e não costumava misturar as cores das tintas na paleta, conseguimos discernir o perfil das imagens por meio do contraste entre o claro e escuro, dependendo da intenção do artista.

Ao analisarmos a obra, notamos que a cerca separa o menino e o pessegueiro da casa, como se existissem dois mundos: o externo e o interno, ou seja, o externo onde o menino está e o interno, representado na figura da casa com janelas fechadas na qual a criança não tem acesso, pois não visualizamos nenhum caminho ou abertura na cerca que possibilitem a passagem de um mundo para o outro. Poderíamos supor que a tristeza e a resignação do menino advenham da impossibilidade de adentrar essa moradia? Ou então, que se sinta oprimido pela “grandiosidade” da natureza que o cerca?

Segundo o filósofo francês Jean Chevalier, a casa é “[...] La casa significa el ser interior, según Bachelard; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma. El sótano corresponde a lo inconsciente, el granero a la elevación espiritual” (1986, p.259). Em outras palavras, a residência denotaria alusão ao mundo interior do artista, onde se incluem as “plantas”, o “porão” e o “celeiro” que, por sua vez, simbolizam diferentes “estados da alma”. O porão corresponderia ao “inconsciente” e o celeiro a “elevação espiritual”.

Se a casa representa o “estado da alma” podemos pressupor que Bakun era introspectivo, mantinha-se voltado para si próprio e tinha dificuldade para estabelecer vínculos com o mundo exterior. A cerca corrobora com essa linha interpretativa, pois estaria mantendo o artista dentro de si. Do ponto de vista de Chevalier: “[...] En la evolución psicológica del hombre, unas actitudes pueriles o infantiles -que no se confunden en nada con las del niño como símbolo marcan períodos de regresión [...]” (1986, p.753). Se assim for, não podemos confundir algumas “atitudes pueris ou infantis” dos adultos, com as da criança, porque elas sinalizam “períodos de retrocesso” na “evolução psicológica” do ser humano.

O menino oprimido no mundo externo, rodeado pela natureza e as cercas, estaria se sentido impedido de conhecer a área interna da casa que representaria o “eu” do artista? Por esta razão, estaria triste? Estaria impossibilitado de conhecer a si mesmo?

Ou essa opressão que Bakun demonstra em seu trabalho seria uma forma de ignorar a dinâmica repressora que Curitiba exerceria sobre ele? Afinal, Bakun viveu nessa cidade no período em que ela começava a se industrializar, porém, o pintor ao retratar os seus arrabaldes parece indicar que esse “progresso” – mencionado nos discursos políticos – ainda estava muito distante.

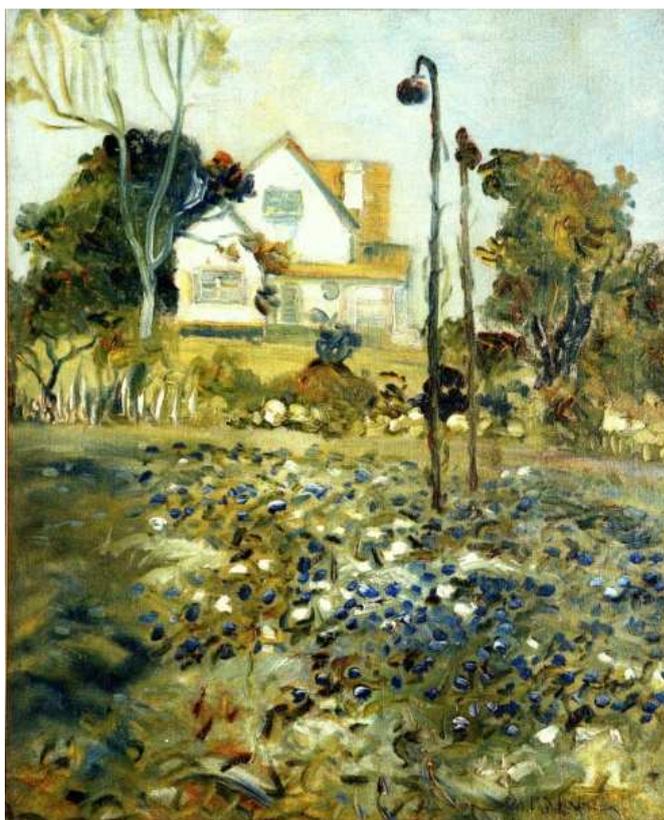


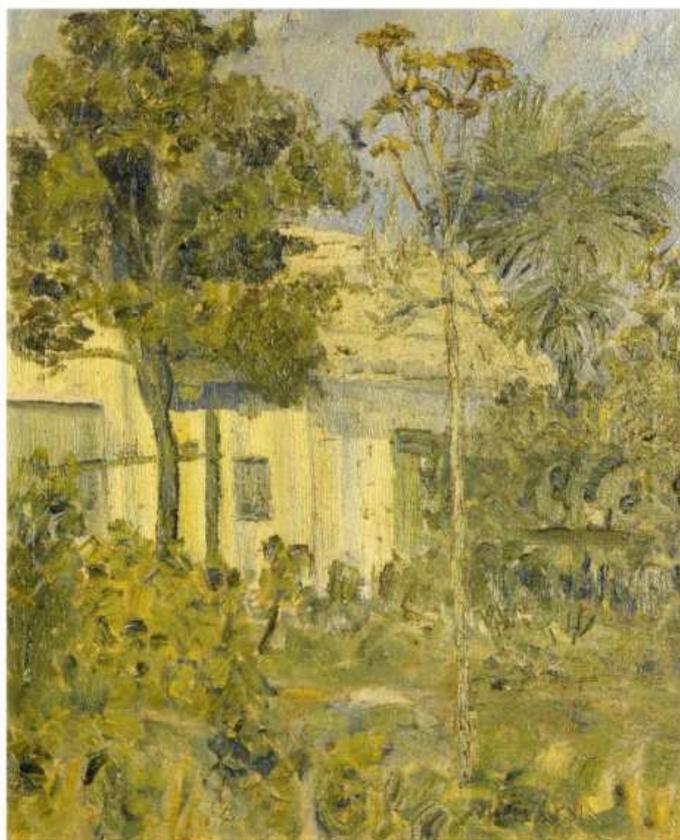
Figura 02. Paisagem (1951)
Óleo s/ Tela 55 x 45 cm - Coleção particular de Luiz Felipe Haj Mussi

No primeiro plano desta tela *Paisagem -1951* (Figura 02) temos pinceladas azuis, brancas e amarelas esverdeadas. As azuis nos remetem a ideia de flores, as brancas de pedra e as amarelas esverdeadas de grama. Dois pés de girassóis gigantes e murchos transmitem um ar de tristeza e nostalgia para a imagem.

No segundo plano, temos duas árvores a esquerda e uma a direita intercaladas por pedras e plantas menores criando uma espécie de muro que “isola” a casa do outro lado. A casa branca, na verdade um sobrado, com duas janelas uma com a veneziana totalmente fechada e outra apenas com os vidros aparentes nos remetem a ideia de que quem está no interior dela pode observar o que se passa

fora, mas quem está fora não enxerga o que está em seu interior. No terceiro plano, temos o céu com tons de um azul de fim de tarde de outono.

Na figura 01, Bakun, novamente, se ocupa da representação de uma casa tal



como na figura 02, no entanto, agora, trata-se de uma residência mais abastada, localizada nos arredores da cidade. O sobrado com chaminé demonstra o poder aquisitivo de seus moradores, como grandes proprietários de terras que se isolam dos centros urbanos em busca de paz.

Figura 03: Paisagem (1950)
Óleo s/ tela 54,5 x 44,5 cm - Coleção: Luiz Pilotto

Na tela *Paisagem* - 1950 (Figura 03) pedras, árvores e arbustos aparecem protegendo a casa dos olhos dos mais curiosos e detectamos uma das características que o artista apresenta nas três obras analisadas: em nenhuma delas ele demarca caminhos para a entrada da casa.

Esta última obra foi premiada com a Medalha de Prata, no VII Salão Paranaense de Belas Artes. O ângulo da composição não privilegia a fachada da casa, mas sim a parte dos fundos, cercada pelo ipê amarelo e duas árvores. No plano inicial, notamos a grama amarelo esverdeada, e depois, o ipê com flores

amarelas. Na sequência, nos deparamos com uma árvore frondosa à esquerda, e uma espécie de palmeira à direita, intercalada com moitas que escondem a casa simples com portas e janelas brancas fechadas. No quinto plano, vemos o céu azul salpicado de amarelo, e no quarto, a casa com os mesmos tons, mesclada com discretas sombras da cor castanho. A luminosidade da tela nos remete a sensação agradável de uma manhã ensolarada – aspecto a ser destacado por se tratar de Curitiba, uma cidade fria e cujo céu mantém-se acinzentado na maior parte do ano.

Considerações Finais

As casas retratadas por Bakun estão sempre com portas e janelas fechadas ou semiabertas, o que nos leva a supor que os espectadores de suas obras não conseguem visualizar o que se passa no seu interior; outro detalhe marcante diz respeito ao fato de que o pintor não traça caminhos que permitam acesso a entrada das moradias. Ao se negar a desenhar essas passagens, Bakun pode estar sinalizando que não está aberto a especulações, que não admite a “invasão” sorrateira dos que visualizam suas telas.

Enfim, nas paisagens analisadas notamos evidências da divisão social, expressas por meio da representação de duas habitações modestas e uma mais abastada, entretanto, não aparecem indícios do crescimento urbano de Curitiba, tampouco do “progresso” ou do processo de industrialização da cidade, tal como outros artistas e intelectuais tendiam a ressaltar naqueles anos, respectivamente, em seus discursos imagéticos e textuais.

Referências

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam**: a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Educ /FAPESP/Cotex, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**-História Imagem. Bauru - SP: Edusc, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1986.

FERREIRA, João Carlos Vicente. **O Paraná e seus municípios**. Cuiabá: Editora Memória do Brasil, 1999.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, nº12, p. 97-115, jan-jun, 2006. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF12/ArtCultura%2012_knauss.pdf. Acesso em: 19/07/ 2015.

MARTINEZ, Felipe Sevilhano. Os Cinco retratos da família Roulin por Vincent Van Gogh. Campinas/SP: **Anais do IX EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp 2013**, p.86-93. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Felipe%20Sevilhano%20Martinez.pdf> Acesso em: 25/04/15.

PELEGRINI, Sandra C. A. O realismo social de Coubert. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. **Patrimônio e Memória**. Assis/SP: UNESP, v.9, n2, p.17-42, julho-dezembro, 2013. Disponível em: <http://PEM.ASSIS.UNESP.BR/INDEX.PHP/PEM/ARTICLE/VIEW/389/698> Acesso em: 25/04/15.

PELEGRINI, Sandra C. A. A paisagem urbana de Maringá expressa em distintas representações pictóricas da cidade. PELEGRINI, Sandra C. A; ZANIRATO, Silvia Helena (Org.). **Narrativas da Pós-Modernidade na Pesquisa Histórica**. Maringá: Eduem, 2005.

PERIGO, Katiucya. **Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense** (1940-1960). Dissertação (Mestrado). Curitiba, 2003. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2011/Arte/Dissertacoes/katiuciabakun.pdf. Acesso em: 10 de Maio de 2014.

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

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense.

Fontes

Figura 01: Paisagem com pessegueiro (1962). Óleo sobre tela 54 x 45 cm. Col. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun: a natureza do destino**. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 23.

Figura 02: Paisagem (1951). Óleo Sobre Tela 55 x 45 cm. Coleção Luiz Felipe Haj Mussi. PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun: a natureza do destino**. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 26.

Figura 03: Paisagem (1950). Óleo sobre tela 54,5 x 44,5 cm. Coleção: Luiz Pilotto. PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun: a natureza do destino**. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 27.