



Felipe Scovino

Pancetti
o moderno periférico



EDITORA UFRJ

Pancetti

o moderno periférico



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

*Coordenadora do
Fórum de Ciência
e Cultura*

Tatiana Roque



Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor

Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta

Fernanda Ribeiro

Conselho editorial

Marcelo Jacques de Moraes (presidente)

Cristiane Henriques Costa

David Man Wai Zee

Flávio dos Santos Gomes

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Tania Cristina Rivera

Felipe Scovino

Pancetti
o moderno periférico

© 2021 Felipe Scovino

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

S432 Scovino, Felipe.
Pancetti: o moderno periférico / Felipe Scovino – Rio de Janeiro:
Editora UFRJ, 2022.
157 p. ; 12 x 18 cm.
Bibliografia: p. 151 [156]-.
ISBN: 978-65-88388-37-2
1. Pancetti, José, 1902-1958. 2. Pintores brasileiros. 3. Marinhas
brasileiras (Pintura). I. Título.

CDD: 759.981

Coordenação editorial

Thiago de Moraes Lins

Maíra Alves

Preparação de originais

Sonja Cavalcanti

Revisão

Josette Babo

Patrícia Vieira

Capa, projeto gráfico e diagramação

Ana Carreiro

Imagem da capa

PANCETTI, José. *Lagoa Abaeté*. Bahia,
mar. 1957. Óleo sobre tela, 45,5 x 55 cm.

Coleção Roberto Marinho I Instituto Casa
Roberto Marinho.

Foto: Pedro Oswaldo Cruz

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ

Av. Pasteur, 250, Urca

Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902

Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ

Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo

Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160

Tel.: (21) 3938-0624

www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio:



Fundação Universitária
José Bonifácio

Sumário

Um “novo” Pancetti, 7
Agradecimentos, 9
Considerações iniciais, 11
O moderno em questão, 15
Breve biografia de um errante, 21
Primeiras notas, 37
“Perspectivas insignificantes”, 47
Autorretratos e retratos: a perspectiva social e a distância do exótico, 59
Mais do que um pintor de marinhas, 101
Referências, 151

Um “novo” Pancetti

Este audacioso estudo, *Pancetti: o moderno periférico*, de Felipe Scovino, nos revela um “novo” e “outro” Pancetti, muito além daquele muitas vezes estereotipado como “pintor de marinhas”; e que, mesmo como tal, é uma das grandes realizações pictóricas da arte brasileira. Dito isso, impressiona – e assusta – que tenha levado 43 anos, quase meio século, para surgir um novo estudo sobre o artista. E assim, ele, sem querer, também coloca a pergunta: quantos outros ainda estão sofrendo dessa dívida?

Acompanhando Pancetti de perto, quadro a quadro, o autor vai demonstrando que ele não estava alheio às mazelas do seu tempo. Ao contrário dos exaltadores do exotismo natal ou dos artistas ditos engajados politicamente – simplificadores e deformadores da realidade –, a presença dos desvalidos, da miséria social, da mulher, dos negros, dos operários comparece de maneira discreta, mas não menos evidente. E não menos a da natureza, da luz, da ambiência local, seja ela litoral, urbana ou rural, pois não se entregar ao exotismo fácil e aos esquemas simplistas já é um índice de crítica social.

Valorizando obras menos conhecidas e percorrendo a obra pancettiana como um todo, acercando-se dela

minuciosamente, Scovino verifica a amplitude das fontes que formaram o pintor ao mesmo tempo que estabelece relações e comparações com artistas do seu tempo – contrárias às propostas de Portinari e Di Cavalcanti e próximas às de Milton Dacosta e Goeldi, e também às de artistas estrangeiros, de Manet a Gauguin e de seu “irmão” espiritual, Van Gogh. Sem abdicar do realismo, Pancetti fazia deste uma versão problematizada, oposta à ilustração. Problematização que envolvia uma percepção da rudeza do mundo e da vida; onde Goeldi viu as sombras, Pancetti viu o sol, e, como diz o autor, “o estado bruto da matéria e da natureza em si”. Disso são provas as tão famosas marinhas; tão radicais pictoricamente, nada bucólicas ou românticas, ao contrário, cromaticamente violentas e agressivas, que numa delas bem poderia ter cometido seu crime Meursault, o personagem de *O estrangeiro*, de Albert Camus, que assassinou por causa do sol.

Seria uma falta grave deixar de assinalar o término exemplar deste estudo ao estabelecer a relação precisa e perfeita, como poucas, entre dois grandes da cultura brasileira: Caymmi e Pancetti. Pois nada mais congênito, íntimo às pinturas de Pancetti, do que as canções de Caymmi. E os dois rotulados simplesmente de artistas da vida próxima ao mar, o que de fato eram... e muito, muito mais.

Paulo Venancio Filho

Agradecimentos

Agradeço a todos os museus, curadores e mantenedores de instituições públicas e privadas de arte que disponibilizam em formato *on-line* seus respectivos acervos, e em especial a obra de José Pancetti, objeto que será analisado ao longo deste livro. Valemo-nos dessa ampla e gratuita exposição para complementar a análise da obra desse grande artista brasileiro. O acesso às pinturas aqui referenciadas ocorreu nos dias 26 e 27 de novembro de 2020.

Estendo meus agradecimentos a um pequeno e seleto grupo que me auxiliou no decorrer da pesquisa: Alvaro Piquet, Ana Luiza Maccari, Fernanda Pitta, Frederico Carvalho, Fred Coelho, Gisele Camargo, Marcius Coutinho, Paulo Venancio Filho, Shannon Botelho e Sofia Fan.

À Duda Costa, pela primeira e apurada revisão do texto.

À Ula Pancetti e Licia Olivieri.

Ao CNPq pela bolsa de produtividade, essencial para a pesquisa.

Considerações iniciais

As obras que serão discutidas neste livro se encontram em acervos públicos¹ ou coleções privadas que tornaram públicas suas obras por meio de espaços institucionais,² como são os casos das coleções Fundação Edson Queiroz, Banco Itaú e Roberto Marinho. Tomei essa decisão por entender ser mais fácil ao público em geral apreciar essas obras *in loco* do que as que compõem os diversos acervos particulares que possuem obras de Pancetti. Além disso, as imagens de boa parte das obras comentadas podem ser acessadas na *web*. Não me interessou abranger a totalidade das obras de Pacetti em coleções públicas ou coleções privadas tornadas públicas, nem mesmo a totalidade das obras que compõem os acervos estudados neste livro. Todavia, abordo um repertório significativo de obras, perspectivas, reflexões e temas adotados pelo artista que merecem ser retomados e discutidos depois de aproximadamente 43 anos desde a última publicação de fôlego sobre o seu trabalho.³ Registra-se o fato de que ele produziu centenas de obras entre pinturas e desenhos. Apesar da apresentação e da reflexão sobre a sua biografia no livro e o quanto ela, obviamente, atravessa as suas escolhas e opera na produção de sua obra, minha crítica gira em torno da investigação sobre a imagem *per se*, isto

é, interessa-me discutir suas escolhas pictóricas, enquadramentos, referências, distinções e as questões sociais e psicológicas envolvidas em suas pinturas.

Notas

¹ Analisei parte das obras de Pancetti que estão presentes nos seguintes acervos museológicos: Biblioteca Nacional (BN), Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-Faap), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte de São Paulo (Masp), Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), Museu do Ingá, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Museu Oscar Niemeyer (MON), Museus Castro Maya e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Existem ainda três coleções privadas com percentuais significativos de obras do artista em regime de comodato com instituições públicas brasileiras, que também são analisadas. São elas: as coleções Fundação José e Paulina Nemirovsky e Evelyn e Ivoncy Ioschpe em regime de comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a coleção Gilberto Chateaubriand em comodato com o MAM-Rio. Faço uma ressalva de que as obras analisadas se encontram publicadas em livros muitas vezes editados há muitos anos. Ressalto que a principal fonte de pesquisa foi *José Pancetti: o pintor-marinheiro*, organizado por José Roberto Teixeira Leite em 1979 e editado pela Fundação Conquista. Desculpo-me antecipadamente caso alguma dessas obras analisadas não mais faça parte do acervo aqui relacionado.

² A coleção Fadel é a exceção dessas regras. Não está em comodato em nenhum museu nem possui um espaço próprio para sua visualização e estudo. Contudo, parte da coleção foi exposta em

Pancetti: o moderno periférico

duas mostras nos últimos vinte anos: a primeira foi “Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem”, com curadoria de Paulo Herkenhoff, nas sedes do Rio de Janeiro e de São Paulo do Centro Cultural Banco do Brasil. No Rio, foi apresentada entre 26 de fevereiro e 28 de abril de 2002, e, em São Paulo, entre 23 de novembro de 2002 e 12 de janeiro de 2003. A segunda foi “Vontade construtiva na coleção Fadel”, com curadoria de Herkenhoff e Roberto Conduru, apresentada no Museu de Arte do Rio entre 1º de março e 20 de outubro de 2013 e depois no MAM-SP entre 31 de março e 15 de junho de 2014, com curadoria de Herkenhoff.

- ³ Refiro-me, como já informado, ao livro organizado por José Roberto Teixeira Leite em 1979, *Pancetti: o pintor-marinheiro*. A publicação contou com a contribuição de textos de diversos críticos, imagens de centenas de obras e trechos de diários do artista. Foi o mais aprofundado estudo sobre a obra do artista paulista. Existem catálogos substanciais, que, contudo, não ultrapassam a importância do livro de 1979. Em 1997, Olívio Tavares de Araújo publica *Pancetti: um pintor pintor*. Em 2000, Denise Mattar organiza a exposição *Pancetti, o marinho só*, que circula pelo MAM-BA, MNBA e MAB-Faap, e edita o catálogo homônimo. Leite organiza em 2003 *Pancetti: marinho, pintor e poeta*, catálogo editado pela Pinakothek. Nessa obra encontramos extratos de cartas, poemas, diários e textos críticos que em sua maior parte foram editados na obra de 1979. Em 2017, Denise Mattar realiza a curadoria da exposição *Pancetti: navegar é preciso...* na Almeida e Dale Galeria de Arte, que dá origem ao catálogo sob o mesmo título (disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Jose%CC%81_Pancetti.pdf). Reporto que em 1960 Medeiros Lima publica a monografia *Pancetti* pela coleção “Os cadernos de cultura”, editada pelo Ministério da Educação e Cultura.

O moderno em questão

Pancetti, em meados dos anos 1940, passa a ter rápido reconhecimento das instituições e nos seus últimos anos de vida, como afirma Teixeira Leite (1979, p. 75), a valorização das suas obras começa e “vai progressivamente atingindo níveis elevados”. Essa saudável carreira no meio das artes foi construída em parte pela crítica com aproximações românticas e redutoras, tais como “o marinheiro que pintava marinhas”, “o pintor de belas marinhas” ou adjetivações do gênero. Pancetti teve sua obra intimamente conectada, para o público em geral e parte significativa da crítica da época,¹ a uma ideia de beleza que se confundia com a ilustração e não problematização de um cenário. Essa é uma diferença fundamental e razão do desvio que quero incentivar sobre a análise crítica de sua obra. Interpretar a “beleza” de Pancetti a partir da sua capacidade de mimetizar a natureza ou evidenciar de forma rasa a melancolia do marinheiro ou ainda uma mitologia do marinheiro artista é deixá-lo, parece-me, nessa zona insossa e cruel.

Sua obra explora novos enquadramentos, enfatizando ângulos e perspectivas não usuais, levando a pintura moderna brasileira para um terreno pouco explorado,

pois suas preocupações são muitas vezes genuinamente sociopolíticas,² evidenciando indivíduos subalternizados e auxiliando na construção de uma cultura visual ainda incipiente na história da arte brasileira – é importante dizer que essa manobra se fazia com a preocupação de não tornar exótica a pobreza ou expor a celebração “espontânea” da alegria e da fé do brasileiro mesmo em condições adversas. Não havia espaço para esse tipo de perversidade em sua obra, o que já o distancia de certa produção modernista. E a presença da melancolia, tão propalada, possui um arcabouço mais denso do que a simplória e débil imagem do artista atormentado. Há uma possibilidade de se pensar o Brasil, via sua produção cultural, como também um lugar de tristeza e desesperança. *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e a emergência do modernismo do Grupo dos Cinco seriam o ponto de virada. Vive-se naquele instante um fervor em torno de uma celebração sobre a cultura miscigenada do Brasil, o que sempre era visto como algo triste ou, pior, vergonhoso. Curiosamente, 1928 é o ano em que também é publicado *Retrato do Brasil*, cuja frase de abertura daria o tom instantâneo do caráter nacional: “Numa terra radio-sa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram” (Prado, 1981, p. 17). Ganha força o fato de que a mesma geração de Prado é a de Olavo Bilac e do parnasianismo. Em um de seus últimos livros de poemas, intitulado *Tarde* (1917), Bilac traduziu o *zeitgeist* brasileiro. Lemos em

uma das estrofes: “Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza/Dos desertos, das matas e do oceano:/Bárbara poracé, banzo africano,/E soluços de trova portuguesa” (Bilac, 2017a, p. 4). E em outra: “Viverei! Nos meus dias descon- tentes,/Não sofro só por mim... Sofro, a sangrar,/Todo o infinito universal pesar,/A tristeza das cousas e dos entes” (Bilac, 2017b, p. 37).

Pancetti se situa entre dois mundos antagônicos: o da melancolia, como um sentimento que faz parte da consti- tuição do sujeito no Brasil, por conta substancialmente do processo escravocrata e servil que moldou e foi base dessa sociedade – lembrando que a ideia de trabalho foi cons- truída como signo de punição, e a servidão secularmente foi tomada como processo legitimado e institucionaliza- do –, e o da alegria, fato que se tornará mais marcante em sua trajetória por volta de 1950, quando a luz da Bahia marca as suas pinturas como um sopro de vida. Sem con- tar que a própria história de vida do artista se mistura a um longo histórico de doença respiratória. Portanto, dor e alegria conviveram lado a lado. Ainda sobre a aprecia- ção crítica sobre Pancetti, Siqueira (2021, p. 32) ressaltou recentemente que a “qualificação de ‘ingênuo’ que muitas vezes aparece em textos críticos sobre o pintor, apoiada quase sempre na sua incapacidade de teorizar sobre arte ou em sua biografia, serve, na maioria das vezes, apenas para encobrir a seriedade de suas pesquisas”.

Gostaria finalmente de esclarecer que nem toda a obra de Pancetti pode ser entendida, a meu ver, como

prática de uma perspectiva sociopolítica. E, ademais, nem todas as obras que serão discutidas neste livro trazem esse debate. E, ainda pontuando, parte de sua obra – que aqui não me interessa discutir – se volta para atribuições que chamaria de burguesas como assunto e é menos interessante do ponto de vista estético, a exemplo das pinturas que a crítica chama de “musas de Pancetti”.³

Notas

- ¹ Afirmo que houve críticos à época que apontaram a modernidade em Pancetti a partir de sua visão crítica ao panorama social, ou das invenções formais e estéticas que trouxe ou ainda pela contribuição original que propagou sem apelar a estereótipos sobre o seu trabalho. Como exemplo, cito Mário Pedrosa (é o caso do ensaio “Pancetti e o seu diário”, publicado no *Jornal do Brasil* em 14 de janeiro de 1958) e Alice Linhares Uruguay (com o ensaio “Pancetti”, publicado no *Jornal do Brasil* em 8 de maio de 1955). Cito a seguir alguns trechos de críticos ou jornalistas que escreveram sobre sua obra em vida e que, penso, contribuíram para o alargamento de estereótipos sobre o seu trabalho como o “marinheiro aventureiro”, a “pintura simples” ou ocasionalmente romântica e situações afins. Lima (1960, p. 10) afirma que “a humildade e a ternura são dois traços permanentes de sua personalidade, embora, muitas vezes, ofereça impressão diversa para os que conhecem superficialmente. Ouso mesmo dizer que a sua obra é construída sob estes dois signos”. Em 6 de setembro de 1940, uma matéria de *A Noite* (Uma visão..., 1940, p. 2) destaca que “Pancetti pintou a marinha pitoresca, com o Farol da Moela ao fundo”, e o descreve como “o marinheiro que vira tão espontaneamente desabrochar o seu talento de pintor”. Em matéria intitulada “Prêmio de viagem de 1941: a pitoresca vida do marinheiro José Pancetti”,

publicada no *Correio da Manhã* em 18 de setembro de 1941, o(a) jornalista escreve: “Aliás sua arte muito deve ter recebido do mar, do Atlântico nas viagens longas, do Mediterrâneo, do litoral brasileiro. Do mar e de toda sua vida passada em geral, vida que o torna *avis rara* entre os artistas nacionais, *vida aventureira, errante...*” (Prêmio..., 1941, p. 3, grifos nossos). Roberto Alvin Correa, em matéria intitulada “Na exposição de artistas brasileiros: Pancetti”, publicada no 2º Caderno do *Correio da Manhã* de 14 de junho de 1952, afirma que “Pancetti gosta do mar, do céu e das praias que ninguém, entre nós, pintou melhor que ele [...]. O que toca Pancetti são as cores e as linhas do mar, o que faz que este acaba e outra coisa começa, o que faz que por vezes o mar parece o céu da terra e o céu o mar do espaço aéreo” (Correa, 1952, p. 3). E em artigo publicado (“O meu desejo é ir aos Estados Unidos”) em 17 de setembro de 1941, de autoria desconhecida, em *A Noite*, observam-se as seguintes linhas: “A pintura de Pancetti é despojada, sem artifício [...]. Talvez o seu trabalho de pintor naval – da pintura lisa, como é chamada – tenha contribuído para isso, para dar a Pancetti esse gosto pela simplicidade” (O meu..., 1941, p. 3, grifos nossos).

- ² Essa perspectiva é lançada por mim. Diria que inclusive é desprezada por comentadores de sua obra, como podemos observar em Lima (1960, p. 88), quando afirma que Pancetti “não se sente atraído pelo social”. E comenta em seguida que limitações estéticas em sua obra são derivadas de sua “ausência de inquietação intelectual. Pancetti não é um artista cerebral”.
- ³ Leite publica uma carta de Pancetti a Stela escrita em Campos do Jordão em 15 de janeiro de 1949 na qual o artista expressa os seus sentimentos sobre a amada: “Muitos gostariam de possuir-te como mulher atraente que és, movidos simplesmente pelo desejo de posse efêmera, ter-te como esposa ou companheira a vida inteira, mas sempre com esse mesmo fim. E isso acontece, quase sempre, com a totalidade humana. Eu não digo que não gostaria de possuir-te desse mesmo modo porque também

Felipe Scovino

sou homem. Mas o que mais profundamente me comove e eu gostaria, era ter-te, constantemente, como fonte inspiradora da minha arte”. Stela ainda é motivo de uma frase em dorso de uma de suas pinturas: “Stela – a minha nova e adorada musa” (Pancetti *apud* Leite, 2003, p. 30).

Breve biografia de um errante

Giuseppe Gianinni Pancetti¹ nasceu em 18 de junho de 1902 em Campinas, São Paulo. Seu pai, Giovanni Pancetti, e sua mãe, Corina Gianinni Pancetti, eram italianos da Toscana. Quando Pancetti tinha 8 anos, a família, de poucos recursos, mudou-se para São Paulo e se instalou no Brás, bairro operário e tradicionalmente habitado por imigrantes italianos. Giovanni, músico nas horas vagas, havia sido contratado por Ramos de Azevedo para trabalhar como pedreiro na construção do Teatro Municipal. A vida em São Paulo era de muita luta para a família. Corina lavava roupas para fora e as irmãs trabalhavam em fábricas de tecido para ajudar no orçamento doméstico. Em 1913, José Pancetti segue com uma das irmãs, Ilda, para a Itália “em companhia de um tio, Casemiro, negociante em mármore, que então realizava constantes viagens ao Brasil” (Leite, 1979, p. 16).

Os dois irmãos estabelecem-se em Massa-Carrara, na casa desse tio. Pancetti estuda no colégio dos salesianos até o segundo ano ginasial. “Mas é véspera de guerra, Casemiro é convocado e o menino, após breve permanência em Bolonha, passa a viver com os avós em Pietra Santa” (Leite, 1979, p. 16). Larga os estudos e trabalha na lavoura com o avô, e depois em outras ocupações:

aprendiz de carpinteiro, operário na fábrica de bicicletas Bianchi e empregado numa fábrica de armas. Em 1919, incentivado pelo tio, ingressa na Marinha Mercante italiana e embarca no navio cargueiro *Maria Rosa* rumo a Nápoles. Acaba viajando por todo o Mediterrâneo, chegando inclusive a Port Said.

Jayme Maurício (1958, p. 12) explicita o que aconteceu depois: “Menor de idade e brasileiro foi, porém, obrigado a desembarcar em Gênova, onde um cônsul brasileiro o fez aguardar um navio que o conduzisse ao Brasil. Na espera desse navio, o jovem Pancetti passou seus primeiros dias de fome, dormindo em albergues”. Retorna a São Paulo em fevereiro de 1920 e para se manter intercala biscates com uma série de ofícios, tais como trabalhador numa fábrica de tecidos, auxiliar de ourives, garçom, empregado na companhia de esgotos da cidade. Em 1921, trabalha na Oficina Beppe, especializada em decoração de pintura de parede e cartazes. Logo depois conhece o pintor Adolfo Fonzari, de quem se torna auxiliar. Provavelmente, este é o primeiro contato mais direto com um artista. Nesse momento, deixa São Paulo e segue para Santos e depois para Guarujá. Poucos meses depois, segue para o Rio de Janeiro com a intenção de se alistar na Marinha, mas, já estando encerradas as matrículas para 1921, precisa esperar alguns meses antes de poder alistar-se. Como noticia Jayme Maurício (1958, p. 12), Pancetti “veio para o Rio de Janeiro a fim de alistar-se na Marinha de Guerra, ‘comendo de banda podre neste Rio de Janeiro

em cuja Polícia Central já passei muitas noites”. O artista vive a boêmia da capital, cidade em que ficou baseado até meados dos anos 1940. Um dia embarca, clandestino, no *Southern Cross* rumo à América do Norte, mas é descoberto. Sua vida boêmia e sem cautela não para. Depois desse episódio, segue para Santos com o intuito de “furar” uma greve de estivadores (Leite, 1979, p. 17), profissão que também teve naquela cidade. Suponho que o cenário de sua origem e o convívio com o trabalho e as camadas populares foram decisivos para as escolhas que fará acerca de temas e retratos que refletirão uma perspectiva social. Essa sentença responde à pergunta sobre o porquê refletir sobre a obra desse artista a partir de um ponto de vista que ele não cita em seus (parcos) escritos ou não é celebrado por grande parte de seus comentadores e críticos. A minha hipótese é que a memória e a vivência nesse estado amplo de pobreza, vendo e interagindo com pessoas que tinham pouquíssima ou nenhuma riqueza material, moldaram o olhar crítico de Pancetti e possibilitaram, ao menos em parte, a construção do que venho chamando de “perspectiva social” em seu trabalho.

Em 1922, finalmente se alista na Marinha de Guerra do Brasil e passa a servir no destróier *Paraná*. Viaja o mundo e, ao lado das forças legalistas, toma parte nas revoluções de 1922, 1924, 1930, 1932 e 1935. Como sabiam que havia pintado paredes, os militares acharam que poderia continuar pintando o casco. E assim foi. Em 1926, ingressa como pintor na Companhia de Praticantes

Especialistas de Convés e tem o seu nome associado a uma tonalidade de verde com a qual pintava os cascos e paredes dos navios: o *verde pancetti* (Leite, 1979, p. 17). Viajando pelo mundo, participando de combates como o que aconteceu ao Forte de Copacabana em 1922, Pancetti se dedica à execução de desenhos e pequenas pinturas realizadas em “caixas de fósforos ou diminutos cartões, trocadas por cigarros ou simplesmente dadas a colegas” (Leite, 1979, p. 17).

Ferreira Gullar (1958, p. 3) escreve que “foi em 1932 que pela primeira vez a vida de marinheiro exigiu de Pancetti uma expressão plástica: tendo assistido a um combate naval próximo ao farol da Moela, em Santos, desenhou a cena e mandou o trabalho a um jornal carioca [*A Noite Ilustrada*], que o publicou”. O artista marinheiro servia a bordo do cruzador *Bahia* e assistiu ao combate entre o *Rio Grande do Sul* e o avião de Ribeiro Barros. Suponho que tenha sido a primeira vez que sua obra tenha obtido uma dimensão pública em larga escala. Por conta dessa publicação, o artista Paulo Mazzuchelli (*Uma visão...*, 1940, p. 2) teria indicado que Pancetti ingressasse no Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, cidade em que fixa residência. Ao longo dos anos 1940 fará diversas viagens, com permanências temporárias, pelo interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.²

Ele segue o conselho e é recebido por, entre outros, Ado Malagoli, Edson Motta, Eugênio de Proença Sigaud, Manoel Santiago, Milton Dacosta, Rescála, mas é princi-

palmente orientado pelo artista polonês Bruno Lechowski. Segundo Leite (1979, p. 19) em referência às trocas e aos ensinamentos que o grupo gerou no artista, o crítico entendia que “a disciplina do estudo aborrecia-o, porém; e várias vezes esteve a pique de abandonar as aulas, inadaptado às sessões de modelo-vivo e às correções de que eram alvo frequente seus desenhos”. Contudo, na passagem pelo Núcleo adquire técnica e amadurecimento artístico. É importante destacar o forte laço que se construiu entre Pancetti e Lechowski. Lima (1979, p. 95) relatou que:

Lechowski foi para Pancetti uma espécie de guia, de orientador, de mestre modesto a ensinar ao discípulo rebelde e impaciente os recursos e a técnica de que deveria se valer no uso de seus instrumentos de trabalho [...] Lechowski, ao mesmo tempo que lhe ministra os ensinamentos quanto aos meios de utilizar a distribuição de luz e da cor, o esclarece sobre os problemas relacionados com a cultura, abrindo-lhe, assim, horizontes mais largos. Ensina-lhe a ver a natureza, a contemplá-la em suas diferentes manifestações e matizes, sem esquecer de lhe falar das figuras mais representativas das artes plásticas.

Os artistas do Núcleo Bernardelli trabalhavam em grupo, mas mantinham seu espaço de autonomia. Não havia exatamente a figura do “professor”. Encontravam-se nos porões da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), simbolizando também um ato de rebeldia contra o ensino oficial e a produção que dominava os salões nacio-

nais, ao mesmo tempo que apontavam novas vertentes nesse ambiente de um ateliê coletivo.³ Para Lima (1960, p. 31), embora a pintura dos artistas do Núcleo “não se encontrasse longe do academicismo que ainda sujeitava o país, [os artistas] eram, no entanto, sistematicamente impedidos de figurar no Salão, dominado em seu júri por representantes da velha geração que chegava ao fim”. Para Siqueira (2021, p. 31), o Núcleo Bernardelli “antes de pretender realizar uma crítica ferina à arte acadêmica e sem querer se integrar às fileiras de nosso modernismo oficial, possui um programa bem objetivo, centrado no estudo da arte, de suas técnicas e estratégias formais”. Pancetti começava a criar o que poderíamos chamar de estilo simultaneamente ao fato de que tomava conhecimento, suponho, pela primeira vez, da história da arte mundial, mesmo que através de histórias e imagens relatadas. Seu lado autodidata alçava novos voos ao experienciar, junto de colegas e orientadores informais, os movimentos da arte moderna. Curiosamente, críticos da época e mesmo posteriores, como José Roberto Teixeira Leite, que tanto acompanhou a sua obra, nunca o qualificaram como um artista exatamente distante dos preceitos acadêmicos.⁴

Entendo, por outro lado, que Pancetti absorveu muito rapidamente as lições de Lechowski e a convivência com Milton Dacosta e criou um espaço, um intervalo, um modo próprio de pintar. Parte de situações muito usuais da pintura, como a paisagem e o retrato, mas as subverte: suas paisagens logo obedecem a um enquadra-

mento e perspectiva muito distintos do que se praticava. Quando chega ao Bernardelli, é praticamente um autodidata, mas suas pinturas e desenhos daquele momento já comprovam pesquisas formais, estéticas e conceituais que o colocavam em um lugar à parte. Antes do debate entre abstracionistas e figurativistas, sua linha tendia ao abstrato, a uma redução de planos que mantinha em aberto um esquema geométrico sem abdicar da representação da natureza. Dacosta, é verdade, possui habilidade semelhante. Mas Pancetti, como um solitário moderno, compromete-se também a um estudo social das suas personagens. Preocupa-se com temas como o trabalho, a vida humilde e difícil dos trabalhadores urbanos e daqueles do campo. Nesse sentido, em *Manna-Marinha*,⁵ da coleção do Museu do Ingá, o artista expõe a paisagem de um litoral. Mas, ao invés de demarcar o mar – que aparece em terceiro plano –, a pequena aquarela enfatiza a família economicamente pouco abastada. No primeiro plano avistamos um homem vestindo chapéu simples e portando o que parece ser o seu instrumento de trabalho – uma vara, enxada ou foice – caminhando em direção a sua humilde casa. Em frente a esta, presenciamos uma mulher segurando um bebê em seus braços. Percebe-se que a paisagem não é realçada por conta do seu esplendor, mas para explicitar o local e o contexto para a aparição de uma família pobre e trabalhadora. O universo do trabalho como expectativa de mobilidade social e manutenção de uma vida minimamente digna

se associa à circunstância de um Brasil carente em uma obra que amplifica a ideia de uma perspectiva social pelo artista. Rubem Navarra, em depoimento transcrito em documentário (Pancetti, 2017), afirma que “fiel a sua origem, Pancetti vê as coisas e os seres com os olhos de um homem simples e [...] com uma ternura angustiada”.

Seu mundo é o da crítica social, por mais que ela não “apareça” no “primeiro plano” da pintura, e de um Brasil com atmosfera melancólica que contempla a sua própria miséria, mas que é ambigualmente esplendoroso, seja por conta da potência da sua particular natureza, seja por conta do seu povo: trabalhador e aguerrido. A distinção social está também, por exemplo, no retrato de jovens e mulheres negras, assim como de festejos populares. Situações até então pouco retratadas por nossos artistas, sem correr o risco de exotismos. Em uma pintura sem data e título da coleção MAC-USP,⁶ o artista torna aparente a imagem de uma moça negra, sentada, dentro de uma casa. Não está realizando nenhuma tarefa doméstica, o que já dignifica essa figura e a afasta de um lugar de submissão em uma sociedade racista e patriarcal como a brasileira, e se porta tranquilamente. A janela aberta, atrás da mulher, aponta para um “fiapo” de mar que identifica uma espécie de assinatura ou marca desse artista. É uma área próxima à praia, típica paisagem pancettiana. Mas o que importa é a figura em si e o dado social que atravessa a obra. Seus olhos não fitam o público, mas não existe nessa atmosfera qualquer relação entre o olhar fugidio e a subordinação.

A mulher é plena e ao mesmo tempo segura de seus atos e de sua postura.

As marinhas são as pinturas mais conhecidas. Inicialmente elaboradas de forma analítica, em pinceladas lisas e batidas e organizadas em planos geométricos, sem ondas e sem vento, tornam-se, com o tempo, mais limpas e, por fim, beiram a abstração, reduzidas à areia, à luz e ao mar. Com um trabalho mais maduro a partir de sua convivência com o Núcleo, o caminho natural passa a ser o circuito oficial de exposições e, incentivado pelo meio em que se encontrava, Pancetti dá início ao processo de institucionalização e legitimação do seu trabalho. Expõe pela primeira vez em 1933 no 2º Salão do Núcleo Bernardelli e, em seguida, no Salão Nacional de Belas Artes. Neste, são duas pinturas (*Trecho da cidade* e *Docas do arsenal*) que não recebem muita atenção. Porém, no ano seguinte, recebe menção honrosa no Salão. Na época, servia a bordo do *Almirante Saldanha*, o que comprova a sua aptidão aos dois exercícios (o mar e a arte) e como esses feixes sempre cruzaram sua obra sob os mais distintos argumentos.

Em 1935, casa-se com Anita Caruso e participa novamente do Salão Nacional. Em artigo na revista *Belas Artes*, lê-se esse comentário:

Pancetti, o marinheiro artista, se firma sempre mais como artista que marinheiro, nos parece. O corte do *Porto do Mercado* é feliz e original. A pintura, boa. Há na sua tela

tonalidades novas, talvez encontradas ao acaso, mas que já tivemos ocasião de constatar em outros trabalhos seus. (João das Artes *apud* Leite, 1979, p. 19)

Em 1936, ganha a medalha de bronze no Salão apresentando duas marinhas e *Navios em reparo*. Três anos depois, recebe a medalha de prata e tem a chance de concorrer ao prêmio de viagem. Em 1940, após indecisão dos jurados, Pancetti perde, com *Habitações coletivas*, o prêmio para Vicente Leite.⁷ Em 1941, o Salão Nacional se divide, nasce a Divisão Moderna e é por meio dessa seção que Pancetti recebe o prêmio de viagem ao estrangeiro. Por causa da guerra mas especialmente pelo seu grave estado de saúde por conta da tuberculose, não desfruta do prêmio. Em 1942, Pancetti é reformado e o presidente Getúlio Vargas incorpora a quantia que receberia pelo prêmio de viagem em auxílio à sua pensão.

O fato de o prêmio ter sido dado a Pancetti acende a disputa entre modernos e acadêmicos. Não deve ter sido tranquilo, por parte do júri, a concessão dos prêmios aos artistas chamados naquele momento de “modernistas”, como Clóvis Graciano e o próprio Pancetti.⁸ J. L. de Villeroy-França publica na *Gazeta Magazine*, a 19 de outubro de 1941 (*apud* Leite, 1979, p. 21), que o prêmio de viagem foi concedido a “um pintor sem símbolos e sem fatalidades, vítima do complexo terrível da praça de pré-profissional que não pode atingir o oficialato, recalque de marinheiro que não pode ser almirante”. Já em pequeno artigo sem assinatura publicado no *Diário da Noite*, a

12 de setembro de 1941, lemos elogios ao seu trabalho e a afirmação positiva de um espaço moderno sendo construído na pintura brasileira. Cabe lembrar que esse artigo foi escrito antes do anúncio do prêmio:

Pancetti é um dos mais brilhantes artistas de tendências independentes em nosso país. Durante muitos anos pintou cascos de navios de guerra, e ainda os pinta, quando sentiu que a natureza o chamava para uma conversa de cores e de linhas, que possui hoje numerosos ouvintes. Sua arte, serena e simples, verdadeira e emocionada, na qual se denunciam vestígios de sua técnica nos estaleiros, valeu-lhe em poucos anos atenções gerais e prêmios no Salão. Pancetti tornou-se um artista ilustre e hoje concorrente ao prêmio de viagem à Europa, pela Seção de Arte Moderna. Na gravura acima vemos o quadro com que concorreu à Europa em 1940, perdendo-o pelo voto de Minerva. (Campofiorito [?], 1941, p. 6)

O próprio artista entende que o feito – a sua premiação – é um êxito da arte moderna: “Minha vitória é muito mais uma vitória da Divisão de Arte Moderna, que votando em mim unanimemente como já tinha feito no ano passado, incentiva-me a trabalhar cada vez com mais afinco, tornando-me possível uma viagem de estudos” (Pancetti *apud* Leite, 1979, p. 21).

Em 1942, nasce sua filha Nilma⁹ e é também o ano em que o Núcleo Bernardelli se desfaz. Pancetti segue para Campos do Jordão e depois para São João del-Rei

em busca de um melhor condicionamento para a sua saúde. Na mesma época, já recebe grande atenção do meio das artes plásticas. O MoMA compra uma de suas pinturas e o artista realiza quatro exposições importantes em seguida: em 1944, participa de uma coletiva de arte moderna brasileira cujas vendas eram em apoio à RAF (Royal Air Force ou Real Força Aérea Britânica). Essa mostra, que contou com setenta artistas, entre eles, Candido Portinari, Tarsila do Amaral e Roberto Burle Marx, começou em Londres e depois seguiu para galerias em outras cidades do Reino Unido.¹⁰ A segunda exposição foi a individual no Instituto dos Arquitetos (IAB) em São Paulo e a terceira, a coletiva *Arte Moderna del Brasil*, realizada em Buenos Aires e em Montevideú, ambas apresentadas em 1945. Nesse mesmo ano ainda participa do Salão Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, realiza exposição individual na pequena galeria Montparnasse, no Rio, e ganha atenção da imprensa. Há informação de que Jorge Amado teria organizado e escrito o texto para a exposição do artista no IAB (Pancetti, 2017). Para além da notoriedade do autor, o texto faz parte de um raro grupo que enfatiza o caráter social na obra de Pancetti. Nesta passagem, percebemos essa ênfase: “Este marinheiro Pancetti, anguloso, agreste como um sertanejo e desconfiado como uma criança, ameaçador como o trovão, é uma das realidades mais poderosas do nosso povo. Porque ele e a sua pintura nasceram do povo e existem em função dele” (Pancetti, 2017).

Amado tinha laços fortes com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e naquela altura, suponho, tentava persuadir o amigo artista a ingressar no partido e ser um representante ideológico de causas progressistas, mas essa tentativa não obteve sucesso. Pancetti chegou a realizar a capa de *O cavaleiro da esperança*, biografia poética de Luiz Carlos Prestes escrita por Amado em 1942. E o artista ainda participa em 1945 da exposição “Artistas plásticos do Partido Comunista do Brasil”, na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro, ao lado de Burle Marx, Portinari, Santa Rosa, entre outros. Contudo, sintetiza assim a sua relação com o PCB: “Tinha amigos que eram militantes do Partido Comunista, mas nunca fui comunista, apesar do partido sempre querer me explorar” (Pancetti, 2017).

Em 1947, recebe o prêmio de viagem pelo Brasil no Salão Nacional de Belas Artes e parte para Salvador, o que ocorre também por influência do jornalista, poeta e amigo Odorico Tavares. No ano seguinte, recebe a medalha de ouro do Salão. Em 1950, expõe na Bienal de Veneza e em Roma. Um ano depois, participa da I Bienal de São Paulo com três obras: *Marinha*, *Brejo* e *Da janela de meu atelier*. Seu reconhecimento institucional só aumenta e, em 1952, participa do Salão Nacional de Arte Moderna (antiga Divisão de Arte Moderna). Nesse mesmo ano, é promovido a primeiro-tenente, e dois anos depois lhe é conferida a medalha de ouro do Salão Baiano. Em 1955, participa da III Bienal com uma representação ainda

maior. São expostas as telas *Autorretrato, Praia do Farol, Marinha na Bahia, Homem louco* e *Autorretrato cinza*. Em 1950, já havia se mudado para Salvador, intensificando a produção das marinhas. Ao longo desse período, realiza pequenas viagens para Campinas, Saquarema, Campos do Jordão e visitas mais frequentes ao Rio. Seu filho Luiz Carlos nasce em 1952.

Permanece na Bahia até cerca de 1955, quando volta ao Rio, fixando residência no bairro do Leme. Suponho que isso aconteça por conta também da retrospectiva de sua obra que o MAM-Rio organiza naquele ano. Em 1957, opera uma úlcera duodenal. São meses de tentativas de reabilitação, incluindo viagens a Campos do Jordão e internações no Hospital Central da Marinha, no Rio de Janeiro. Enquanto esteve internado, manteve a prática de escrever um diário, algo que Leite (1979) já apontava como existente ao menos desde 1955. No hospital, a escrita relata o cuidado dos médicos; a assistência carinhosa e espiritual das freiras; suas refeições frugais; a rotina de injeções; o encontro com a família, amigos, admiradores, jornalistas e políticos, em particular, o presidente Juscelino Kubitschek; o sono e a insônia; o corpo se deteriorando aos poucos – “velha carcaça” (Pancetti, 1979, p. 111) – em meio a cirurgias, mas com a mente perseverante e ativa a produzir esperança e desenhos. Como relatou Mário Pedrosa (1958, p. 6) sobre os diários, “é a sua maneira atual de estar presente no mundo da criação artística, que é o seu para todo sempre e é a

nossa maneira ainda de não perder com ele um contato precioso”. Acaba por falecer em 10 de fevereiro de 1958.

Notas

- ¹ “José” seria a tradução ou a aculturação de “Giuseppe”. De modo geral, nas publicações e estudos compilados, o ano de nascimento do artista é 1902. Contudo, segundo Leite (2003, p. 20), “em curto depoimento autobiográfico, no ano de 1948, a pedido do amigo e colecionador Abelardo Rodrigues, o pintor escreveu: ‘Nasci em 18 de junho de 1904’. No Serviço de Documentação do Ministério da Marinha e no túmulo do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, consta o ano de 1903”. Sobre esse dado, Cleusa Maria, em 2003, afirma que, “em uma resumida autobiografia, o pintor afirma ter nascido em 1904, ou seja, dois anos depois da data comprovada na certidão do cartório de Campinas, sua cidade natal” (Maria, 2003, p. B1). Ferreira Gullar (1958, p. 3) escreve que “José Gianini Pancetti nasceu a 18 de junho de 1904 em Campinas, estado de São Paulo”. Já Lima (1960, p. 6) afirma que o artista nasceu a 18 de junho de 1905. Como pode ser notado, há uma divergência sobre o real ano de seu nascimento.
- ² Há uma segunda versão desenvolvida por Jayme Maurício (1958, p. 12) sobre o início de estudos mais aprofundados sobre arte de Pancetti. Segundo esse crítico, “a pintura surgiu na vida de Pancetti em 1930 [...] quando cursava a Escola de Sargentos da Marinha. Pintava paredes e fazia decorações ‘alucinantes’... Um professor de português aconselha-o a estudar pintura, achando que ele ‘dava pra coisa’. O conselho somente em 1933, aos 30 anos, seria seguido, quando Pancetti se matricula num curso de pintura no Núcleo Bernardelli, que funcionava no porão da Escola [Nacional] de Belas Artes”. Segundo Flávio de Aquino, há outra versão para a forma como Pancetti ingressou no Núcleo Bernardelli. O artista passeava pelo Campo de Santana, no Rio de Janeiro, quando viu um artista pintando.

- “Conta Pancetti: ‘Entabulei conversa com ele e manifestei-lhe o meu desejo de pintar. Giuseppe Gargaglioni – assim se chamava o artista – me levou ao Núcleo Bernardelli, um curso livre de pintura que havia no porão da Escola Nacional de Belas Artes” (Aquino, 2003, p. 17). Lima (1960, p. 30) corrobora essa versão.
- ³ “Queríamos liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico da Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos”, afirma Edson Motta” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020b).
- ⁴ “Formado ao contato com tal meio (que revelaria sem embargo um experimentalista como Milton Dacosta), Pancetti não seria jamais artista de vanguarda, ou inovador: disso o impediria seu temperamento de pintor mimético, que partia sempre da observação atenta dos seres e das coisas” (Leite, 1979, p. 36).
- ⁵ Disponível em: bit.ly/2UfBl0F. O autor manteve a redação original dos títulos das obras de Pancetti de acordo com o que foi publicado nos livros consultados para essa pesquisa.
- ⁶ Disponível em: bit.ly/3CVJclA.
- ⁷ “Por duas vezes verificara-se, entre os dois candidatos, o empate; da terceira, Oswaldo Teixeira, presidente do júri em sua condição de diretor do Museu Nacional de Belas Artes, decidiu-se em favor do artista de orientação mais tradicional” (Leite, 1979, p. 19).
- ⁸ Cf. *Venceram...*, 1941, p. 1.
- ⁹ Contudo, o MAB-Faap possui duas obras intituladas *Retrato de menina* e *Retrato de menina – Nilma* datadas de 1941. Segundo Maria Izabel Branco Ribeiro (2005, p. 224), “os dois retratos levantam uma dúvida quanto à datação. Ambos apresentam grafado com clareza o ano de 1941. As biografias do artista relatam o nascimento de sua filha no ano de 1942. A impossibilidade momentânea de contato com a família Pancetti obriga-nos a postergar a verificação deste dado”.
- ¹⁰ Cf. *Arte...*, 1945, p. 26.

Primeiras notas

Boneco (1939),¹ presente na coleção Roberto Mari-
nho, é um intrigante exemplar de natureza-morta produ-
zida no âmbito moderno brasileiro. Seu estranhamento é
notório ao exibir um boneco, que desliza facilmente para
uma forma humana, sem as duas mãos, jogado em um
canto e cercado por três frutas: pera, ameixa e laranja.
Em um cenário com poucos elementos, a linha angulosa
que passa por detrás do corpo do boneco divide a superfí-
cie pictórica em dois segmentos aproximadamente iguais
ao mesmo tempo que suavemente torna tridimensional
o espaço e “levanta” a parede na qual a figura se apoia.
Boneco e bebê se misturam numa simbiose sinistra. De
qualquer modo, como numa atmosfera de Quarta-feira
de Cinzas, a brincadeira terminou e a melancolia adentra
o espaço. Com as mãos cortadas, o olhar cabisbaixo e a
linguagem do corpo determinando um esgotamento, o
boneco/ser humano está prostrado. Radicalizava o con-
ceito de natureza-morta ao propor a composição de um
cenário e uma figura que pouco se adequam, criando um
estranhamento na conjunção dos elementos. Ademais, as
linhas que delimitam a pintura são forçosamente dese-
quilibradas, cortando a pera e deixando o espaço (aperta-
do e confinado) assimétrico. *Boneco*, portanto, já era uma

experimentação de uma obra madura ou que ao menos já havia passado por algumas transformações.

Monteserrat, Bahia (1956),² que pertence à coleção Fundação Edson Queiroz, embora tardia dentro da sua trajetória, é uma típica pintura de Pancetti. Possui, acima de tudo, uma característica que o qualifica a meu ver como um *gauche*, um moderno periférico. Um inventor de perspectivas não só no âmbito pictórico, mas como método humanista ou social, que não eram adotadas com frequência no contexto moderno brasileiro, ao menos com o olhar que empregava, regido por um tom sintético e lírico mas sem perder o peso de denúncia. Outrossim, não cai no terreno ideológico-partidário – que muitos artistas e intelectuais filiados ao PCB, por exemplo, se direcionavam, tendo a produção cultural como meio de expor vigorosamente as mazelas sociais – nem panfletário. Eu o aproximaria de Goeldi e Lasar Segall e as paisagens familiarmente estranhas e condicionadas a uma atmosfera sinistra, melancólica e solitária desses artistas. Os três parecem procurar, nos lugares mais afastados, os excluídos, os que ficam à margem das transformações modernas. Tornam aparentes personagens desconhecidos que no fundo não conseguem ocultar um sentimento de mistério e solidão. Mas esse tom, em certa medida, dramático não tem, e eis uma distinção importante em se demarcar, o viés escapista romântico. Pelo contrário, o que avizinha esses “modernos periféricos” é um fazer

mundano, uma aparição de cenários que os aproxima da crônica. Eles se voltam para os modos de vida de pessoas subalternizadas, construindo uma paisagem que paradoxalmente é solar (especialmente quando as marinhas ou cenas urbanas são o tema das obras e/ou pela forma como operam a luz) e trágica. A modernidade no Brasil também é devedora de uma atmosfera taciturna, mesmo com seus cenários tropicais. Contudo, é preciso levar em conta que o sinistro como algo ameaçador pertence mais a Goeldi do que a Pancetti e Segall. Em particular, Pancetti expõe, em determinados momentos, um mundo ainda repleto de diferenças e por isso mesmo violento em alguma medida, mesmo que suas obras se apresentem como retratos ou paisagens mansas e radiantes. Esse balanço entre o acontecimento socialmente danoso e a serenidade, “disfarçada” por uma discussão madura sobre luz, cor e perspectiva, é uma contribuição significativa de seu trabalho para a história social da arte no Brasil. Tampouco Pancetti é um moderno periférico aos moldes de Flávio de Carvalho por não se encaixar em padrões estéticos celebrados pela crítica naquele momento. Suas práticas e interesses eram distintos, e Carvalho construiu um rizoma muito próprio de ações, funções, compromissos estéticos e experimentações que passavam pelos terrenos da arquitetura, artes cênicas, desenho, escultura, moda e pintura, para citar alguns de seus interesses. Carvalho também necessita ter sua trajetória reavaliada e ser

colocado como peça-chave na história da arte moderna e contemporânea brasileira, construindo um fio do experimental que só seria percebido pela crítica e instituições de arte mais tardiamente.

As características de uma perspectiva social e da melancolia, conscientemente elaboradas ou não por Pancetti, serão mais bem evidenciadas e elaboradas no decorrer do livro. E são exatamente elas que o tornam simultaneamente moderno e periférico, neste último caso por não terem sido suficientemente elaboradas pela crítica ou terem sido tratadas de forma superficial, apesar de exceções terem ocorrido. Essas escolhas, do ponto de vista social, já elaboravam, no mínimo, uma mudança de perfil do(a) retratado(a). Variavam entre o sujeito negro e/ou pobre, o louco, o camponês, a mulher, a sua autoidentificação como sujeito vindo de camadas populares e a revelação da intimidade das classes menos abastadas, traçando continuamente o seu perfil psicológico. Pancetti também pode ser entendido como periférico por manter-se isolado das discussões sobre o signo do moderno; não participou ativamente de debates públicos ou textos publicados em periódicos como aconteceram com outros artistas, digamos, mais engajados nesse debate, como Di Cavalcanti, Portinari ou Segall.

Voltando a *Monteserrat*, ela reúne um conjunto de fatores (sobressaindo a perspectiva a distância) que distingue Pancetti de outros pintores de sua geração. Ademais,

não há uma preocupação com as elaborações geométricas que Milton Dacosta, para citar um colega de Núcleo Bernardelli, teve. Não queria estudar a cor do Brasil nem elaborar uma identidade brasileira que passava pela visualidade dos menos favorecidos e caía facilmente no terreno do exotismo e da falsa alegria. Em *Monteserrat*, e daí o porquê de uma de minhas escolhas iniciais ser ela, tem-se a paisagem como seu estudo de caso. A escala diminuta das pessoas que frequentam a praia reforça esse dado, visto que ele transmite à perspectiva o distanciamento de quem observa ao longe a cena, escolhendo um recorte que aponta para um “nada”. Curioso é o balanço entre o cenário (praia ligeiramente ensolarada) e a forma como constrói essa atmosfera de solidão. Não há a alegria que se espera de uma tarde em família na praia, uma das cenas mais exploradas pela publicidade e pelos gêneros do cinema e da novela. Pancetti “elimina” esse convívio alegre – apesar de ele apontar a existência ou possibilidade, pois nota-se, como escrevi, a presença de um coletivo – e se volta para a paisagem, representada aqui de forma serena. Inclusive, a representação das pessoas é reduzida a uma singela e breve pincelada. São pessoas convertidas em gestos mínimos, em míseros espaços bidimensionais de óleo. O que poderia ser declarado como crítica social a certas práticas burguesas – o fim de semana na praia –, como os impressionistas realizaram com frequência, para Pancetti, particularmente nessa pintura, é algo atrelado à sua vida profissional (e solitária) como marinheiro, e,

por outro lado, a cena da família como motivo social é menos interessante do que os estudos de luz e perspectiva que deseja realizar. Essa tela é dividida em quatro campos cromáticos organizados horizontalmente. A terra que antecede a praia é representada pela faixa marrom; a faixa de areia, com as minúsculas e sutis representações das pessoas e da barraca, possui um tom levemente ocre e o discreto gramado em verde, situado entre essas duas faixas, cria o primeiro anteparo para a constituição do jogo entre figura e fundo; o mar, representado em tons de verde e azul, e o arquipélago criam o segundo anteparo e elaboram uma distinção interessante com o céu, último bloco, que possui um tom muito semelhante à água, porém com a paleta de cores mais diluída. Esse breve comentário ilustra a preocupação do artista não só na escolha desse panorama aparentemente insignificante, mas em como equilibra a escolha das cores e de seus tons na elaboração de uma discussão sobre a pintura em si.

É importante acentuar o aspecto social da sua obra. Em *Praia com barracos e figuras, Bahia, BA* (1952), da coleção Roberto Marinho, vemos duas casas com telhados feitos com choças de palha localizadas à beira-mar. A(s) família(s) que as habita(m) está(ão) de costas para o público, vislumbrando o mar. Não conseguimos identificar os detalhes faciais das mulheres nem das crianças. Seus corpos se voltam para um desejo alhures. Ao fundo e pequeninos, avistamos dois barcos. A atmosfera é de tranquilidade e quiçá de nostalgia, mas o que importa, ao

menos para mim, é a coexistência dessa família matriarcal. A composição social é puramente feminina e, por mais que não consigamos identificar o gênero das crianças, observam-se com clareza as duas mulheres adultas. Ao contrário do que expõe José Roberto Teixeira Leite ao aproximar esteticamente Pancetti de Gauguin,³ é preciso problematizar essa crítica e vê-la com reservas. Especialmente no tocante ao exotismo e à hierarquização que havia na produção do artista francês em relação aos habitantes do Taiti e outras colônias francesas que visitou e acabaram sendo objeto de sua produção: fundamentalmente era um olhar estrangeiro, no sentido real e figurado, observando e interferindo no que o pensamento colonialista entendia como primitivo. Por outro lado, Pancetti nasceu e conviveu intensamente com as camadas populares, vivenciou e experimentou distintos ofícios sempre subordinado a um patronato. Não pretendo taxá-lo como pintor romântico, ou com a imagem clichê do artista que supera seus desafios para “vencer na vida”, mas minimamente expor a sua biografia como sendo atravessada continuamente por tarefas e ofícios árduos, ao menos até se tornar um artista respeitado pelo meio das artes plásticas. Esse rápido panorama pretende expor que é preciso analisar com reserva a ideia de uma imagem exotizante em Pancetti. A(s) família(s) vivendo em uma situação apaziguada não significa que não existam problemas sendo colocados ou que aquelas mulheres estejam felizes e conformadas. Gosto de pensar que são micropo-

líticas apresentadas pelo artista para refletirmos sobre as condições socioeconômicas do país nos anos varguistas. Pancetti não precisa nem quer ter em sua obra um latente e contínuo signo social de problematização das estruturas que condicionam as diferenças no Brasil, como são os casos, por exemplo, do trabalhador rural, sua relação com a terra e a constituição de um Brasil próspero, mas ainda escravocrata como na obra de Portinari, ou do trabalhador alienado pelo capital em Sigaud. O signo para o qual Pancetti elabora a crítica social é menos visível, eu diria, mas igualmente potente.

Pancetti caminha exatamente por uma trilha que não desiste de discutir pictoricamente a paisagem, incluindo a adoção de angulações e cortes disruptivos pouco vistos até então na pintura feita no Brasil, e a (perversa) estrutura social brasileira. É importante não confundir, mais uma vez, o aspecto solitário e triste das figuras como algo poético e conveniente, porque suas pinturas também precisam ser analisadas como uma crítica, por exemplo, às condições precárias de vida da sociedade. Percebam ainda nessa pintura a falta do Estado por meio das frágeis condições sanitárias e habitacionais nas quais as personagens moram.

Notas

¹ Disponível em: bit.ly/3ACdqLj.

² Disponível em: bit.ly/3jPtujb.

Pancetti: o moderno periférico

- ³ Ele faz a seguinte observação sobre essa pintura de Pancetti: “Num ensaio curioso, afirmou Aldous Huxley ser impossível fazer boa pintura nos Trópicos, pois os Trópicos são pitorescos, mais que pictóricos. O pintor tropical, continuava, devia, para começar, deixar de fora do seu quadro nove décimos do que tivesse ante os olhos. Lembramo-nos de Huxley vendo essa bela obra de Pancetti, meio gauguiniana em sua figuração de choças de palha à beira-mar, com figuras atarracadas à frente, galinhas ciscando e velas baloiçando ao longe, sobre as ondas. Não pode haver certamente cenário mais pitoresco, e sem embargo Pancetti soube reproduzi-lo em termos estritamente pictóricos” (Leite, 1985, p. 74).

“Perspectivas insignificantes”

Paisagem da Rua de Santana (1939),¹ da coleção Roberto Marinho, exposta no Salão Nacional de Belas Artes de 1939, reproduz a vista que o pintor tinha da janela da residência onde morou (Leite, 1985, p. 32). A paisagem é árida e, tangenciando questões do realismo, expõe o que seriam os fundos da casa, um pequeno pátio com cordas estendidas e roupas secando ao sol. Esse ambiente é cercado por casebres, telhados e um paredão ao fundo. O tom terroso da pintura alimenta a atmosfera seca. Sem vestígios de pessoas a não ser as roupas no varal, o núcleo central da paisagem – o pátio em questão – parece comprimido ou cercado pelas casas humildes. Portanto, não assistimos a pontos de encantamento do Rio de Janeiro. Eis uma cidade já plena de cortiços, moradias improvisadas, favelas e casebres. Por conta disso, as sensações de claustrofobia e enclausuramento são evidentemente postas em questão por Pancetti. A paisagem tornada aparentemente provavelmente reflete o que ele sente ao estar em seu lar. Ela é compartimentada, pequena, improvisada e angustiante. Chama a atenção o recorte que ele tece sobre a paisagem: notamos o coletivo, a sensação de agrupamento e proximidade entre as casas, que não se mostram

por inteiro. Parece bastar a fração para entendermos o *zeitgeist* do Rio naquele momento.

Existe outra tela, pintada no mesmo ano, pertencente à mesma coleção e com título semelhante: *Paisagem (Rua de Santana, RJ)*. Essa obra cria uma espécie de continuidade com a sua quase homônima. Estão lá a arquitetura favelar que circundava as redondezas do lar do artista e os casebres equilibrando-se precariamente em sua frágil estrutura. A tela é dividida ao meio pelo telhado amarronzado de um cortiço ou casarão. Na parte de cima, há a predominância de cores mais quentes, e a luz, leve e fria, tem ascendência sobre as casas no morro. Na parte de baixo, sobre o plano, há uma dispersão e um amontoado de habitações menores e mais pobres, e uma vista mais taciturna e “triste do marinheiro, voltada para longe do litoral, dá de cada perfil de casa, chaminé ou ruela, uma interpretação melancólica” (Leite, 1985, p. 30). A construção de planos e perspectivas fora dos padrões de uma pintura de paisagem essencialmente acadêmica continua sendo uma tônica nessa pintura. As casas invariavelmente são recortadas, a estrutura é confusa e o nosso olhar desliza constantemente sobre a superfície da tela a desvendar os inúmeros elementos que a compõem. O ano de 1939 é aquele em que participa de uma das suas primeiras exposições coletivas internacionais. Realiza-se em Lisboa uma exposição de arte brasileira em comemoração aos Centenários de Portugal, na qual se junta a Candido Portinari, Carlos Oswald, Eliseu Visconti, Victor Brecheret, entre outros.

Essa vida no morro ou na favela é retratada em *Mulher e crianças* (1941), também da coleção Roberto Marinho. Uma mulher carregando uma lata d'água com suas crianças ao lado, descendo o morro e muito provavelmente vindas de casebres ao fundo é a paisagem dessa pintura. O ritmo da pincelada é expressivo, com as figuras se assemelhando a manchas cromáticas que se deslocam num cenário estéril e seco. Essa obra poderia ilustrar *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, escrito sete anos antes, caso a narrativa do livro se passasse em uma favela. Não há a romantização ou a panfletagem da pobreza, mas um discurso direto e solidário sobre as condições socioeconômicas graves que o Brasil atravessava, seu profundo abismo que não para(va) de crescer.

Já em *Ponta da Areia* (Niterói, RJ), realizada em 1940 e que também pertence à coleção Roberto Marinho, a escolha por determinados recortes composicionais fora do *establishment* continua sendo o *leitmotiv*. No primeiro plano, o barco, tema tão caro a sua vida, sobre a baía de Guanabara. O barco não aparece por completo e apenas sabemos que ele se situa na baía por conta do título da obra. Ponta d'Areia é um bairro de Niterói. Os traços são velozes, um tanto erráticos, sem preencher a figura por completo. Essa velocidade na pincelada contrasta com o ritmo geométrico no contorno do barco e dos prédios que se localizam ao fundo da pintura. A impressão é que tudo ainda está por ser definido, ou melhor, o que interessa a Pancetti é exatamente esse estado de inconclusão, deixando a pintura como algo a ser permanentemente

investigado e completado. O que pode ser entendido como um maneirismo de Pancetti, para mim, é a sua força singular. A repetição de paisagens e retratos nos quais o inacabado, o corte abrupto e a fratura se colocam é um método que acaba gerando constante diferença e experimentação. Parece-me que, ao longo da sua trajetória, essa “falha” é cada vez mais bem problematizada e ativada. Vai se tornando intensamente mais misteriosa e disparadora de signos a serem decifrados. De toda forma, assim como em *Paisagem da Rua de Santana*, não há pessoas, apenas objetos ou a cidade em destaque. Tudo sob o prisma de uma solidão ou de uma ocorrência que preza o cotidiano mais tedioso.

Oficinas, RJ, da coleção Fadel, e *Ilha do Mocanguê (Niterói, RJ)*,² da coleção Roberto Marinho, ambas produzidas em 1940, adotam a mesma perspectiva aérea para documentar o estaleiro. Visualmente são muito próximas, praticamente com o mesmo enquadramento, com algumas diferenças relativas ao número de barcos e suas posições na paisagem. Em ambas, no primeiro plano, vê-se parte da baía, alguns barcos ancorados, com destaque para um navio-oficina à direita que ganha projeção pelo seu tamanho diferenciado em relação às outras embarcações, e um grande armazém. Ao fundo, alguns guindastes. Essas pinturas fazem parte de uma série de obras que documenta os estaleiros e armazéns do Rio de Janeiro e, em particular, a ilha do Mocanguê, onde à época funcionavam estaleiro e oficinas do Lloyd Bra-

sileiro. E em ambas há algo intrigante, que é uma situação contrastante à calma que rege constantemente suas pinturas. Tudo aparece sereno, incluindo, claro, a baía de Guanabara, mas uma bruma eclode no espaço, sendo que ela se localiza praticamente na mesma posição nas duas telas: próxima ao navio-oficina. À primeira vista, pode ser confundida com o vapor, “sinal de vida” ou “presença” do barco, no sentido mais orgânico dessa expressão, pois está próxima aos barcos ancorados. Esse vapor, ou ainda mancha/nuvem/bruma, é o dado fugidivo, aquilo que escapa à normatização de uma paisagem. Se, por um lado, Pancetti nunca buscou a “realidade” tal como ela é – como já foi escrito e será ainda mais aprofundado ao longo do livro –, nessas pinturas, excetuando em princípio a perspectiva pouco usual, tudo parece funcionar dentro de uma ordem esperada. Estão ali os navios desembarcando suas mercadorias, sendo abastecidos ou aguardando reparos. Tudo é silencioso e calmo. O vapor, portanto, é o que se move, o que desestabiliza essa ordem estacionária. Ele é o signo da mudança e, portanto, provoca outra camada de significados e simbologias. O vapor é a superfície na qual a vida em sua totalidade está se transformando.

No mesmo ano, pinta *Oficinas*.³ A tela, que pertence ao MNBA, adquirida no Salão Nacional, possui a mesma paisagem, praticamente o mesmo ângulo, que *Ilha do Mocanguê*, com uma tomada aérea do armazém, do navio-oficina e dos guindastes. Contudo, alguns barcos são

substituídos. Aliás, a angulação adotada, assim como o objeto retratado, é muito semelhante à da pintura *Ilha das Cobras* (1933),⁴ do mestre de Pancetti, Bruno Lechowski. A área portuária, os barcos atracados, enfim, a indústria naval e o trabalho mecanizado sendo banhados pela baía de Guanabara também são objetos do artista polonês. Ele adota essa tomada aérea da cena, alterando completamente a escala das máquinas, armazéns e navios. Tudo se transforma em algo singelo e frágil. Mesmo a linha se assemelha a um traço muito fino, ligeiro e diria tangencial à caricatura, pela sua falta de detalhamento e agilidade de pensamento. Voltando a Pancetti, a mudança mais significativa é a exclusão das brumas. Por um lado, as pinturas das coleções Fadel e Roberto Marinho recebem ainda mais um caráter distintivo, mas, por outro, e é importante dizer que isso não faz a pintura do MNBA ser “menor”, *Oficinas* ajuda a tecer a atmosfera de solitude do “marinheiro desembarcado” (Herkenhoff, 2002, p. 84). A saudade do mar, do ofício ao qual o artista se dedicou por anos, de certa forma é sempre revisitada em sua trajetória artística, e nessas obras não seria diferente.

Porto (1941),⁵ da coleção MAC-USP, continua explorando essa narrativa sobre a vida e a paisagem portuária. Suponho que tenha sido produzido após a penosa decisão de que não desfrutaria do prêmio de viagem, porque os tons são mais fechados, prevalecendo um azul-escuro percorrendo o céu nublado, a baía melancólica e a cadeia de montanhas ao fundo. Continua fazendo

um enquadramento não tradicional. A sua perspectiva é de alguém que está em um plano acima do nível do mar, tendo à altura dos olhos a estrutura do porto que assiste às embarcações. Ainda no primeiro plano, vemos o que parece ser a copa de uma árvore à direita e pilhas de madeira ao centro. A baía ocupa a maior parte da tela e exhibe guindastes que dão suporte aos navios. A faixa que separa o porto do mar, os guindastes e a área de atraque criam, sucessivamente, circunstâncias para pensarmos em como os planos são constituídos por Pancetti. Chama a atenção o fato de que os nossos olhos ficam em situação dispersiva, embaralhados entre os diversos elementos (guindastes, copa da árvore, zona portuária, montanhas e a fumaça saindo do que parece ser uma torre). Mesmo em uma situação estacionária, onde os navios não estão navegando, o artista constitui uma zona de intensa atividade. A fumaça, mais uma vez, representa esse signo de movimento e estímulo a um tempo que está condicionado a constante mudança. É surpreendente como o artista torna prosaico e lírico o cenário turbulento e agitado de um porto. Pancetti suspende, em certa medida, o caos e equilibra as ações em torno de um baixo zumbido. Tudo isso balanceado por uma tristeza simbolizada pelo *sfumato* em tom de azul. Afirmo isso a partir da presença de uma fina camada de neblina que sobrevoa a atmosfera dessa pintura. Uma marca dessa melancolia típica do artista.

Em 1940, o Brasil recebe a mostra “Exposição de arte francesa: de David a nossos dias”, apresentando obras de

David, Gros, Ingres, Delacroix, pinturas da Escola de Barbizon, Courbet, Corot, Manet, Renoir, Monet e Cézanne, entre outros nomes.⁶ Pancetti assiste a essa exposição e cerca de um ano depois produz *Interior*.⁷ Todavia, não teria sido a primeira vez que assistia a obras de importantes artistas internacionais. Max Justo Guedes chama a atenção para uma viagem que Pancetti realiza à Europa, a bordo do *Siqueira Campos* do Lloyd Brasileiro, em 1934. Segundo Guedes (1979, p. 87), o navio fez uma curta escala em Paris em julho daquele ano e “Pancetti corre aos museus. Os impressionistas são os preferidos. Van Gogh, o grande impacto”. A viagem passa por Inglaterra, Portugal, Espanha e Itália. Outrossim, a visita a museus internacionais foi algo bem raro e momentâneo na vida desse artista.

É importante relatar que em outubro de 1949 ocorre a exposição “A nova pintura francesa e seus mestres – de Manet a nossos dias”, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Suponho que possa ter sido visitada por Pancetti e, portanto, ter trazido considerações substanciais para o seu trabalho apesar de o seu corpo de obras já ser diretamente influenciado por um perspectivismo social, como veremos adiante em pinturas como *Mulata* (1941) e *Retrato de Francisco* (1945).⁸ Apesar de essa exposição ocorrer cerca de dois anos depois da inauguração do Masp na rua 7 de Abril e da publicização de seu importante acervo, a mostra de 1949 ainda guardava uma importância de peso, especialmente, acredito, entre o

público da capital nacional. Lembro também que o MNBA já possuía em seu acervo cerca de vinte pinturas de Eugène Boudin, importante influência para os impressionistas. Sem dúvida, a apreciação dessas obras – marinhas e paisagens campestres – por Pancetti também repercutiu em sua paleta.

Leite (1985, p. 37) chama a atenção para a semelhança de *Interior com Quarto em Arles* (1888),⁹ de Vincent van Gogh: “A empatia então experimentada entre o artista brasileiro e seu genial antecessor holandês foi imediata: Pancetti realmente recriou na própria mente o drama vangoghiano”. Obras de Van Gogh inclusive teriam participado das duas exposições no MNBA,¹⁰ e Pancetti, presumidamente, teria assistido *in loco* a inúmeras expressões modernas, criando um desvio na sua paleta. No início dos anos 1940, passa a adotar com mais frequência pinceladas rápidas, expressivas – e o que acabou se tornando uma marca na obra do brasileiro, o uso de sombras em um espaço compartimentado. Diria que a atmosfera do artista holandês – sombria e triste – teve mais impacto na obra do brasileiro do que o seu estilo de pincelada. Todavia, a aproximação feita por Teixeira Leite tem procedência, em particular o fato de modelarem o rosto em planos para realçar os seus ângulos situando uma característica de grave agudez, e chama-me a atenção o fato de que nas duas pinturas existe o autorretrato do artista que a executou. Em ambas, a aparição do autorretrato se dá pelo signo expressivo, com fortes e intensas pinceladas

mesmo em um espaço reduzido. Reconhecemos a forma, mesmo que a imagem se apresente inconclusiva. No caso de Pancetti, a representação de uma figura humana vestindo um chapéu e roupas de cor azul faz alusão ao marineiro. O quarto de Pancetti é ainda mais estreito do que o de Van Gogh. Verticalizado, com linhas tectônicas bem definidas pelos assentos das cadeiras, porta e armário, e ainda o chão ou corredor criando uma força horizontal e simultaneamente perpendicular, a sensação de confinamento é inequívoca. Em um espaço reduzido, o corte que realiza sobre o braço de uma das cadeiras acentua essa atmosfera caótica. O chão parece desequilibrado em relação ao todo. Desestabilizado, ele provoca um efeito similar no espectador.

É com *O chão*¹¹ que ganha, em 1941, o prêmio de viagem ao estrangeiro,¹² do qual não desfruta. Sobre a pintura em questão, que pertence ao MNBA, ela surge torta ao olhar. Tudo está instável em sua paisagem. A perspectiva é tomada de cima para baixo, como se o pintor/olhar do espectador estivesse no topo de um morro e logo abaixo presenciasse parte de um terreno (baldio?) ocupado por duas casas entrecortadas na tela. À direita, casebres e a grande copa de uma árvore em destaque. A rua, em frente ao terreno, e em tom de terra batida, cria uma linha instável por onde circulam ou pedalam três figuras. No terceiro plano ou campo composicional, está uma casa à beira-mar, também parcialmente visualizada. Um fiapo de mar azul deixa a sua marca como último

campo construído nesses feixes horizontalmente planejados e assimétricos. Não se sabe ao certo do que se trata essa paisagem. Difícil distinguir os elementos e a cena em si. Os agenciamentos entre casas, rua, pessoas e mar são erráticos. A casa que ocupa o centro da tela, ou lugar para onde necessariamente dirigiríamos o nosso olhar numa primeira visada sobre a tela, é um mistério. Não sabemos se está abandonada ou não, e menos ainda a quem pertence. A rua parcialmente movimentada indica um fluxo de normalidade à paisagem, em contraponto ao terreno abandonado e enigmático. A vista a partir do topo do morro aponta um conjunto acidentado, com o próprio morro pontuado por linhas “quebradas”: sinuosas e de tendência cubista. A atmosfera de desconforto e ininteligibilidade é a tônica dessa obra que assinala o grau de mistério que muitas vezes sobrevoa sua trajetória.

Notas

- ¹ Disponível em: bit.ly/3yY4zAp.
- ² Disponível em: binged.it/3EqzCYx.
- ³ Disponível em: bityli.com/eHkhM.
- ⁴ Disponível em: bit.ly/3lZTGKq.
- ⁵ Disponível em: bit.ly/3jRC6FS.
- ⁶ A exposição foi inaugurada em 29 de junho de 1940 no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O diretor do museu, Oswaldo Teixeira, participou da organização da mostra junto com o governo francês (cf. Knauss, 2009, p. 148).
- ⁷ Obra que pertence à coleção Roberto Marinho.

- ⁸ Contudo, Pancetti (*apud* Araújo, 1997, p. 3) reporta, cinicamente suponho, que “como velho marinheiro, os únicos museus do mundo que conheci foram os *bas-fonds* e os cabarés dos portos por onde andei”.
- ⁹ Disponível em: bit.ly/3xEkuSQ.
- ¹⁰ Segundo Leite (1979, p. 43), “Pancetti travara conhecimento com reproduções de Van Gogh por intermédio do Delegado José Picorelli, que lhe emprestara a biografia do artista por Irving Stone. Apaixonou-se de imediato pela existência trágica do holandês, na qual teria visto pontos de contato com a sua própria. Somente em 1940, porém, teria oportunidade de ver originais do mestre, em exposição de arte francesa então trazida ao Brasil”.
- ¹¹ Disponível em: bit.ly/3ClrFx0.
- ¹² Participaram também do Salão as pinturas *O morro e o mar e Ponta d’Areia*.

Autorretratos e retratos: a perspectiva social e a distância do exótico

A partir dos anos 1940, como acentua Teixeira Leite, a produção de retratos, até então modesta, passa a ter lugar de destaque na sua trajetória. Em *Autorretrato* (1940),¹ da coleção Gilberto Chateaubriand, a vivência e a memória do mar contribuíram muito diretamente para a atmosfera da tela. Sóbria e circunspecta, a figura do pintor parece rememorar os traumas de sua passagem pela Marinha brasileira, onde, entre inúmeras atividades, combateu em uma série de movimentos nos anos 1920, como já relatado. Todavia, nesse autorretrato noturno, não há o outro lado da balança, que costuma haver em suas pinturas. Não há espaço para calor e luminosidade, e a dualidade característica de sua pintura fica em suspenso. Em tons escuros, temos no primeiro plano a figura do artista trajando uma camisa preta, reforçando a intensa zona de sombra que demarca a pintura. Ao fundo, um barco a vela não nos faz esquecer o signo da nostalgia que invariavelmente atravessa sua obra. A zona de luz, em tom amarronzado, se lança sobre os seus lábios, olho e testa. Como afirma Leite (*apud* Pontual, 1987, p. 94): “A anatomia de suas figuras é sumária: o artista procura a síntese, evitando as minúcias que fatigariam o olho

do espectador e diminuiriam a força expressiva da obra”. Em um desenho feito a *crayon* pertencente ao Museu do Ingá, o artista delinea o seu autorretrato. Com o título de *Eu*,² tem-se uma proximidade com a obra da coleção Chateaubriand. O olhar penetrante, a fisionomia sisuda e os fortes traços marcantes (e angulosos) com zonas de sombreamento sob a parte inferior do rosto definem uma atmosfera de tensão. Esse desenho de 1937 é do período do Núcleo Bernardelli, quando os traços rápidos representam uma característica forte de suas figuras. Essa particularidade transmite uma sensação, inclusive, de certa anomalia, especialmente quando se observa a diferença entre o pescoço muito alongado e desproporcional e a cabeça. Todavia, o que se sobressai é o olhar fixo ao espectador e, em particular, o tom melancólico que atravessará boa parte de sua trajetória, sendo diluído nas suas pinturas e desenhos soteropolitanos. O semblante circunspecto do artista também é algo que absorve por completo o ambiente de *Autorretrato com menina* (década de 1940), da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesse óleo, a figura do artista aparece no primeiro plano, ocupando a maior parte da tela. Com o semblante fechado e o olhar punitivo, parece haver acabado de ter tido uma discussão com a menina, a figura que se coloca logo atrás dele, que vislumbra um tom de conciliação. É um olhar de vigilância e punição. Mais uma vez, tem-se a predominância de tons terrosos e amarelos. Por sua vez, a barba e o cabelo pretos do artista criam distinções de

cor e luz com o restante da pintura, realçando a gravidade da situação. Há algo pesado na relação entre os dois e mesmo a predominância de cores abertas não ameniza o clima de tensão.

Em *Retrato de homem* (1941), presente na coleção Roberto Marinho, a influência de um traço expressionista, que foi tão evidente na produção modernista e de Modigliani – do qual falaremos adiante – se torna mais acentuada. Importante destacar que influência no caso de Pancetti é um tema a ser problematizado, pois o artista foi um autodidata em uma circunstância muito específica. A historiografia não é muito precisa sobre a sua formação ao longo da permanência no Núcleo Bernardelli. Parece-me que prosperava um ambiente de debate e troca em uma relação mais ou menos horizontalizada, na medida do que podemos entender essa relação entre um jovem autodidata com técnica qualificada e sem conhecimento da história da arte e artistas que possuíam conhecimento técnico de pintura e desenho assim como dos percursos da história da arte. E apesar do que tenha visto e ouvido, Pancetti constituiu um modo muito próprio de pintar e pensar pintura, daí ser mais uma característica para qualificá-lo como esse moderno periférico. Ao chegar ao Núcleo, não era um neófito. E, especialmente nesse momento pré-Bienal de São Paulo, e antes de ocorrer a institucionalização da arte moderna no país por meio da criação dos primeiros museus dedicados a esse tema,

a possibilidade de assistir a obras internacionais estava reduzida, em Pancetti, à sua atuação no Núcleo Bernardelli, à Enba, a alguns periódicos e aos salões nacionais ou locais, além das exposições de arte francesa citadas. Havia também os prêmios de viagem, mas Pancetti não pôde desfrutar do seu quando o recebeu. Um terreno restrito, portanto. De qualquer forma, o tom expressionista nessa pintura se nota pela organização angulosa dos traços e o jogo contrastante de luz e sombra em torno dos olhos, nariz e bochechas da figura. Sobre os olhos, notamos o olhar para o vazio, típico de Modigliani, com o homem não nos confrontando. A escolha dos personagens retratados gira em torno de familiares, amigos, artistas, pessoas com menos posses, entre outros mais ou menos conhecidos pelo artista. Percebe-se, portanto, a proximidade com o povo, que acaba em certa medida criando laços ideológicos com a questão da identidade nacional.

Ainda sobre as escolhas que fez para seus retratos, existe uma passagem pouca analisada e, infelizmente, com ínfima informação coletada. Foi difícil ter acesso a fontes, mas José Roberto Teixeira Leite comenta rapidamente sobre a passagem de Pancetti pelo Hospital Psiquiátrico do Rio de Janeiro como forma de estudo. Segundo o crítico, o momento, que teria ocorrido por volta de 1942 e que resultou em pinturas como *Homem louco*, mostra “até onde fora Pancetti levado por seu amor

à verdade e por seu sentimento trágico do mundo” (Leite, 1979, p. 59). Segundo Guedes (1979, p. 87), o artista já teria entrado em contato com internos de instituição psiquiátrica ao servir no Sanatório Naval por volta de 1933. Pancetti, com metodologia, interesse e num contexto completamente diferente, tangencia, até onde for possível fazer essa aproximação, as experiências terapêuticas da dra. Nise da Silveira, que, desde meados dos anos 1930, trabalha no Hospital Psiquiátrico da Praia Vermelha, no Rio, o mesmo que Pancetti teria frequentado não como interno, mas como artista pesquisador. Portanto, apesar de os meios e os fins de ambos serem distintos, há uma aproximação e interesse em entender aquele interno – particularmente o esquizofrênico – que era até aquele momento aquartelado e apartado da sociedade.

Dra. Nise da Silveira é presa em 1936 e em 1944 retorna ao serviço público. Dois anos depois, inaugura a Seção de Terapia Ocupacional no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro. Em sua luta antimanicomial, substituiu eletrochoques, lobotomia e outros dispositivos agressivos contra o corpo dos internos por atividades musicais e práticas artísticas, tendo os estudos de Carl Jung como norte para as suas metodologias. É conhecida a passagem de Abraham Palatnik pelo ateliê da seção trazido por outro artista plástico, Almir Mavignier. Palatnik se surpreende com a qualidade dos desenhos e pinturas produzidos pelos internos esquizofrênicos e abdica de pintar, ao menos, seus temas figu-

rativos a óleo, e pouco depois se lança em sua singular pesquisa cinética.

Com orientação distinta, alinhada aos conceitos freudianos, dr. Osório César funda a Escola Livre de Artes Plásticas no Hospital Psiquiátrico do Juquery em São Paulo em 1956. O ateliê, que funcionou até meados dos anos 1970, desenvolveu a prática artística dos internos como procedimento terapêutico e uma nova relação com o mundo, sem o uso dos tais dispositivos de opressão ao corpo. Contudo, dr. Osório César desde a década de 1920 era responsável pela seção de artes do hospital e, portanto, a contribuição, a pesquisa e o cuidado com os pacientes já aconteciam vários anos antes da abertura da Escola Livre. E mais, em 1933 ele organiza com Flávio de Carvalho a exposição “Mês das crianças e dos loucos” realizada no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo. O evento compreendeu a exposição de trabalhos plásticos e uma série de conferências.³ Isso é apenas um contexto para situar essa produção de Pancetti dentro do hospital e, como se percebe, as dinâmicas e métodos de Silveira e César eram bem distintos dos do artista paulista. Como escrevi, existem pouquíssimas informações a respeito, praticamente notas de rodapé sobre o assunto. Contudo, posso arriscar que essa aproximação com os internos psiquiátricos se deu por conta da sua personalidade melancólica ou ao menos o seu apreço por esse estado emocional. Em *Homem louco* (coleção Elizabeth Fontoura),⁴ está exposta a fragilidade do retratado em

seu olhar: olhando para cima, assustado e parcialmente amedrontado, o homem parece suplicar atenção ou cuidado a quem o olha/retrata. O desespero é controlado, mas evidente, extrapola a tela e se funda nesse olhar piedoso. Rubem Navarra (*apud* Araújo, 1997, p. 10) comenta que “pintor das almas humildes e trágicas, a obra de Pancetti pode-se fixar em estados culminantes como o famoso *Homem louco*, onde o pintor evoca sem querer o patético dos grandes expressionistas”. Nota-se nessas breves linhas um acento por parte do crítico de um perfil psicossocial na obra de Pancetti, algo que não era muito comum nas resenhas sobre sua obra.

Em seu *Autorretrato* (1938),⁵ da coleção Banco Itaú, o olhar é de confronto. A figura não é mais tímida ou soturna, mas agressiva. Toda a composição da pintura é geométrica, angulosa, quase que formada por estruturas piramidais, em particular, nas suas bochechas. O busto tratado com cuidado geométrico é um procedimento que deriva do cubismo, movimento artístico de comprovado diálogo com sua obra, apesar de que ele sabia exatamente o que extrair, refletir e experimentar da figura. Não diria, portanto, que sua obra é cubista, mas que possui, inteligentemente e a seu modo, um indício cubista. Guardadas as devidas especificidades, essa obra possui uma relação próxima do ponto de vista da construção desses campos geométricos – agudos e muito bem definidos – com *Autorretrato* (1937), de Milton Dacosta.⁶ O jogo de luz e sombra que ambos realizam particularmente na face

das figuras é próximo e provavelmente resultado dos anos de amizade e convivência durante o Núcleo Bernardelli.

Ainda sobre *Autorretrato* de 1938, a figura parece incomodada consigo mesma ou com o mundo. Trajando uma camiseta, é revelada em sua intimidade. Tem algo desconfortável nessa aparição ao mundo. O retrato é dividido novamente entre campos de luz e sombra, pendendo verticalmente e sendo delimitado pela linha do pescoço. Há uma preocupação à la Cézanne em geometrizar a natureza e criar uma densidade ou volumetria para a figura mesmo sendo chapada. Em *Autorretrato com marreta* (1941),⁷ do acervo do Masp, o olhar fica entre a hostilidade e a timidez. A marreta não representa ameaça, mas o signo de um ofício e do popular. O rosto ligeiramente de perfil transmite uma ligeira sutilidade nessa tentativa de contato regida sob a égide da desconfiança. Seus retratos e autorretratos, de modo geral, são conscientes da existência do Outro. Não são figuras dispersas nem simplesmente posam para o pintor. Estabelecem um diálogo especular com o espectador no sentido em que essas imagens se destinam também ao público que não pertence à elite econômica e, mais do que isso, suponho, criam a possibilidade de uma identificação. Empregando esse ponto de vista, o sentido de “popular” em Pancetti – ou a arte adotando signos e imaginários ligados ao universo proletário, incluindo o “rosto do trabalhador”, por mais genérico que essa imagem signifique – desliza para o território de Portinari ou Di Cavalcanti, apenas ressaltando

que as articulações estéticas e políticas sobre “social” e “popular” promovidas por esses artistas são bem distintas.

É importante percebermos uma diferença entre o compromisso estético de Pancetti – artista que não declara publicamente, de forma incisiva, o seu viés ideológico ou ainda as suas convicções políticas⁸ – e as propostas de Di Cavalcanti e Portinari, pintores que tiveram obras comissionadas pelo governo, que em maior ou menor grau conceberam em suas obras um imaginário sobre o Brasil. *Mestiço*⁹ (1935) de Portinari e *Retrato de Francisco*¹⁰ de Pancetti, da coleção do MAM-SP, são radicalmente distantes mesmo que o corpo negro e pobre esteja em destaque em ambos. Enquanto no primeiro está concentrada uma espécie de força indelével naquele corpo robusto que se liga inteiramente ao trabalho braçal como força construtora do país e um orgulho sobre a mestiçagem na formação cultural brasileira, na obra de Pancetti revela-se a angústia no olhar firme, mas triste, do pequeno Francisco. É essa melancolia – que aponta para uma possibilidade outra sobre o imaginário brasileiro – que destoa Pancetti de seus contemporâneos. A melancolia representa o lugar social daquele corpo que por séculos foi escravizado e continua, sob diversas formas, ainda preso a um passado colonial e escravocrata. Nessa passagem quero propor a ambivalência entre o registro pictórico *do* povo e uma ação real e imediata *com* o povo. Por exemplo, diferentemente de uma fase da obra de Di

Cavalcanti que pintava o subúrbio, a mulata, o samba e sua cultura em seu esplendor festivo e sensual (como em *Samba*,¹¹ 1925), Pancetti toma para si o corpo da gente do morro, para usar uma expressão da época, que simbolizava outra concepção sobre povo. Mário Pedrosa tem uma crítica contundente sobre a função social da pintura de Di:

Ele quer “colocar a vida artística” do Brasil na “realidade nacional, procurar dar-lhe vida tirada da própria seiva racial, dar sua função social dentro de nossos limites, procurar fazê-la unicamente dependente de um clima afetivo e cultural tão característico nosso”. Eu gostaria que Di nos dissesse que “seiva racial” ele fala: da negra? portuguesa? índia? italiana? Polonesa, síria, turca, judaica, germânica? Ou quer ele sustentar que a única “seiva” que serve para tirarmos dela a famosa e indefinível “arte brasileira” é o velho lugar-comum das “três raças tristes” de que ambos descendemos? (Pedrosa, 1998, p. 187-189).

Pedrosa interroga no mesmo texto qual seria o lugar da tradição brasileira que deveria ser resgatado pela arte. De forma contundente e com alto teor de acidez, o crítico aponta que a pintura de Di contraditoriamente “tem a marca de Paris”. Já em Pancetti, o Brasil a ser visto e pensado nas artes não poderia ser uma alegoria do aprazível e do apaziguamento, mas um compromisso, diria, político com o Outro – dentro do conceito e entendimento de

político que Pancetti tinha para si e que, como já relatado, aparecia de forma difusa em de seus escritos pesquisados.

A perspectiva social adotada neste livro sobre o artista não necessariamente foi indicada em vida por Pancetti. De fato, com exceção dos apontamentos a seguir, mesmo que genéricos e frágeis, não localizei em seus escritos e depoimentos, publicados de forma mais substancial no livro organizado por Leite em 1979, essa leitura. Em uma seção do catálogo intitulada “anotações” (Leite, 2003, p. 30) e datada de 1º fevereiro de 1955, tomamos contato com duas listas organizadas pelo artista. A primeira são situações de que detesta – e aqui chamo a atenção para um exercício de entrecruzamento entre suas obras que possuem um cunho político no sentido de pensar novas imagens (leia-se, em especial, retratos de pessoas subalternizadas) sobre o Brasil – e a escolha por temas sociais de grande interesse naquela época. São elencados tópicos como: “miséria dos lares”, “traidores da pátria”, “falta d’água nas casas” e “guerras e revoluções”. Lembro que na década de 1950 o país atravessava, por exemplo, grandes taxas de analfabetismo, mortalidade infantil e desemprego.

Contudo, nessa mesma seção, ele aponta dentre “o que gosta” a “Marinha do Brasil” e outros desejos burgueses como “a vertigem do progresso humano”, “adorar e proteger os filhos”, “acordar cedo para o trabalho”, “boa literatura” e a “música popular”.

Retomando a análise de *Autorretrato com marreta*, os músculos rígidos, a boca cerrada, a mão segurando com força a marreta e o olhar determinado parecem expressar orgulho. A exibição do seu objeto de trabalho representa estabilidade, compromisso e um objetivo a cumprir. Pancetti, antes de ser um homem do mar, tem sua ligação emocional com o universo do trabalho.

Em um largo intervalo de tempo, percebemos uma aproximação da autoimagem do artista com um ambiente proletário. Refiro-me a dois óleos sobre tela pertencentes ao acervo do MAB-Faap que possuem o mesmo título (*Autorretrato*), mas datas distintas: 1940 e 1952/1954. A pintura mais antiga retrata um Pancetti com roupas simples:¹² em um enquadramento em primeiro plano, o artista veste chapéu e uma camisa em tom marrom-claro contra um fundo de mesma cor, porém com tonalidade mais fechada. O chapéu possui o mesmo tom ocre que confunde ou se expande com a tonalidade que adotou para a sua face. O chapéu é semelhante àqueles usados por trabalhadores rurais e cria forte vínculo com as suas feições angulosas e com a tonalidade terrosa. O olhar é de perfil, enviesado, revelando uma figura desconfiada e simultaneamente triste. Contudo, é um Pancetti jovem e parece convicto da sua escolha e posição. Tem orgulho em ocupar essa função social.

No retrato dos anos 1950,¹³ assistimos a um artista mais maduro. Veste uma camisa vermelha que cria um

regime de distinção visual contra o fundo claro. O vermelho lateja com potência e parece contagiar a figura. A imagem mantém o olhar desconfiado, mas possui firmeza em sua investida. Continua a vestir um chapéu, e o tipo escolhido lhe confere ainda esse ar proletário. Os dois retratos funcionam como uma passagem de tempo, revelando a constituição da maturidade e, arriscaria, de um posicionamento ideológico. A aproximação simbólica dessas duas pinturas com *Autorretrato com marreta* é inevitável. Nesse conjunto de obras, o signo do trabalho exercido pelas classes mais subalternizadas pulsa com força inevitável. Há uma atmosfera de terra, eu diria, muito presente nessas obras: um laço com o trabalho agrícola ou rural. Existe uma preocupação do artista não só em exibir essa manifestação indicial do popular via a opressão do capital e de formas discriminatórias de segregação socioeconômica – como sabemos, era algo particularmente forte em obras modernistas de primeira ordem, mas também na geração pós-1922, como em Candido Portinari, Carlos Prado, Eugênio de Proença Sigaud e Lívio Abramo, para citar alguns –, mas em confundir a sua imagem com esse cenário. Faz sentido, considerando as dificuldades pelas quais passou, sua origem e a relação com o trabalho e os dramas, especialmente quanto a sua saúde, vividos.

Ainda no terreno dos autorretratos, assistimos a um de 1945 (coleção MAB-Faap)¹⁴ em que o artista cria, relativamente, e coloco dessa forma como um risco mesmo, uma oposição ao simbolismo relatado no parágrafo

fo anterior. Esse comentário advém da forma como se apresenta: com uma vestimenta mais pequeno-burguesa, mas longe de estar ostentando, traça uma camiseta com o botão apertado no colarinho e um colete em tons claros, próximos ao branco e cinza respectivamente. Cabelo bem cortado e com uma aparência menos despojada e mais sisuda do que nos três autorretratos recentemente analisados. Ao fundo, vê-se o encosto de uma cadeira, uma parede e uma janela de onde se vislumbra o que parece ser o mar. É a imagem de sua casa ou ateliê, uma vista sobre a sua intimidade, por assim dizer. A imagem é a de um indivíduo sereno e confiante. A maneira como aplica o óleo sobre o papel transmite à linha uma aparência de sutileza e leveza. Uma pintura que se aproxima da agilidade do desenho e da espontaneidade de um traço seguro em apontar o semblante tranquilo e firme do artista.

Mulata (1941), do acervo da coleção Nemirovsky, e *Retrato de Lourdes*¹⁵ (1958), da coleção Gilberto Chateaubriand, trazem contribuição significativa ao darem visibilidade a jovens negras numa sociedade substancialmente racista. É especialmente importante destacar que ambos os retratos não expressam figuras desalentadas, mas, ao contrário, seguras do seu estado de ser. Lourdes está com os olhos e boca cerrados e levemente cabisbaixa. Parece descontente não em ser retratada, mas por conta de forças externas (sociais? econômicas?). A tela é pequena (34 x 26 cm) e o enquadramento, em primeiro plano e com o cabelo entrecortado, reforça a sensação

de aprisionamento. Uma sombra em diagonal cortando desde o seu ombro esquerdo até a bochecha direita acentua o *chiaroscuro* que se dá na relação entre figura (a camisa cinzenta) e fundo (dividido entre dois planos horizontais de tons creme e amarronzado). Pancetti dialoga com tons ocre novamente, constituindo diferentes campos cromáticos que acentuam a face de Lourdes. Seu cabelo e nariz denotam a potência da sua afirmação como mulher afro-brasileira. *Mulata*, comparativamente, tem um aspecto mais sereno, com seu olhar em direção ao infinito. Não encara o espectador, mas isso não a faz ser relutante. Pelo contrário, expressa segurança, o que pode ser constatado nos seus olhos negros, sem pupila, e bastante arredondados e intensos. Diferentemente da *Negra* (1923) de Tarsila do Amaral, uma figura proveniente das suas memórias da fazenda de café da sua família e das lições cubistas que recebeu em Paris, resultando numa combinação longínqua para quem desejava refletir sobre identidade nacional, estamos diante de uma jovem que vive o seu tempo. Não há alegria nem excessos, mas um olhar e postura firmes, sem abdicar de uma suavidade na forma como Pancetti a fez vir ao mundo. O cabelo também tem uma importância grande nessa pintura. Não mais entrecortado, ele aparece por inteiro, reafirmando a sua força e o orgulho de sua ancestralidade.

Em *Anita e natureza-morta de livros, frutas e jarro com girassóis* (1942),¹⁶ da coleção Fadel, a modelo, sua esposa, olha com obstinação para o pintor e o especta-

dor. Curiosa a distribuição cênica que Pancetti realiza: à frente da modelo, que está sentada, uma mesa. Sobre a mobília e nas suas pontas, livros empilhados; no centro, um círculo organizado por cinco frutas; e, finalmente, no centro desse círculo, um jarro com girassol. Ao fundo, duas pinturas encostadas à parede, que ajudam a comprimir o espaço e centralizar a figura de Anita Caruso. Com isso, consolida-se o que chamaria de uma disputa focal entre ela e o girassol. Este é jovial, potente e ereto como um falo. Tudo parece ter sido montado, mesmo a ambiguidade entre a suposta organização dos objetos sobre a mesa e as pinturas propositadamente desajustadas ou fora de seu lugar esperado. Não há despojamento nesse “palco”. A naturalidade é colocada em questão. Paulo Herkenhoff (2002, p. 86) chama a atenção para o girassol:

O mais marcante objeto à sua frente é um jarro com um girassol. É a mesma flor que Pancetti pinta viva no solo, ao fundo de seu *Autorretrato com girassol* (1941, coleção MoMA). O girassol parece fitar o espectador como mais um olho da retratada a reforçar o discurso sobre o olhar.

Na tela pertencente ao MoMA,¹⁷ o girassol está em segundo plano. Situado entre a figura do pintor e um casebre, ao fundo, a flor erige do solo com acento erótico, mas também se colocando como símbolo da terra. Essa ambiguidade é a chave de compreensão dessa tela. A camisa do artista sugere certo despojamento com os botões não abotoados revelando uma parte ínfima do seu

peito. Se o erotismo persiste em existir, ele chega sob a via do simbólico e da suavidade. O peito ligeiramente à mostra cria uma situação de paralelismo com a verticalidade do caule do girassol. Eles estão próximos e Pancetti, acredito, propositadamente relaciona essas forças tectônicas. O olhar é mais viril nessa figura, se comparado com os autorretratos anteriores. Aliás, quando o olhar da figura nos fita, em Pancetti, é resultado de um misto de desconfiança e timidez. Ainda sobre a tela pertencente ao acervo do museu americano, o ambiente agrário, de poucos recursos e, por que não, árido se contrapõe em certa medida à potência vívida da referida metáfora sobre o erótico.

A pintura sem título da série *Campos do Jordão* (1943), pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand, volta-se para o homem do campo. Eis o retrato praticamente de perfil de um campesino. Concentrado em seus pensamentos, evita olhar para o pintor/espectador. A obra tem uma proximidade com a fotografia: com enquadramento em primeiro plano, observamos quase que por completo a fisionomia da figura e o ambiente em que está instalado. Tudo é conciso e modesto, desde a paleta de cores, passando pelo vestuário até a ausência quase que completa de qualquer “adorno” que não seja a figura em si, retraída e avessa ao que acontece ao seu redor. Nessa pintura em que a economia de cores é evidente, com o artista construindo campos monocromáticos, o contraste se dá entre o branco – mesclado com uma camada de

“terra” ou tom levemente ocre que explicita essa atmosfera interiorana e humilde – da camiseta interna e da parede ao fundo e os tons mais fechados e escuros do chão e do terno, chapéu, face e mãos do homem. Uma pintura de retrato que foge aos estereótipos daquela época e afirma o seu signo moderno por três fortes razões: primeiro, eis o que poderíamos chamar de um retrato social pelo fato de o protagonista ser um indivíduo subalternizado. Pancetti não floreia nem exotiza o trabalhador, diria inclusive que haveria uma situação especular, de transferência freudiana, ao reconhecer no Outro a sua gênese humilde em Campinas, depois sua vida na Itália e finalmente o retorno ao Brasil, já como jovem adulto em São Paulo. Em segundo lugar, é um *flash* rápido, um instante sobre o real, como uma fotografia que é produzida de forma um tanto clandestina sem o retratado saber. Não há nada encenado ou planejado. E, finalmente, é um retratado que foge do espetáculo, que tem certo receio da novidade e que prefere voltar-se para si mesmo. O artista muda-se para Campos do Jordão em 1942, em busca de tratamento para a tuberculose que o afetava, provavelmente por conta da intoxicação pela tinta a óleo. Entre idas e vindas, passa três temporadas naquela cidade.¹⁸ Para Leite (1979, p. 52), o nascimento de sua filha Nilma “enternece o pintor –, seguido de profunda depressão. As cores são cavas, não há alegria ou esperança nos quadros do tísico que aguarda somente o pior”.

Em 1944, pinta *Leitura*, obra do acervo do MAM-SP. Assim como em boa parte dos seus retratos e autorretra-

tos, o enquadramento muda o foco. Saem a paisagem e seus detalhes e ganha peso o que poderíamos chamar de análise psicológica da figura. Ainda sobre os seus retratos, chama a atenção o fato de que assistimos quase sempre à figura retratada confinada em um espaço apertado. Poucos detalhes são transmitidos sobre o que é ou onde é aquele espaço. A figura fica reduzida ao exercício de uma ação. Na obra em questão, a mulher está absorta na compreensão e estudo do texto que lê. Nada pode ser capaz de tirar a sua atenção. Há uma pincelada expressiva e ao mesmo tempo próxima da singeleza matissiana especialmente por conta da distribuição de campos cromáticos não chapados, amplos em sua escala e vigorosos. A face é delineada por pequenos pontos de cor. Seus olhos, boca, nariz e sobrancelhas são timidamente trazidos à superfície, compondo uma aura de silêncio e suavidade.

Leitura possui uma associação direta com uma série de quinze desenhos que pertencem à coleção da Biblioteca Nacional.¹⁹ Não só pela aproximação temporal, pois os desenhos foram produzidos entre 1944 e 1945, mas pela linha, isto é, pela forma como conduziu o traço: solto, ligeiro, deixando as formas fluírem soltas pelo espaço, como figuras sem gravidade. Em sua maioria, os espaços internos não são preenchidos, portanto, as linhas dão contorno às figuras, deixando-as desprendidas. Feitos em técnicas como aquarela, bico de pena, *crayon*, sanguínea e sépia, os desenhos, deduzo, revelam a intimidade do artista. Apresentam em sua maioria uma criança,

eventualmente duas, brincando, ou uma mulher lendo ou cuidando de um bebê. Levando em conta que Nilma teria cerca de dois anos, suspeito que possam ser retratos da família do artista. Essa hipótese pode ganhar força porque em 1945 o artista desenha a sua mãe com sanguínea sobre papel. Esse desenho, que pertence à coleção Gilberto Chateaubriand, possui uma linha sem peso e com hachuras que criam uma conexão próxima com a coleção da Biblioteca Nacional. De qualquer forma, há uma preocupação em exibir o âmbito doméstico. Esse conjunto de obras possui um ritmo mais lento: são cenas de uma mulher sentada ou deitada lendo ou realizando um trabalho manual; uma ou duas crianças brincando ao ar livre ou em casa; um homem lendo; uma mulher ninando; e, finalmente, uma cena – tipicamente pancettiana – em que uma mulher e uma criança observam, da praia e de costas para o espectador, os barcos na enseada. Esse desenho, intitulado *Veleiros*,²⁰ se aproxima incrivelmente de *Mulher e criança*,²¹ desenho presente na coleção MAC-USP. A cena é basicamente a mesma, diferenciando-a apenas o fato de que no desenho pertencente à coleção paulista mãe e filha estão de mãos dadas e o mar é preenchido por barcos de pescadores além de veleiros. Por sua vez, esse cenário é muito semelhante ao do óleo *Mãe e filha* (1943), pertencente à coleção Nemirovsky. Nessa obra as duas personagens, de costas e situadas na areia da praia, observam dois barcos navegando. Pancetti recorta a cena concentrando-se mais fortemente nas

figuras humanas e numa atmosfera de saudade e ligeiramente penosa.

É latente o sentimento de melancolia fixado nessas cenas. Assim como em suas pinturas, nesses desenhos as figuras não posam para o pintor: elas estão concentradas em suas tarefas, e o desenho, essa marca instantânea do presente, parece eternizar aquilo que há de mais comum no indivíduo. São tarefas do cotidiano, apresentadas pelo artista sem qualquer *glamour*, pois a vida se faz dessa forma, Pancetti parece nos dizer. São instantes fotográficos, também poderíamos afirmar. As figuras não nos encaram porque não é preciso. Não existe a necessidade em Pancetti de manter certos regimes de discursividade ou narrativos que foram sedimentados ao longo da história da arte. O artista dessacraliza certas práticas visuais e se alinha a uma mais próxima do realismo. A prática da hachura, indicando diferenças de superfície, transmite a essas figuras uma sensação de mobilidade: mesmo em aparente estágio de repouso, as figuras estão constituindo um tempo que é próprio delas. Todavia, há nesse universo da coleção da Biblioteca Nacional a expressão dos dois vetores ou amores do artista: a rede de afetos que envolve a sua família e que fica evidente em seu diário, quando expressa a alegria e o conforto que os filhos e a esposa transmitem, especialmente quando está hospitalizado e mais necessitado dessa paz e harmonia; e o mar, que foi o lugar constitutivo, arriscaria dizer, de sua existência.

É para o mar que Pancetti sempre se volta, como percebemos, dentro desse conjunto de desenhos, em *Vela branca*²² e *Veleiros*. Nostálgico quase sempre, especialmente nos anos 1940, quando, doente, reformado e mudando sempre de morada, busca o mar como refúgio e inspiração. Consola-se e alegra-se com a temporalidade própria que cerca o mundo das águas: o mar em movimento constante, com mudanças nem sempre perceptíveis; e a vida dos pescadores numa aceleração bem distinta da dos grandes centros urbanos, sujeita a modulações muito próprias e lentas. Esses desenhos carregam essa atmosfera e, ao perceber que muitos deles reportam uma mulher lendo ou absorta em seus pensamentos, tendemos a vê-los como uma tentativa de frear o ritmo frenético do mundo.

Com *Retrato de Francisco*, voltamos à representação ou escolha por um segmento muito específico sobre o popular, nesse sentido, numa proximidade com a ideia de tornar aparentes indivíduos subalternizados. É particularmente interessante essa obra porque o retratado é um jovem rapaz negro e possivelmente pobre. Siqueira (2008, p. 393) afirma que, nos diários do artista, ele nunca deixa de escrever que é um pintor de realidade e que apenas deseja representá-la:

A despeito de seu caráter redutor e simplista, essa definição da tarefa artística acerta em cheio o alvo de seu incessante debate: o rigor formal e a economia de meios não poderiam conduzir a uma abstração, no sentido da supressão do

Pancetti: o moderno periférico

contato com a realidade exterior, nem à definição de qualquer outra sorte de virtualidade ou compromisso prévio capaz de limitar ou agenciar o longo e cotidiano processo da existência. Portanto, nem os esquemas abstratos, nem a representatividade literária poderiam servir a esse artista. A relação com a realidade e com a paisagem exige ser colocada nos termos do seu reprocessamento plástico e lírico, fazendo de cada uma de suas telas uma superfície sensível, que chega a respirar.

Pancetti inventa a sua qualidade de realismo ao mesmo tempo que cria o seu mundo ou ideário de espaço e representação social, especialmente em casos como o de *Retrato de Francisco*. Talvez certa dose dessa propriedade de ilustrar e criticar o real advenha de Manet. O artista francês, em obras como *O velho músico* (1862)²³ não se furtou a expor o retrato dos marginalizados à época por uma sociedade burguesa racista e conservadora. Lá estão, alinhados e dispostos como em um grande mural, o músico de rua, os ciganos, o trapeiro, o bêbado, todos sujeitos que viviam próximos ao ateliê do artista e que acabaram deslocados e esquecidos pela reforma de Paris realizada por Haussmann no começo da década de 1860. De todo modo, expor uma figura negra como retratada não era uma novidade no Brasil de Pancetti, se pensarmos, por exemplo, em Di Cavalcanti e nos modernistas paulistas para nos atermos à sua geração ou àquela que a precedeu. Mas em Pancetti o caráter exotizante perde muito a sua força. Em tons rebaixados e com a melancolia

característica do artista, Francisco está intimamente ligado ao seu mundo. O fundo é o de uma comunidade popular situada em um morro em São João del-Rei, cidade em que o artista passa uma temporada em 1945. Francisco ocupa quase que por completo a pintura, e esse detalhe demonstra a sua força e o destaque dado, assim como o acento da conscientização social do artista.

Ainda em 1945, o artista pinta *A moça de São João del-Rei*, presente hoje na coleção Nemirovsky. Tendo a cidade ao fundo, destacando-se uma igreja no horizonte, um dos poucos signos de religiosidade que atravessam a sua obra, a pintura tem como protagonista uma jovem. Com exceção do cabelo da moça, a obra possui o mesmo tom de terra. Não sei se conscientemente ou não, essa paleta cria uma perfeita simbiose com Minas Gerais e sua superfície misturada a minerais ferrosos. Seu olhar evita que a fitemos e sua figura se mistura à própria cidade, como se sua origem e cotidiano estivessem entrelaçados àquela paisagem. Os contornos da moça e da paisagem são acentuadamente geométricos, mas guardam um lirismo que é muito próprio de Pancetti. Sem dúvida, não perpassa sua obra, analisando sob o ponto de vista da produção das tendências abstrato-geométricas, uma comparação, por exemplo, com os estudos de Max Bill ou Theo van Doesburg. Aproxima-se mais, guardadas as especificidades, da pesquisa de Modigliani ao tornar suas camadas de tinta mais translúcidas na tentativa de alcançar o efeito de transparência como vemos no artista

italiano. Na obra de Pancetti, as representações de marinhas ou de paisagens interioranas – que já são muito próprias por apresentarem enquadramentos menos usuais, personagens subalternizados, angulações oblíquas e uma adoção fotográfica na escolha do recorte – são também marcadas pelas aproximações com a paleta do pós-impressionismo, do cubismo e do expressionismo. É uma maneira muito própria de problematizar – inconscientemente, no caso do Pancetti, artista autodidata – essa herança europeia e trazer um signo moderno ao campo de produção da pintura brasileira, por excelência.

Também em 1945, concebe *Retrato de Rossini Camargo Guarnieri*.²⁴ Presente na coleção MAB-Faap, a pintura expõe com ar severo o poeta e amigo do artista. A face construída por meio de planos angulosos e geométricos assemelha-se, em certa medida, às experimentações realizadas pelos modernistas nos anos 1920. O caráter expressivo dessa obra me lembra *Homem amarelo* (1916),²⁵ de Anita Malfatti; contudo, existe diferença substancial porque Pancetti avança sobre o cubismo – o que por outro lado demonstra que se lança sobre o terreno abstrato-geométrico à medida que lhe convém, distante das tendências abstratas experimentadas no pós-guerra –, enquanto Malfatti tem o expressionismo como referente. Outrossim, a mesma aguda melancolia que há na obra de Malfatti se encontra aqui, no olhar vago e distante de Camargo Guarnieri. Há uma apreensão no ar percebida pelos olhos escuros com espessas

sobrancelhas arqueadas. Como de costume nos retratos de Pancetti, o retratado não está acomodado por inteiro na tela, pois é como se aquele espaço não o comportasse e criasse uma zona de opressão. Pancetti foca na tensão exposta no olhar e nos gestos contidos do poeta. Todavia, cria um contraponto para esse estado apreensivo ao ter o mar como plano de fundo. A tensão entre o poeta com semblante sisudo trajando camisa social e paletó e o mar azul, calmo e sereno simultaneamente se notabiliza e se espalha, perdendo força pouco a pouco. Parece que, nesses dois estados antagônicos entre as preocupações inerentes ao sujeito e a natureza, o que prevalece é o atenuante da segunda.

Em *Autovida* (1945),²⁷ da coleção Gilberto Chateaubriand, Pancetti aparece vestido com o uniforme de marinheiro, o chapéu com a fita do navio *Rio Grande do Norte* e segurando o livro *Ismos* (1931), do poeta espanhol Ramón Gómez de la Serna. Esse autorretrato tem algo do regime da imaginação. O artista já havia sido reformado há três anos e essa postura demonstra uma derradeira oportunidade, um último lance ou tentativa de permanência naquela atividade que desfrutou apaixonadamente por 25 anos. Ademais, o autorretrato perpassa essa imagem vaidosa e orgulhosa de ser um sujeito da Marinha. É imaginoso também porque aparentemente ele nunca serviu no referido navio. É assim que o identificamos – como um homem do mar e um solitário – e assim ele se vê, preso entre a experiência como mari-

neiro e o sentimento atônito em ser um artista cada vez mais respeitado no meio. Dois mundos completamente distintos passam a conviver naquele momento: a Mari-nha e as artes plásticas. Pancetti, bem provavelmente, era visto como muito moderno pelos modernistas e um tanto conservador pelos vanguardistas. Situava-se nesse lugar nenhum, e o seu olhar nesse autorretrato não expressa outra coisa que não isso.

Por outro lado, Serna passa em revista a vanguarda em seu livro, relatando os movimentos da arte mais significativos de seu tempo. Pancetti parece perdido entre tantas escolhas, caminhos e possibilidades. Os “ismos” representam essas vias e como a crítica tentava encaixá-lo em uma perspectiva eurocêntrica e moderna. Mas Pancetti tinha o seu lugar próprio – sem abdicar de suas aproximações estéticas com Cézanne, Van Gogh²⁷ e Gauguin no campo internacional, e com Lechowski principalmente, Dacosta e Guignard na arte brasileira –, pois construiu uma autonomia em face da segunda onda modernista. Difícil compará-lo com outros artistas de sua geração. Suas marinhas se distanciam e se aproximam concomitantemente daquela geração que as eternizou em fins do século XIX, como são os casos de Baptista da Costa, Castagneto e Facchinetti. O segundo, é verdade, possui proximidade estética e suponho que exista grande possibilidade de ter sido uma influência assumida pelo próprio Pancetti. Diria, ademais, que técnicas dos pintores ligados ao grupo Grimm, como Parreiras e Caron, foram em

maior ou menor medida absorvidas pelo artista paulista. Quanto a Castagneto, recordo as suas brumas e barcos a seco, que são situações encontradas na obra de Pancetti. Castagneto também se interessou profundamente por marinhas e por uma sensação de tranquilidade que a vida à beira-mar transmitia. Possuía uma pincelada rápida, interessada nos efeitos da luz, com uma fatura grosseira, aproximando-se até onde fosse possível das paisagens de Eugène Boudin. Castagneto adota uma perspectiva pouco usual naquele momento, explorando ângulos que davam destaque a encostas, à vegetação em torno da casa ou ao banco que antecede a praia. Contudo, é importante destacar as especificidades desses artistas. Pancetti imprime uma paisagem penalizada mas balanceada por um calor próprio. Seu jogo de luz e sombra provoca um estado psicológico de mistério e simultaneamente distância e aproximação com o espectador. A forma no emprego da luz e a fatura limpa e lisa de Pancetti se constituíram em grandes diferenças entre os dois. Há ainda a circunstância em que trabalhou uma geometria singular e expressiva e, sem dúvida, a adoção de seu interesse pelo que venho chamando de “perspectiva social” definitivamente o afasta do pintor genovês. Com suas escolhas surpreendentemente raras – como uma pedra à beira do mar como mote central da pintura em um enquadramento pouco usual –, Baptista da Costa seria o pintor de paisagem que estaria mais próximo de Pancetti. Contudo, o grau de melancolia entre ele e Pancetti é incomparável, com o brasileiro

constituindo esse lócus mais tristonho. Além disso, a luz é um diferencial: a de Pancetti é menos “fria”, evidenciando o calor próprio das marinhas, e essa circunstância ganha ainda mais notabilidade no começo dos anos 1950, quando se estabelece na Bahia.

Ainda sobre pintores do século XIX estabelecidos no Brasil que teriam alguma forma de proximidade com Pancetti, também destaco Almeida Júnior. Não é a técnica que os aproxima, mas o assunto. As cenas de roça e os tipos representados – o violeiro, o derrubador de árvores, em suma, o “caipira” – os associam, a despeito do período e do contexto que os separam, pela tomada de uma perspectiva que privilegia figuras socialmente marginais, até então pouco representadas com destaque na pintura brasileira.

Voltando a *Autovida*, e concluindo, é curiosa a forma como Pancetti se representava, com distintas formatações e sentimentos. Ainda em 1945, desenha um autorretrato em aquarela,²⁸ presente na coleção MAC-USP, em que se apresenta com roupas civis e com a fisionomia mais serena em comparação com *Autovida*, que é do mesmo período. São grandes variações em curto espaço. Modificações de humor, técnica e suporte são elaboradas e repercutidas. Os autorretratos são experimentações estéticas, mas também atestam para ele e para o público o seu comportamento, a forma como via o mundo e como este se fazia nele. Em particular nesse desenho, há uma delicadeza do

traço em contraposição, por exemplo, à linha ligeira que condiciona a coleção de desenhos da Biblioteca Nacional. Nesse autorretrato, há uma preocupação de a linha lentamente compor e preencher a fisionomia do artista; um cuidado em demarcar sua aparência e como queria ser apresentado ao mundo naquele momento.

Autorretrato (1949),²⁹ da coleção Nemirovsky, apresenta o artista em um ambiente apertado. Pintado em diferentes tons de verde, é uma das pinturas de tendência expressionista desse artista mais evidentes que conheço, ao lado de *Barco e pescadores*, de 1933,³⁰ e *Autorretrato* (1949), da coleção Evelyn e Ivoncy Ioschpe. Nesse último, a angulação e o tamanho da obra são praticamente os mesmos da tela da coleção Nemirovsky. Entretanto, o foco é ligeiramente mais distante, e a cor, azulada. Com a boca aberta e as sobranceiras arqueadas, a figura parece clamar urgentemente por algo em meio à atmosfera soturna. Nota-se que nesse ano é realizada uma grande mostra organizada pela Sul América Terrestres, sob o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde, em sua sede no Rio de Janeiro. Participam obras de Di Cavalcanti, Portinari, Pancetti, entre outros artistas brasileiros, além de telas de Braque, De Chirico, Goya, Picasso, Renoir, Utrillo e Vlaminck, entre outros mestres modernos. Todas as obras pertenciam a coleções baseadas no país. De todo modo, o impacto dessa produção de vanguarda na geração de Pancetti deve ter sido de muita excitação.

Voltando a *Autorretrato*, da coleção José e Paulina Nemirovsky, parte de uma de suas orelhas e cabeça não são vistos dentro do enquadramento em primeiro plano que adotou. As linhas como um todo estão desequilibradas ou fora de uma ordem racional, pois é difícil situar exatamente a escala da figura dentro do cômodo em que se encontra, assim como o lugar onde está. Seu rosto ocupa boa parte da tela, o que aumenta, eu diria, o grau de comoção. O tom claro da parede que faz as vezes de fundo cria o distanciamento entre figura e fundo. As zonas de sombra sobre sua face dão maior dramaticidade à cena. Seus olhos fechados nos fazem pensar que está absorto em seus sofrimentos. Por conta de uma possibilidade de ler essa pintura como tendo proximidade com a pincelada pós-impressionista, a obra poderia cair na cilada de refletir ou expor o artista como aquela pessoa que sofre constantemente na sua vida íntima e na produção de seu trabalho, ou do artista louco, como a mitificação acerca de Van Gogh, por exemplo. É a construção de uma narrativa sobre o artista dândi e/ou louco que tanto agrada à indústria da arte como espetáculo. Visões desgastadas, pueris, falsas e sobretudo midiáticas que não se atêm à obra em si ou que não processam de forma madura e profissional a relação entre psicanálise e produção artística. O perigo em deslizar em um tratamento desonesto e superficial é grande.

De todo modo, fiz esse rápido parêntese para dissertar que Pancetti, e particularmente seus autorretratos,

não faz uso desse jogo do “artista louco”. Trata-se de um artista que desde 1942 é licenciado da Marinha, não desfruta seu prêmio de viagem no exterior, muda-se constantemente em busca de um melhor tratamento para a saúde e que, no momento em que pinta a referida obra, está recebendo projeção nacional (e em breve internacional) pela primeira vez. Esse sintético panorama pode ajudar a entender que tipo de emoção ele pode estar tendo naquele momento.

Em 1950, Pancetti viaja para a Bahia, onde fixa residência. Nesse local, sua obra se modifica e a paleta adquire cores quentes e fortes. Suas marinhas tornam-se plenas de luz, ao contrário das pinturas de Cabo Frio e de Barra de São João cuja atmosfera era soturna e funesta, muito por conta da tuberculose e do distanciamento do mar. Pinta a cidade de Salvador e arredores: a praia de Itapuã, o Farol da Barra e a lagoa do Abaeté.

Na série de retratos denominada *Abaeté* (c. 1957), privilegia uma figura ambígua. Em boa parte das pinturas dessa série, pelo tamanho diminuto tanto das telas quanto da figura em relação ao espaço que ocupa, não sabemos ao certo se seria uma criança, jovem ou pessoa mais madura. O que podemos distinguir é o fato de ser uma figura feminina executando algum tipo de ofício ligado à economia da pesca. Mas tudo isso é presumido. A figura ou a ação é da ordem do enigma, pois mais se presume do que se confirma vendo esses retratos. Em duas obras

dessa série pertencentes à coleção da Fundação Edson Queiroz, a figura aparece solitária e de costas para o pintor e o espectador. Na tela em que aparece vestida com uma camisa vermelha e calça azul,³¹ há um corte seco na altura da sua cabeça, o que reforça o fato de que Pancetti cria camadas de suspensão ou rasura da figura. É um rosto apagado, ocultado ou em suspenso. Todavia, é o rosto que define o indivíduo, que o marca e o singulariza. Uma pergunta se coloca diante dessa suspensão: não exhibir o rosto seria uma forma de denúncia? Não estou muito certo sobre um posicionamento político de Pancetti acerca do apagamento do gênero feminino de suas funções sociais, políticas e econômicas nos anos 1950. Se ele era crítico ou não ao fato de o lugar cultural da mulher estar sedimentado no ambiente doméstico, presa a funções reguladas, como era posto em larga escala pela sociedade patriarcal brasileira. Por outro lado, Pancetti foi colaborador da campanha a favor da anistia aos presos políticos da ditadura do Estado Novo em 1945, pintando um autorretrato em que aparece fardado como marinheiro com um gorro em cuja fita há a inscrição “anistia” e, ao fundo, figuras enlaçadas, cabisbaixas e sem os detalhes faciais, à espera de libertação.³²

Curiosamente, uma artista contemporânea a Pancetti, Djanira, usa um artifício semelhante ao abdicar de detalhes faciais (olhos, orelhas, boca ou nariz) na elaboração de algumas de suas figuras, como em *Ciranda* (sem data) ou *Roda II* (1953). Contudo, declaradamente,

Djanira assumia um posicionamento ideológico, sendo inclusive ligada ao Partido Comunista no Brasil, tendo viajado à União Soviética, vivido na Bahia e participado ativamente de festas e ritos de religiões de matriz afro-brasileira. Esse posicionamento progressista de Djanira é percebido em pinturas como *Mercado da Bahia* (1959), *Feira da Bahia* (1956), *Largo do Pelourinho, Salvador, BA* (1955) e *Candomblé* (1957)³³ e – assim como Pancetti – na escolha de retratos e paisagens, seja de pessoas ligadas ao seu círculo de amizades, seja de imagens do subúrbio, onde morava quando iniciou sua trajetória artística.

A ausência de detalhes faciais tanto em Pancetti quanto em Djanira revela “um aspecto menos conhecido do pensamento gestáltico” (Cabañas, 2019, p. 210), tão em voga a partir de 1949 com a publicação do primeiro estudo no país por Mário Pedrosa denominado “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. Esse aspecto quase desconhecido era a percepção fisionômica. Segundo Cabañas (2019, p. 210), essa qualidade de percepção seria “perceber o ‘rostos’ das coisas. A percepção fisionômica descreve aquelas instâncias em que percebemos uma nuvem escura como ameaçadora ou uma montanha como majestosa”. Para Pedrosa (1979 *apud* Cabañas, 2019, p. 211), “as qualidades fisionômicas do todo não existem [apenas] num rosto. São características também da figura geométrica, num quadro, em todo objeto fenomênico fora e dentro da arte”. Seguindo o raciocínio afetivo da forma, Cabañas (2019, p. 211) afirma que

Pancetti: o moderno periférico

a estrutura e o efeito geral de um objeto são percebidos mediante as propriedades primárias e secundárias, tais como forma e cor. Segue-se que a expressão fisionômica de um objeto de arte não corresponde à representação de rostos literais e sim à percepção de suas propriedades terciárias – e portanto afetivas. A ambição de Pedrosa era precisamente promover essas características terciárias e as qualidades afetivas, desafiando assim disposições analítico-rationais.

As pinturas desses dois artistas contrastam profundamente com a produção modernista baseada em São Paulo das décadas de 1920 e 1930, que, em busca de uma emancipação cultural da Europa, combinava os aspectos formais do cubismo e do expressionismo num projeto nacional-cultural, como, por exemplo, em *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral, cujas formulações figurativas das identidades sociais brasileiras tentavam capturar a brasilidade por meio da representação de rostos e de corpos que simbolizam as diferentes etnias indígenas e as culturas de matriz africana. Djanira e Pancetti investem numa “imagem” do Brasil sem rostos, deslocando “a identidade para evocar as posturas corporais e as atividades de trabalho” (Cabañas, 2019, p. 212).³⁴

A dimensão pequena das duas telas de *Abaeté*, cerca de 20 x 25 cm cada uma, aumenta a potencialidade dessa ideia de confinamento, em contraste ao apaziguamento, silêncio e compenetração das mulheres no exercício mecânico, diria, de seus afazeres. Há uma certeza íntima e profunda em realizar a ação que é exigida delas. Não

há espaço para admirar o entorno nem uma erotização de seus corpos. É o que acontece também em *Lavadeiras do Abaeté* (1956),³⁵ pertencente à mesma coleção. Nesse caso, os campos monocromáticos dos elementos – as duas mulheres, os tecidos, a faixa da lagoa, bacias e a lagoa em si – que compõem a pintura definem um padrão ou painel geométrico. Esse jogo abstrato de formas e cores parece ter maior peso do que a cena em si ou a ação sendo desenvolvida: duas lavadeiras executando suas tarefas à beira da lagoa. O olhar do espectador é disperso porque não encontra um centro que possa deter a sua atenção e se perde freneticamente entre os campos vibrantes de cor. Curioso como de alguma forma – inconsciente ou não – o debate que era intenso nas bienais, por exemplo, sobre as diferenças estéticas entre abstracionistas e figurativistas é absorvido por Pancetti. *Lavadeiras* é uma pintura que se situa nessa zona de trânsito entre as duas vertentes, pois a representação ou experiência figurativa está presente, mas caminha em direção a uma geometrização da forma.

Apesar de *Lagoa do Abaeté, Salvador, BA* (1957),³⁶ da coleção Roberto Marinho, não ser um retrato, é interessante deixá-la próxima da análise feita sobre os retratos das lavadeiras. Primeiro, por uma razão óbvia, pois se trata do mesmo cenário e das mesmas personagens. É instigante ver o universo feminino do trabalho sendo executado por mulheres subalternizadas circulando pelo meio das artes plásticas brasileiras. É claro que é preciso levar em conta que essa visão vem de *um* artista e não

de *uma* artista. Todavia, como vem sendo colocado ao longo do livro, Pancetti tem um interesse, digamos, bem particular sobre as causas sociais, por mais que isso não tenha sido explorado com mais afinco pela historiografia ou mesmo tenha sido escrito ou dito timidamente pelo artista. Reforço que essa análise de uma perspectiva social sobre sua obra é uma hipótese lançada por mim.

Embora não tenha sido um artista que tenha participado intensamente do debate entre figurativismo e abstracionismo e tenha se mantido fiel a certo repertório estilístico, Pancetti não abriu mão de experimentar certo grau de abstração geométrica no seu trabalho. E penso que isso fica mais evidente na série *Lagoa de Abaeté*. As roupas estendidas pelas lavadeiras na beira da lagoa compõem espaços monocromáticos sobre a areia alva, que por sua vez se transubstancia em uma tela. O corte da lagoa em meia-lua oferece uma perspectiva mais ampliada do imenso painel que as lavadeiras aos poucos vão produzindo, mas ambigualmente deixa um ar de mistério sobre a escala desse trabalho/pintura.

Essa postura sobre o labor também foi adotada por Gauguin em *Lavandières à Arles* (1888),³⁷ da coleção do MoMA. Apesar das distinções significativas entre os artistas, é interessante que ambos tenham se detido sobre o trabalho feminino (não obstante as características de subserviência e exploração econômica aplicadas a esse gênero), sua importância social, o fato de as mulheres ocuparem uma narrativa na história da pintura e, no caso

estilístico, terem adotado padrões geométricos em suas obras. Tanto em Gauguin como em Pancetti, as roupas estendidas sobre o rio, sendo esfregadas e ensaboadas, remetem a grandes retângulos monocromáticos boiando sobre a superfície d'água. Sobre a pintura do brasileiro, curiosamente, as mulheres também se confundem com as roupas estendidas porque suas composições são econômicas, variando entre uma ou duas cores. Cria-se um turbilhão de monocromos que são investidos contra a areia. São padrões geométricos que criam uma mobilidade e temporalidade muito próprias para essa pintura. Nosso olhar percorre em um ritmo desacelerado as composições que são criadas pelos tecidos e corpos ao mesmo tempo que refletimos sobre as causas e consequências da paisagem social que nos é oferecida.

Em 1952/1955, pinta a si mesmo trajando uma camiseta vermelha. Seus autorretratos têm uma característica em comum, que é o enquadramento em primeiro plano. A pintura (*Autorretrato com camiseta vermelha*, coleção Fadel) está delimitada pela linha dos ombros e o topo da cabeça, e com isso os olhos ganham uma projeção maior. Nessa pintura, em um ângulo quase de perfil, a imagem do artista nos encara fixamente. Seus olhos nos fitam como se pudessem se mover à medida que nos locomovemos diante dele. Existe um ambiente de vigília e punição nessa expressão. A boca cerrada intensifica a produção de um ambiente tenso, por mais que a paleta de cores seja aberta e transmita uma atmosfera potencialmente aprazí-

vel. O jogo de cores (com tons claros dividindo o espaço com a presença do vermelho) e de luz e sombra – zona de sombra sobre o lado esquerdo da imagem contrastando com o restante da pintura – cria essa relação dúbia entre forma e imagem. A lacuna entre a atmosfera pretensamente jovial em que a imagem é produzida e aquilo que ela se revela – tensa e impactante – traduz uma das grandes contribuições de Pancetti à pintura.

Notas

- ¹ Disponível em: bit.ly/2VQP1ji.
- ² Disponível em: bit.ly/3Esywvg.
- ³ “A exposição constituiu-se de trabalhos plásticos dos internos do Hospital do Juqueri, selecionados e organizados por Osório César, e de trabalhos de arte infantil advindos de escolas públicas da cidade de São Paulo. As conferências foram proferidas por médicos e intelectuais, relacionados ao assunto, finalizadas por debates acalorados que mobilizaram a imprensa da época” (Amin; Reily, 2013, p. 123-142).
- ⁴ Essa informação está publicada na referida obra de 1979, *José Pancetti: o pintor-marinheiro*, organizada por José Roberto Teixeira Leite.
- ⁵ Disponível em: bit.ly/37CD6Ip.
- ⁶ Disponível em: bit.ly/3scUHA5.
- ⁷ Disponível em: bit.ly/3iJ9lf4.
- ⁸ Leite (2003, p. 11) relata que no dorso de algumas pinturas Pancetti fez alusão a acontecimentos políticos como quando escreve “Stalin falou ao mundo!”, em uma delas, e “Eu propagando os candidatos da chapa JJ” em outra. Suponho que essa frase tenha sido escrita em 1955, momento em que Juscelino Kubitschek

e João Goulart concorriam, respectivamente, à Presidência e Vice-presidência da República. Não havia naquele momento da história política nacional a composição de chapas de presidente e vice, mas suponho que Pancetti tenha adotado o termo “chapa” por uma identidade um tanto progressista que unia os dois nomes.

- ⁹ Disponível em: bit.ly/3fXwnNC.
- ¹⁰ Disponível em: bit.ly/3jPRnah.
- ¹¹ Disponível em: bit.ly/2Xq0Zky.
- ¹² Disponível em: bit.ly/3fZaHk4.
- ¹³ Disponível em: bit.ly/3iHGTu1.
- ¹⁴ Disponível em: <https://bitly.com/tzWwW>.
- ¹⁵ Disponível em: bit.ly/3smWVwU.
- ¹⁶ Disponível em: bit.ly/2UeB7H0.
- ¹⁷ Disponível em: mo.ma/3sjahtR.
- ¹⁸ Uma primeira temporada entre 1942 e 1944; uma segunda, entre 1948 e 1949; e a última em 1957.
- ¹⁹ Disponível em: bit.ly/3sdsBVp. Recomendamos que o leitor digite no campo “pesquisa” a palavra “Pancetti” a fim de obter imagens e ficha técnica das obras do artista que a Biblioteca Nacional possui em seu acervo.
- ²⁰ Disponível em: bit.ly/3Cm4VBZ.
- ²¹ Disponível em: bit.ly/2Xqr3Mp.
- ²² Disponível em: <https://bit.ly/3xSIXr5>.
- ²³ Disponível em: bit.ly/3m2bQeA.
- ²⁴ Disponível em: bit.ly/3fYugt6.
- ²⁵ Disponível em: bit.ly/3CNR20k.
- ²⁶ Disponível em: bit.ly/2VU8eQL.
- ²⁷ Pancetti (*apud* Leite, 1979, p. 60) inclusive dedicou um poema ao artista holandês: “Vicente van Gogh, meu grande amigo!”

Pancetti: o moderno periférico

Foste um mártir na época em que viveste./Hoje a tua arte guia o mundo/E o teu espírito a minha vida!/Bendito sejas Vicente van Gogh,/Espírito Santo, Amém”.

²⁸ Disponível em: bit.ly/2VRWAX7.

²⁹ Disponível em: glo.bo/3D3qMPD.

³⁰ Disponível em: bit.ly/2VTkt0d.

³¹ Disponível em: bit.ly/3xLL4cP.

³² Disponível em: bit.ly/2VSXYc2.

³³ Disponível em: bit.ly/3AD0rGc.

³⁴ Cabañas, nesse comentário, se refere apenas a Djanira. Sou eu quem inclui a obra de Pancetti nessa análise.

³⁵ Disponível em: bit.ly/3Amn9Tm.

³⁶ Disponível em: bit.ly/3z6lksT.

³⁷ Disponível em: mo.ma/3yNTcL3.

Mais do que um pintor de marinhas

Fortemente influenciado pelas ideias de Bruno Lechowski, Pancetti produz *Barco e pescadores*, hoje pertencente à coleção do Banco Itaú. Há o peso da chuva que ecoa como uma tormenta. O barco ancorado à beira do mar é o objeto que promove a reunião dos pescadores numa noite tempestuosa. Objetos estão ao mar e o vento é intenso, como podemos observar pelo ângulo formado pelas árvores ao fundo. Dialoga com a obra gráfica de Goeldi, com a grande ressalva de que há luminosidade (especialmente sobre o barco e os objetos que se perdem). Há um clima de tragédia que se faz naquele momento e é preciso tomar uma decisão, como se vê no encontro dos homens do mar.

O Núcleo Bernardelli é formado em 1931, mesmo ano da 38ª Exposição Geral de Belas Artes, pensada pelo novo diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Lúcio Costa. Exposição também conhecida como Salão Revolucionário pelo seu grau de ruptura com os padrões conservadores do ensino artístico que se praticava à época. Para a comissão organizadora, Costa convidou Anita Malfatti, Candido Portinari, Celso Antônio e Manuel Bandeira como forma de sedimentar um novo caminho para o ensino e a produção das artes plásticas brasileiras, agora

sob o signo do moderno. Roberto Pontual (1987, p. 88) explana as ideias de Costa para a Escola:

[Lúcio Costa] denuncia o alheamento “de pasmar” em que continuavam vivendo (e muito devido ao atraso da Escola) quase todos os artistas brasileiros em relação ao que se passava no resto do mundo: “As nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do impressionismo. Todo esse movimento criador e purificador pós-impressionista, de Cézanne para cá, é desconhecido e renegado sob o rótulo ridículo de futurismo”. Pede, então, com um fraseado onde já se sente o chamado à pausa e à ordem que faria o tom do modernismo na década de 30, que os pintores, escultores e arquitetos se esforcem por compreender, sem *parti-pris*, a modernidade: “O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora, e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos”.

Lúcio Costa permanece poucos meses à frente da direção, mas os ventos desse Salão, embora Pancetti não tenha participado dele, foram fundamentais para a trajetória do pintor campinense. No porão da Escola, os artistas do Núcleo trocam informações, e o signo abstrato, especialmente pelo viés expressionista, se faz evidente. É o caso de *Barco e pescadores*, com o uso de cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento. As linhas expressam um sentimento de atordoamento e confusão. A gravidade que a pintura expressa está na cena em que o grupo de pescadores

precisa lidar com a tormenta que os pega, aparentemente, desprevenidos. Obra e vida se misturam em Pancetti: o artista já havia passado por esse drama das tormentas algumas vezes, seja por conta de sua vida de marinheiro, seja simbolicamente, por conta das agruras do cotidiano.

Pancetti e seus colegas do Núcleo Bernardelli não eram os únicos a se reunir coletivamente, trocar entre si e produzir com acento pós-impressionista suas pinceladas expressivas. Cabe dizer, aliás, que a historiografia nunca considerou exatamente a produção do Núcleo como algo extremamente fora, *outsider*, aos preceitos acadêmicos. Havia esse balanço entre a manutenção de certa tradição – os grandes temas continuavam, por exemplo – e a ousadia – perspectivas e cortes inesperados, a geometrização da natureza, etc. Bem, se no Rio havia o Bernardelli, em São Paulo o Grupo Santa Helena foi uma realidade nos decênios de 1930 e 1940. “Sem programas preestabelecidos, o Santa Helena surge da união espontânea de alguns artistas que passam a utilizar salas como ateliê no Palacete Santa Helena, antigo edifício na Praça da Sé, em São Paulo, a partir de meados de 1934” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020b). O primeiro artista a se instalar é Francisco Rebolo, e depois Mário Zanini, Manoel Martins, Fulvio Pennacchi, Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa e Rizzotti o seguem. O ambiente criado nas salas de trabalho é de troca mútua, “dividindo os conhecimentos técnicos de pintura e as sessões de modelo-vivo, decidindo sobre a participação nos salões e

organizando as famosas excursões de fim de semana aos subúrbios da cidade para execução da pintura ao ar livre” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020b). Procedimentos não muito distintos do núcleo carioca.

Relativamente afastado do meio artístico da época, o grupo só foi notado em outubro de 1936 por pintores mais experientes como Rossi Osir e Vittorio Gobbis, por ocasião da mostra “Exposição de pequenos quadros”, organizada pela Sociedade Paulista de Belas Artes no Palácio das Arcadas. Mas são como participantes da “Família Artística Paulista (FAP), agremiação cofundada e dirigida por Rossi Osir, responsável por conceber salões de arte, que ganham visibilidade pública e passam a ser conhecidos pela crítica especializada como Grupo Santa Helena” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020a).

Em 1939, após visita ao 2º Salão organizado pela FAP, Mário de Andrade identifica o que chamaria de uma “escola paulista”, ocupando o campo litigioso entre as experimentações formais do modernismo e o academismo ainda vigente no meio paulistano. Somente em 1944, em texto dedicado a Clóvis Graciano, Andrade lança a tese de que a origem proletária ou da pequena burguesia é o elo e o elemento determinante na plástica do grupo (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020a). É importante contextualizar que tanto os artistas do Grupo Santa Helena que têm formação básica em escolas profissionalizantes, como o Liceu de Artes e Ofícios, como os do Núcleo Bernardelli procuravam o caminho da profissionaliza-

ção. Daí, no caso dos cariocas, a insistência nas questões do ensino artístico: aulas de modelo-vivo e de pintura livre de modo intenso. Já os paulistas, em sua maioria, ganham a vida como artesãos ou pintores-decoradores, o que contribui para a consciência artesanal de suas obras. Essa situação não é muito diferente do que vivenciou o jovem Pancetti nos anos 1920.

O que ainda conecta os dois grupos é o apego à representação da realidade que os leva a pintar principalmente paisagens, cujos focos são as vistas dos subúrbios e arredores da cidade, as praias visitadas nos fins de semana, enfim, a paisagem urbana. Percebe-se a preferência por locais anônimos no limite entre o campo e a cidade. Por outro lado, as diferenças também se estabelecem. O mar e a baía de Guanabara são paisagens recorrentes para os artistas do Núcleo Bernardelli. A paisagem carioca e sua conjugação de mar, montanha, lagoa e praia é fundamental para se pensar numa linha mais sinuosa. A luz é outro elemento dissonante entre os dois grupos. Um bom exemplo que nos ajuda a entender as diferenças entre os dois grupos são as obras *Ilha Porchat* (1937), de Aldo Bonadei;¹ *Igreja* (c. 1940), de Francisco Rebolo;² e *Paisagem* (1937), de Milton Dacosta.³ Na pintura do primeiro, as aproximações com Monet e Cézanne em relação ao tema – a paisagem à beira-mar – e às pinceladas são evidentes, apesar da luz menos densa em relação aos franceses. A rocha próxima à enseada é a personagem da tela, mas a sua pincelada marcada e expressiva com forte

influência pós-impressionista não assinala um modo de pensar muito distinto do dos europeus.

A pintura de Rebolo não define uma ruptura, ao contrário, caminha pelo viés da tradição. A paisagem tem um leve *sfumato*, visível na fachada da igreja e das casas. Há um contraste entre o plano horizontal inferior, contendo as árvores e a vegetação do morro, mais escuro e denso, e o superior, com o céu mais limpo, especialmente a parte que circunvizinha a igreja. Sem grandes extravagâncias formais, a igreja de Rebolo possui uma tendência à pincelada expressiva de Cézanne, mas fica no meio do caminho, entre a representação figurativa e uma possibilidade de abstração da forma.

Já Dacosta investe sobre a paisagem da enseada de Botafogo tendo o Pão de Açúcar ao fundo. Sua pincelada é expressionista, mas com uma luz que torna tudo harmônico: o telhado das casas, a areia, o mar e as montanhas parecem pertencer a uma mesma massa de cor sem grandes variações ou mesmo a seguidas demarcações de composições horizontais de cor. É uma luz muito particular que se caracteriza pela sua amplitude e que não recorre a um repertório excessivamente europeu. Há um modo muito próprio de guiar o nosso olhar sobre aquele recorte de paisagem, isto é, uma invenção se dá na medida em que Dacosta balanceia exemplarmente a gestualidade da pincelada abstrata, demarcando a expressividade da arquitetura e da natureza por meio de tons claros e ocres

sem criar uma atmosfera “fria”, com o aproveitamento da luz de um dia quente no Rio.

Ainda em 1937, Pancetti pinta *Fundo de quintal*,⁴ também do acervo do Museu do Ingá, dando continuidade a um olhar que diria ser, em certa medida, etnográfico. O artista tangenciaria essa perspectiva social a começar pelo fato de que retrata os fundos de uma casa que se percebe ser humilde. Encravada em meio à mata e próxima a um morro, a casa tem sua fachada negligenciada. Pancetti se interessa por aquilo que poucos veem. E aí existe um duplo interesse: primeiro, o não visto se refere a uma pintura de paisagem onde o que se conflagra não é o esperado, mas o fugidio – os fundos de uma casa modesta. Não há figura humana, e mesmo a casa – o centro de tudo e por onde a narrativa escorre – aparece “escondida” no segundo plano. No primeiro plano, bananeiras, à esquerda, e uma pequena mata, à direita, adornam em certa medida a casa. A habitação surge retraída e com zonas de sombra. E o segundo interesse é explorar justamente a narrativa daquela família mais socioeconomicamente vulnerável. Dez anos depois, pinta *Velha casa*,⁵ do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, voltando ao tema da moradia de pessoas pobres. A obra exhibe um casal – uma criança e uma jovem – defronte à velha casa do título e olhando impassíveis. Não sabemos suas reações, pois os detalhes faciais não são revelados. A casa, necessitando de pintura e demais reparos, é alvo de atenção da dupla. Provavelmente é tudo o que tem; o que

há de mais precioso e digno é aquele lugar, mesmo que não atenda a certos critérios (funcionais e/ou estéticos). A paleta escolhida por Pancetti é de tons monocromáticos e cores abertas. A fachada é pintada em branco com portas e janelas azuis e o telhado marrom. A jovem traja vestido rosa enquanto a roupa da criança possui um tom acinzentado. Há uma sintonia nessa escolha cromática – mais neutra – de modo a transmitir simbolicamente esse estado de pertencimento, de que a casa e a dupla pertencem uma à outra, e ambas expressam de algum modo um pedido de alento. É importante dizer que em suas obras não há uma exploração da imagem clichê do “pobre coitado”, mas uma realidade que se distancia do prosaico e se aproxima de um pensamento político muito elaborado e sutil. Na obra do museu do Rio, citada no início do parágrafo, a ausência (de quem habita a casa) é um dado central nessa pintura. Significa, de outro modo, a inexistência dessa figura, em todos os estratos (social, político, econômico, cultural) no imaginário burguês e com resquício escravocrata do brasileiro.

Em 1936, produz *Marinha*,⁶ pertencente à coleção do MON, ainda dos seus tempos de Núcleo Bernardelli. No primeiro plano, avista-se um barco a vela atracado ao que parece ser a enseada de uma vila de pescadores. O entorno tem casas humildes e ao fundo outros barcos semelhantes na mesma posição estacionária. A baía é o lugar que provém o sustento para todas essas famílias, mas não há a presença dos pescadores ou de seus fami-

liares. Os barcos fora de seu uso de certa forma expõem a dificuldade atravessada por aquelas pessoas. A sensação de desalento é aparente, o que se maximiza no tom bege que predomina nos barcos e na praia e no azul-claro amarronzado do mar e do céu. A pincelada de tendência expressionista, lúgubre e ligeira, com pouca definição de contornos, acentua a atmosfera de apreensão. O signo do trabalho – o barco – está presente, mas há pouca coisa a fazer. O tempo é o da espera, mas a paisagem dá a medida do quanto o mar é importante para a sobrevivência dessas famílias.

Dois anos antes da dissolução do Núcleo Bernardelli, Pancetti pinta *Floresta* (c. 1939), que pertence à coleção Fundação Edson Queiroz. Trata-se de uma interessante aproximação com a pincelada de Cézanne feita pelo artista brasileiro. Todavia, Cézanne e Pancetti têm estratégias bem diferentes. Essa aproximação, que pode ter sido motivada pela suposta visita do brasileiro à exposição de arte francesa de 1940, já que a pintura não tem datação certa, se dá pelo prisma da técnica, isto é, pela gestualidade da pincelada. Há em Cézanne, lembro-me de *Les Peupliers* (1879-1880)⁷ nesse caso, assim como nessa tela de Pancetti, um interesse por uma pintura “chapada” ou um encontro entre figura e fundo.⁸ Além disso, ambos agem em prol de um protagonismo dado aos elementos da pintura, como a pincelada (geometrizante) em detrimento dos temas, e, sobretudo, valem-se de um caráter supostamente inacabado de suas pinturas. A floresta

sombria, densa e fechada de Pancetti não revela nada. É um emaranhado de tons esverdeados e sombras, de modo que mal conseguimos distinguir a vegetação. O que prevalece é a força verticalizante, demonstrada nos troncos e caules, levantando os elementos, e a sensação de perda. Essas características acabam por representar um mesmo estado que sobrevoa essa paisagem: o da desorientação.

Paisagem, Campos do Jordão, SP (1943), da coleção Roberto Marinho, possui uma perspectiva de dentro (do casarão) para fora, nesse caso, a paisagem rural. Os planos se equilibram entre elementos horizontais e verticais, mas ressalta o corte em diagonal e oblíquo da sacada, fazendo com que admiremos, pelo ponto de vista da varanda do casarão, aquilo que a cerca. Eis um corte que ressalta sua experimentação na pintura de paisagem produzida no Brasil. No primeiro plano, diante da sacada, vislumbra--se o quintal da casa e, em camadas sucessivas, a rua, parte da vizinhança, postes e a montanha ao fundo. Por conta do avanço da tuberculose, Pancetti nesse momento se muda do litoral para as montanhas de Campos do Jordão. É um momento triste na sua vida, e a paisagem que pinta absorve esses sentimentos. Parece que esse estado de espírito é ressaltado no contraste entre o céu azul e o apaziguamento da paisagem. O vento não demonstra sua força nem há vestígio algum de figura humana. O céu aberto e limpo anuncia uma beleza que é difícil para o artista vislumbrar naquele momento. O que impera na paisagem é o silêncio, a espera incontável por

dias melhores. Outro artista que passou temporadas em Campos do Jordão foi Lasar Segall. Em meados de 1935, estabeleceu-se na cidade. Mas sua pincelada é um tanto distinta da de Pancetti: tem muito fortemente o acento expressionista. É uma pintura chapada, retratando a vida campesina como em *A casinha branca* (1935).⁹ A matéria é densa, ao contrário da pintura de Pancetti, e sua paleta, ainda mais fechada e lúgubre, possui uma unicidade que varia entre o marrom, o bege e um tom amarelecido.

O artista está novamente de volta ao mar em *Praia com figuras e barcos* (1944), também do acervo da coleção Roberto Marinho e provavelmente produzida em Intanhaém. É uma cena de uma família de pescadores: os homens cuidam dos barcos, enquanto as mulheres e as crianças os observam ou olham a esmo. Verifica-se uma sensação de paz e tranquilidade – acentuada pelo cão, no meio da cena, vagando pelo espaço – sem a melancolia da última pintura analisada. Surpreende o traço próximo ao de Gauguin nessa tela, com cores expressivas, tons monocromáticos e planos chapados e simplificados. Chama a atenção o fato de que ambos, a despeito da luz local, elaboraram seus respectivos requintes cromáticos por meio de invenções estéticas próprias. Gauguin também teve o litoral como tema, apesar de a forma como o explorou ser muito diferente de Pancetti. O brasileiro esteve distante da erotização do Outro, de se apropriar de culturas locais e de adotar termos e perspectivas redutoras, como Gauguin fez ao tratar as mulheres taitianas e a paisagem

como primitivas. Na pintura em questão, é o mar quem transmite unidade ao todo. É por ele que essas figuras se reúnem e se voltam. Nenhuma figura se vira para o espectador, e essa característica que se repete com frequência em suas obras é marca da sua modernidade, assim como certos cortes de composição.

Pioneiros (3º estudo) (1944), *Os brejos (Barra de São João)* (1947) e *Paisagem de Campos do Jordão* (1949), todas da coleção Gilberto Chateaubriand, apesar da diferença temporal, possuem algo que as aproxima, que é a pincelada densamente expressionista. Na primeira obra, o cenário continua sendo a floresta. Entretanto, avistamos diferentes pessoas derrubando árvores e sendo observadas, no primeiro plano, por uma família. A pintura alterna entre o vermelho da terra e o preto que dá uma forma sombreada às árvores e pessoas. Não se sabe muito bem se a família está descansando depois do trabalho ou se eles seriam os patrões, vigiando o trabalho de seus empregados. Aposto com mais força na primeira hipótese, pois a família é formada basicamente por mulheres, crianças e um animal. Contudo, nada é tornado inteligível. Os corpos são massas de cor preta pouco delineados, e a pintura é uma das mais soturnas de Pancetti. Todavia, ela compreende um dos feixes de sua obra: o índice do trabalho sendo exercido pelas camadas socioeconômicas mais vulneráveis. Ele apresenta o ambiente do campesinato em contraponto ao momento em que o Brasil caminhava a passos largos em direção à industrialização e constitui-

ção de suas metrópoles, em particular São Paulo. Fazendo outro paralelo entre Pancetti e os modernistas paulistas, em *Operários* (1933),¹⁰ Tarsila do Amaral expõe diante da imagem da fábrica o rosto de imigrantes, mulheres, negros, artistas, profissionais liberais e demais setores da sociedade civil que ajudaram a constituir a máquina industrial paulista. Havia um sentimento de união em prol do avanço tecnológico e de novas formas de trabalho e produção. Mas o pior é que ela não aponta a contradição entre trabalho e capital. Já em Pancetti, não se veem rostos, mas sombras, e não há nada tecnológico. As sombras, até certo ponto, equivalem a todos, assim como os colocam simbolicamente à margem, pois não os identificamos; são como figuras apagadas. Estamos assistindo, de modo geral, ao trabalho braçal de uma camada social: a mais pobre. É como se estivesse sendo formalizada uma resposta (inconsciente?) ao fato de que o Brasil era maior e mais amplo em suas questões socioeconômicas do que o empreendedorismo paulistano e a instável democracia social.

Paisagem de Campos do Jordão e *Os brejos* expõem um campo árido. A primeira é a vista de um morro preenchido por árvores com galhos secos. Suas pinceladas são breves, explorando a imagem dos galhos como se estivessem pegando fogo. A floresta ao fundo com a copa das árvores em verde-escuro transmite uma camada assustadora à cena. Tudo muito diferente das paisagens do artista, que revelam, entre outras situações, a melan-

colia das praias. *Os brejos*, lembrando que naquele ano o artista vivia em Barra de São João, é um recorte sobre a inação e, por isso mesmo, assustadoramente moderno. Imaginem a força desviante que essa obra – a imagem de um pântano – possui dentro de um círculo sobre a pintura de paisagem no Brasil em 1947! Pancetti se volta para aquilo que é próximo dele mais uma vez, para o seu cotidiano e fundamentalmente para um lugar em que a inércia é pulsante. Estabelece outro tempo e lugar para a pintura. Não esperem retratos de representantes da classe dominante, debate sobre a identidade nacional, reflexão sobre o crescente fenômeno da abstração ou uma paisagem com natureza deslumbrante. Na coluna “Vida Literária”, Conde (1947, p. 1), em texto intitulado “Barra de São João”, relata:

Notícias de Barra de São João que nos foram trazidas pelo pintor José Pancetti, há dois meses instalado no vilarejo para os seus trabalhos de pintura. O artista voltou impressionado com a tristeza do “lugar mais lindo do Brasil”. E contou mais ainda. Falou da pobreza da população, das crianças de barrigas inchadas, doentes, cheias de vermes – do que ele próprio tem procurado fazer, com o auxílio de amigos, para levar remédios e um pouco de instrução aos abandonados de Barra de São João.

O artista se volta para aquilo que é pouco visto (no meio das artes), mas é singular. Singular porque exhibe, a seu modo expressionista, o que é comum a todos: o

espaço não distanciado da realidade; eis o lugar em que vivemos e em que estamos presentes todos os dias.

A obra *Os brejos* tem uma relação próxima com *Paisagem, Cabo Frio, RJ* (1947), da coleção Roberto Marinho. Mais uma vez não se volta para o mar, mas para a paisagem interiorana, apesar da presença de uma poça logo ao centro da tela. Esse índice da água me leva a crer que o artista estava com saudade do mar. Há um equilíbrio suave, sem grandes variações tonais, na composição horizontal e cromática da pintura. Lembra-me *Praia do Flamengo* (1928),¹¹ aquarela de Lechowski presente na coleção Fadel. A associação vem do fato de ambos trabalharem uma linha e uma paisagem, que eu diria, aquosas. A obra do polonês é uma vista de parte da praia do Flamengo: baía de Guanabara ao centro, morro da Viúva em segundo plano e Pão de Açúcar ao fundo. Um ótimo exemplar dessa perspectiva que chamo de oblíqua e errática que Pancetti explora tão bem. No primeiro plano, à direita, vê-se a lateral de um prédio, e, à esquerda, o telhado de uma edificação. Há algo fora do lugar, assim como na poça d'água como “protagonista” em Pancetti. São escolhas que fogem a um padrão sobre o que “deveria ser” a pintura de paisagem, simbolizam o índice do moderno, ao mesmo tempo que propiciam uma atmosfera de nostalgia nessas paisagens. No caso do brasileiro, como escrevi, saudade talvez tenha um peso maior do que nostalgia. Para ele, é o desejo de voltar a viver aquilo a que sempre pertenceu. Céu e poça são preenchi-

dos em azul, mas o tom mais forte aplicado na água cria ainda mais esse senso de destaque e potência. Lembro que, assim como em *Os brejos*, certa ausência de sentido é o que predomina: em uma situação qualquer, aparentemente desprovida de sentido por estar sendo alçada à categoria de obra de arte, uma poça d'água no meio de uma paisagem cercada por pequenos morros e uma mata ao fundo é o motivo para que Pancetti desfile seu arsenal composto por uma “fatura lisa” e uma “composição ao mesmo tempo de extrema simplificação e equilibrada” (Leite, 1985, p. 66).

Em *Bairro da Abissínia* (1949),¹² coleção MAB-Faap, o artista projeta uma Campos do Jordão rural e com luz mais brilhante se comparada com suas pinturas até aqui. Já havia passado uma temporada na Bahia e em breve retornaria para Salvador. Portanto, outra experiência de luz – mais intensa e cativante – havia atravessado a sua trajetória; estava mais longe, ao menos momentaneamente, de um tom taciturno. A pintura concentra-se na região montanhosa da cidade, sua mata e algumas casas a distância. No primeiro plano, temos os acidentes naturais da montanha, com distintas tonalidades de verde, extensas áreas e as estradas interligando as propriedades rurais. A natureza continua sendo o agente motivador, e as formas naturais o objeto a ser problematizado. A construção em camadas horizontais sucessivas também se faz presente nessa pintura, como se pode perceber no ritmo de aparição das casas, árvores, montanhas e céu. A sequência de

planos cria uma cadência de cores que varia entre o verde da flora, o marrom e o branco das casas e o azul do céu. A luz é quem traz uniformidade e ritmo à paisagem ao elaborar um cenário de harmonia e tranquilidade.

A mata como tema retorna em *Floresta* (1944),¹³ da coleção MAB-Faap, quando uma pincelada expressionista expõe um recorte de árvores sobre pequena elevação e ao fundo temos três animais difíceis de discernir. As árvores se apresentam entrecortadas, nunca inteiriças; há mais galhos e troncos do que uma visão aberta da floresta. Nosso olhar é dirigido para uma percepção tortuosa da mata. É um quase nada acontecendo em um lugar nenhum. Um forte indicativo para essas associações é que, no primeiro plano, temos a vista parcial de um tronco, ereto e sombrio. Esse mesmo tronco diagonalmente se associa a outro, disposto em segundo plano, criando um enquadramento para dois dos animais que estão pastando. É o recorte de uma imagem-síntese do que acontece nessa paisagem: o marasmo do cotidiano, as horas que demoram a passar em um cenário tedioso sem qualquer indício de espetacularidade. Eis um retrato enfadonho sobre o que nos cerca. Esse panorama é complementado por partes de árvores, cortadas, inclinadas e tortuosas sobre pequenos morros, além de outro animal pastando ao fundo. Nada é bem definido e não sabemos que lugar é aquele. Pode ser qualquer local a qualquer tempo. As cores, compostas por distintas tonalidades de verde, cinza e marrom, acentuam o ambiente entristeci-

do. A sensação é de que somos convidados a metaforicamente afastar a mata para entender onde aquela cena se passa, mas continuamente fracassamos, pois o mistério sempre permanece.

A aparição de uma árvore no centro da obra e ocupando esse lugar que notadamente seria do humano reapparece em *Casa de Monteiro Lobato (árvore)* (1949),¹⁴ da coleção do MON. A perspectiva em relação à árvore, disposta em um jardim interno da casa, se faz a partir do olhar, de cima para baixo, de quem habita a casa. O corte mais uma vez oblíquo não exhibe a casa nem seus moradores. Por meio de pinceladas expressionistas, a árvore entrecortada se exhibe diante do pequeno portão entreaberto que separa o lar da rua. A rua de terra batida, em tom ocre, cria zonas de distinção cromática com as cercas vivas que delimitam o terreno da casa e dos vizinhos. A cor de terra da rua e o verde das cercas criam uma relação ao mesmo tempo amistosa e de distanciamento com a árvore, que, com pinceladas rápidas e precisas e um tom escuro, mostra-se portentosa defronte à casa que não vemos. Eis a continuidade de espaços misteriosos, que mais escondem que revelam, em Pancetti. A intimidade da casa continua preservada.

Em *Enterro de criança em São João del-Rei* (1945),¹⁵ coleção Gilberto Chateaubriand, Pancetti não revela o detalhe, contentando-se com esboçar, em traços incisivos, uma essência do acontecimento. O desenho das

figuras que acompanham o cortejo é sumário: o artista busca a síntese, evitando minúcias. Mais uma vez nos deparamos com figuras sem detalhes faciais; seus rostos são amarronzados e todos estão com cabelos de cor preta. Essa massa de cores fechadas cria um contraste com a tonalidade dos vestidos brancos e com o tom amarelado dos prédios que ladeiam a avenida por onde o cortejo passa. As cabeças baixas das figuras e o número elevado de indivíduos acompanhando o cortejo anunciam a gravidade e a consternação que tomaram conta da cidade. O *zeitgeist*, como não poderia deixar de ser, é a morte, mas o signo da leitura social continua presente. O cortejo é formado por pessoas de uma classe social menos abastada e negra. Desviar o olhar do espectador, nos anos 1940, para cenas do cotidiano que não eram conduzidas com frequência pela arte brasileira era um motivo condutor essencial para Pancetti. É algo que o aproxima novamente de Djanira, assim como de Abramo, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Goeldi, Portinari, Quirino Campofiorito, Segall, Sigaud, Tarsila do Amaral e um grupo seleto de artistas, incluindo os pioneiros clubes de gravura de Bagé e de Porto Alegre, que impulsionados por seu histórico militante (muitas vezes em associação com o PCB), expunham as mazelas socioeconômicas através de suas obras. Um compromisso em exhibir e refletir sobre as injustas e enormes divisões sociais no país, mas também expor a cultura, costumes e ritos da sociedade brasileira. Desde a presença enfática de trabalhadores, como lava-

deiras, pescadores e camponeses, passando por mulheres desempenhando suas penosas tarefas cotidianas até o processo litúrgico de um enterro, Pancetti fura e atravessa uma dinâmica na história das imagens no Brasil que era muito comprometida com ideais burgueses, incluindo uma ausência de discussão racializada; ele prefere realizar uma crônica do seu entorno, do lugar de onde vinha e que conhecia muito bem porque havia passado por aqueles espaços e situações em sua vida, transfigurando em suas imagens o espaço social da classe mais pobre. Dessa forma, portanto, verifica-se um compromisso explícito entre história pessoal e história coletiva. Refletir sobre o Outro é pensar sobre si mesmo no caso de Pancetti.

Sempre em busca de um ambiente que favoreça a sua recuperação, Pancetti passa alguns meses em São João del-Rei. Pinta um número significativo de paisagens daquela cidade, ressaltando as ruas íngremes, as fachadas coloniais, as montanhas e a pacata vida interiorana. *Paisagem, São João del-Rei, MG* (1945), da coleção Roberto Marinho, é um exemplo significativo desse conjunto. A vista da fachada das casas é tomada de uma perspectiva incomum: na subida de uma ladeira, tendo como primeiro plano um terreno baldio íngreme onde dois meninos jogam bola, avistamos o outro lado do terreno com um conjunto colonial de edificações. Ao fundo, a montanha abraça a cidade, e à direita uma rua estreita dá a impressão de que essa sensação de paz e bem-estar não tem fim. Enquanto as fachadas obedecem a um ritmo geométrico

próximo ao adotado por Volpi – simples, direto e errático –, as ruas e sua geografia urbana adotam a sinuosidade. O predomínio ainda é da natureza e da arquitetura do interior, sem traços da modernidade encontrada nas metrópoles. As pessoas são compostas por leves pinceladas, traços rápidos, que transmitem mais um rasgo de energia ao cenário. O céu azul, limpo e ensolarado, projeta sombras sobre as casas e as ruas. É a atmosfera perfeita para o artista: sossego, paz interior e ar puro.

São João del-Rei é tema de outra pintura (homônima) da coleção do MAC-USP.¹⁶ Nessa tela de 1945, a aparição dos elementos (cidade, natureza e homem) obedece a um corte em diagonal da ladeira que o homem está subindo. Essa é a cena central da pintura com os casarios ao fundo. Esse corte traz um desequilíbrio à pintura, tornando fluidos os elementos que compõem a cena. A gravidade parece ter ficado em suspenso e esse dado é reforçado pela aparição “chapada” da árvore. Essa, ao mesmo tempo que cria uma sensação de fundo para a figura, se espraia pelo caminho da ladeira. É uma mancha ou componente aquoso que traz essa instabilidade harmoniosa, mais do que uma afirmação concreta do que se espera de uma árvore. É ela quem cria esse fator de desestabilização, como muitas vezes assistimos em artistas como Matisse, por exemplo. A força tectônica, o chão, se configura de forma inesperada, pouco afeita aos regimes do real, pois tudo está em aclave. Apesar de serem propostas distintas, assim como a maneira como cada um antropofagicamen-

te lidou com o surrealismo, sempre com matizes muito locais e cada vez mais – contraditoriamente – se afastando desse movimento artístico carregado de uma cultura europeia que pouco conversava conosco, parece-me que é em instantes como esse que Pancetti se aproxima de Guignard. É a ideia de uma paisagem sem chão que habita a pintura dos dois.

Campos do Jordão (1944) e *Rio São João* (da série *Casemiro de Abreu*) (1947), que pertencem ao MAM-SP, voltam-se para uma paisagem do interior. Enquanto a primeira obra não possui indício algum de mar, a segunda, como o título adianta, tem o rio como protagonista. *Campos do Jordão* é uma paisagem bucólica, uma visão distanciada, como do topo de um morro próximo avistando a pequena propriedade rural. Perspectiva semelhante foi adotada em *Chão*. Estão lá três figuras cuidando do gado e dos afazeres da terra. A paisagem e a pacata vida no campo, com seu tempo desacelerado, parecem receber mais destaque do que as pálidas e pequeninas pinceladas que dão contorno às pessoas. Em meio ao rápido processo de industrialização e automação do trabalho que acontece na capital do estado, Campos do Jordão se mantém em um ritmo tranquilo. A pouca variação tonal entre o verde da mata e da copa das árvores, por um lado, e a argila terrosa das casas e do campo, por outro, cria uma sensação de homogeneidade nessa atmosfera pacificada. *Rio São João* não possui ritmo distinto, mas neste caso o rio, índice da água, seu grande companheiro, está presen-

te. O ritmo em zigue-zague com diagonais percorrendo o espaço pictórico fica bem demarcado quando delimita a beira do rio. O artista parece experimentar ou transferir a atmosfera silenciosa das marinhas para a vida no interior. Sem figuras humanas, o olhar do espectador é dividido entre o rio e a mata que cresce na beira dele. Somos levados para um momento de reflexão, como uma pausa para nos desligarmos gradualmente das preocupações do mundo material.

Em uma pintura de encosta sem título de 1946, da coleção MAM-SP, Pancetti adota um ângulo pouco usual ao oferecer uma vista de perfil do morro à beira-mar. O contraste se dá entre a força da água batendo sobre as pedras e a calma e o silêncio que naturalmente emanam de uma paisagem intocável, sem qualquer vestígio humano ao redor. É um lugar inabitado, de mata virgem, onde o único registro de presença é o olhar do pintor. O artista desloca o nosso olhar para um cenário em sua condição natural, sublime, como um aviso para que não esqueçamos que um mundo inalterado e em estado bruto existe. Um ponto de fuga da rápida transformação que as metrópoles sofriam e a que Pancetti assistia impávido.

Já em *Praia com pedras e figura (Itanhaém, SP)* (1945), da coleção Roberto Marinho, a natureza intocada é habitada pela figura de uma moça. De costas, ela parece dialogar com o mar à sua frente. Solitária, essa era a condição que parecia procurar. Situação que o pró-

prio Pancetti deve ter passado várias vezes ao longo de seu trabalho. Como sujeito do mar, dialogar ou recitar para as águas deve ter sido algo usual para ele. Em meio à vastidão da marinha, a mulher é testemunha ocular da magnificência de uma força criadora sem igual. Ademais, mesmo numa escala maior do que a que costumava usar, a figura humana não é o destaque na pintura. Continua sendo a beleza bruta da natureza e, nesse caso em especial, o limo sobre as pedras, o conjunto de rochas à beira-mar e as ilhotas que se despendem em meio ao oceano. O tom do azul do mar é muito semelhante ao da saia da mulher, revelando uma proximidade e conjugação entre sujeito e natureza. Uma curiosidade é que Itanhaém também foi frequentada nos anos 1940 por Volpi, que produziu uma série de marinhas e pinturas retratando as casas dessa cidade litorânea. Foi um período de produção importante para esse artista, porque nessa fase as marinhas “desaparecem em faixas coloridas”, “os telhados das casas viram triângulos” e assim por diante. É o momento em que o lirismo típico de Volpi encontra a geometrização de uma “caligrafia de ‘mal traçadas linhas’” (Pedrosa, 1998, p. 267-268). Essa argumentação associa-se à leitura de Siqueira (2021, p. 35) sobre o fato de que Volpi e Pancetti pintaram as mesmas paisagens sem enfraquecer esse tipo de expressão: “Resultam essas obras em que o motivo é sempre o mesmo e, simultaneamente, sempre um extravio, um desvio de curso que o transforma numa peculiar resistência ao mesmo motivo”. Eis uma leitura crítica

que ajuda a consolidar esse estado de uma periferia para Pancetti, e agora para Volpi, pois suas poéticas dedicadas ao ofício da pintura, voltadas ao gosto simples e popular, recusam “a retórica modernista (um tanto esnobe) da vanguarda” e “conseguem tratar o problema da arte como parte da cultura moderna e vernácula brasileira” (Siqueira, 2021, p. 35).

Em *Marinha, Itanhaém, SP* (1945), coleção Roberto Marinho, há uma conjunção do ritmo geométrico no ziguezagueado das linhas que dão contorno à areia da praia e um recurso expressivo no delineamento das montanhas que cercam o litoral. A perspectiva da cena é tomada de cima para baixo, como se o artista estivesse situado no alto de uma das dunas que compõem o cenário. É uma forma de torná-lo presente na pintura, não apenas como o autor “de fora” que executa a pintura, mas alguém que instintivamente participa da história. É curiosa a forma, de modo geral, como Pancetti torna aparente a figura humana. Mesmo nessa pintura, os detalhes faciais não são percebidos e o corpo das figuras se assemelha a manchas monocromáticas. E há ainda esse caso do pintor ambigualmente presente e ausente no cenário da marinha. Esse jogo não é novo se pensarmos nos referentes eurocêntricos, mas no Brasil das “marinhas” dos anos 1940 é um artifício que tem seu aspecto inovador. De todo modo, o que predomina, mais uma vez, é o cenário idílico, mas com forte acento concreto. Não é algo inatingível ou autocelebratório como nas pinturas românticas;

é uma natureza substancialmente palpável e terrena. Em uma pintura homônima e com mesma datação pertencente ao MNBA,¹⁷ Pancetti divide o espaço horizontalmente mais uma vez: no primeiro plano, ocupando cerca de 50% da tela, o banco de areia e algumas rochas em tom ocre; o mar ocupa a faixa central, dividindo espaço com um morro à esquerda; e, finalmente, no topo, o céu. O artista elege suas preferências ou a composição ideal de sua paixão pela natureza. Todos os elementos que sempre o cercaram estão presentes, evidenciados por uma luz menos solar que enaltece os pontos mais escuros da paisagem. O artista continua a explorar uma geometrização do espaço com os elementos naturais representados em obediência a um corte triangular. Ainda há um apreço, e talvez o agravamento momentâneo da doença seja a causa, pela contemplação conjugada a uma atmosfera introspectiva e solitária.

Paisagem, Mangaratiba, RJ (1946), coleção Roberto Marinho, chama a atenção porque, embora o título indique o lugar, a pintura é misteriosa, pois pouco revela o ambiente. É um cruzamento de ruas, tendo à esquerda uma esquina com o que parece ser um pequeno comércio, ao centro um poste e à direita uma mulher conduzindo uma criança e indo em direção a uma calçada. O enquadramento e a perspectiva são originais, com as fachadas em relação oblíqua ao espectador. É uma angulação que paradoxalmente exhibe a rua, mas não identifica que casas ou lugar são aqueles. Não há nenhuma placa ou sinal de

identificação. Ademais, quase obviamente, as duas figuras estão de costas, o que não permite nenhum reconhecimento e aumenta o grau de incompreensão. O poste levemente inclinado dividindo as atenções com a moça e sua filha recebe um tratamento pouco usual na pintura brasileira. Um objeto urbano ganha protagonismo, mas não como valorização do desenvolvimento tecnológico, pois ele passa a ser o símbolo do ambiente regido por uma vida tranquila e pacata que parece se importar pouco com o progresso. Mangaratiba é próxima da capital federal, mas ao mesmo tempo distante do seu ritmo e tempo. Penso que essas marcas ou vestígios de uma vida desviante, se comparados com a rápida industrialização que o Brasil começava a ter – lembrando que a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), por exemplo, foi fundada em 1941 – instituem outra qualidade de tempo, mais lento e atento às miudezas. Como escreveu Manoel de Barros (2018, p. 20) em seu poema “Parrrede!”: “A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio das paredes”.

Já *Mangaratiba* (1946), coleção MAC-USP,¹⁸ é um diálogo circunstancialmente sensorial entre uma criança que, na faixa de areia de uma praia, de costas para o espectador, olha diretamente para um conjunto de rochas à beira-mar. Assistimos também ao jogo de sombras projetadas das rochas sob o espelho d’água que cria uma espécie de raio em direção à menina. O azul bem claro da água cria um enlace com o vestido branco da criança, ao mesmo tempo que estabelece uma zona de

distinção com o terroso das rochas e da areia. Esse conjunto de escolhas acentua o tom romântico dessa ligação entre sujeito e natureza. O olhar da criança se confunde entre o mar e as rochas, apreciando e se regozijando nessa comunicação mútua e surda com a natureza. Pancetti recorta a natureza de modo que o enquadramento se fixa nessa cena de deleite e introspecção.

Em 1947, pinta *Marinha, Cabo Frio, RJ*, pertencente à coleção Roberto Marinho. Uma pequena faixa de areia antecede o mar azul ladeado por duas pedras. Ao fundo, vemos a vela de uma embarcação próxima a uma nova extensão da praia, formada por uma cadeia de rochas e morros. O céu hipnotizante, com poucas nuvens e brilhante, cria a atmosfera perfeita. Eis o cenário ideal para qualquer pintor de marinha. Mas Pancetti se distingue desse nicho ao fugir da banalidade ou daquilo que se espera dentro desse contexto. Embora as rochas estrutu-rem firmemente a cena, o artista também trouxe à pintura uma sensação de leveza e movimento. À primeira vista, sua paleta parece limitada a azuis, verdes e marrons, mas um olhar mais atento revela variações de tons de amarelo. De perto, a pintura parece quase abstrata – uma rede agitada de inúmeras pinceladas, algumas paralelas, outras mais soltas e aplicadas mais rapidamente. Recuando, essas marcas variadas se fundem em um efeito cintilante que Cézanne chamou de “vibrações da luz”.

Pescadores, Cabo Frio (1948), do acervo da coleção Fadel, exhibe uma cena de paz. Mar e barcos em áreas

separadas. Ancorados à praia, os barcos perdem sua função. Enquanto isso, a “ação” se desenvolve nas figuras dos dois pescadores. Mais uma vez, estão de costas e mal sabemos o que estão fazendo. Sentados sobre o banco de areia, parecem realizar algum trabalho manual. Mas essa característica de dedução, de presumir o que esse corpo vem a fazer, é outra potência do seu trabalho. O acontecimento é a mais trivial das ações: preparar a rede, conversar com o amigo sobre as expectativas do trabalho, o lucro a ser obtido, enfim, a rotina dos trabalhadores do mar. Tudo é observado a uma distância segura como faria um *voyeur* atento aos mínimos detalhes. São homens do povo absortos em suas tarefas, compenetrados naquilo que lhes garante sua sobrevivência. Conceitualmente, lembrem-me os realistas franceses produzindo suas pinturas pós-1848, voltando-se para os camponeses, os excluídos, homens, mulheres e crianças apagadas da historiografia oficial, que passavam a ser vistos na produção artística e até onde foi possível em salões. Pancetti, por sua vez, volta-se para aquilo que sempre foi a sua vida e o seu interesse: o mar, a vida humilde e um ponto de vista autoral e determinado pelos seus princípios.

Na mesma cidade, pinta *Praia em Cabo Frio, RJ* (1947), presente na coleção Fadel, uma marinha com a presença de duas crianças brincando à beira do mar. Pancetti, sob os olhos do espectador, espreita o convívio harmônico entre duas figuras tendo o mar como cenário dessa congregação. A paisagem recortada, com pedras e

morro não aparecendo em sua totalidade, determina em parte o local da ação, mas o que parece mais significativo é emoldurar a dupla. Aliás, se não fosse o título que determina o local, essa praia seria qualquer lugar em qualquer tempo. O artista elimina qualquer adereço – as crianças são pequenas manchas de cor, não há barcos navegando e somente, no último plano, figuras muito diminutas se banham e aproveitam a praia – e, com uma luz plena e econômica, foca no que comumente seria estabelecido como banal, mas que em sua obra ganha uma distinção de harmonia e serenidade. Pancetti constrói uma cena em que a ação ou o burburinho que se espera daquele local – a praia – é obliterado. Concentra-se no silêncio e finca uma espécie de situação intervalar entre dois momentos (o esperado e o presenciado) ao apresentar o seu instante de mundo.

Situação semelhante encontramos em *Marinha* (1947),¹⁹ do acervo dos Museus Castro Maya. Cabo Frio, onde morava àquela altura, continua sendo o objeto. A praia silenciosa com poucos banhistas e o céu ligeiramente nublado não atrai ninguém. Não há grandiosidade nem luminosidade intensa, apenas um marasmo contagiante. A praia deixa de ser o lugar da ação, do encontro, do divertimento e da celebração coletiva. Faz-se na condição de empreendimento isolado e pessoal. Outrossim, o artista concebe três diagonais. À esquerda, está o mar em tom bem fechado de azul; no meio, a faixa de areia em formato ziguezagueado contém figuras solitárias ou em

dupla sendo reveladas por meio de uma singela pincelada que se espalha por boa parte da tela trazendo um tom mais fechado e, portanto, grave ou sóbrio à obra; e, finalmente, à direita, uma faixa revelando pequenas dunas e uma gramínea natural. Na faixa de areia, destaca-se, bem no meio da tela, a barraca de sol, vermelha pujante como a tonalidade matissiana. É um toque de diferença, pois se revela alegre e cria um contraponto tanto ao azul-escuro do mar quanto ao tom terroso do plano mais à direita que concentra um pequeno morro com gramíneas. Essa barraca é o ponto de instabilidade e de dúvida nessa paisagem em sua maioria ocre amarelada. Ela é da família do guarda-chuva goeldiano de *Chuva* (1957).²⁰

Arraial do Cabo (1948),²¹ da coleção Gilberto Chateaubriand, traz o tema da vida dos pescadores. Depois de São João del-Rei, em 1945, Pancetti vive sucessivamente, também no intuito de procurar melhores condições para a sua saúde, em cidades litorâneas (Itanhaém ainda em 1945; Mangaratiba em 1946; Cabo Frio, Barra de São João, Casemiro de Abreu e, por conta do prêmio de viagem ao país recebido no 53º Salão Nacional de Belas Artes, Salvador em 1947; Arraial do Cabo em 1948; e novamente Salvador, agora por um longo período, a partir de 1950) e, portanto, as marinhas e retratos sobre esse tema são uma tônica. Nessa pintura, em particular, avistamos uma pequena vila de pescadores, com dois deles, de costas, observando o mar, seu ganha-pão. Os barcos, signo do trabalho duro assim como foi o seu na Marinha,

estão na areia. Por mais que não possamos ver os olhos dos dois, o clima é de consternação e espera. Algo precisa acontecer logo para esses pescadores. Não há sinal algum de peixe por perto, o que gera a sensação de angústia. Em contraste, a paisagem possui uma luz não tão sombria, que ilumina como um grande clarão as duas casas e as figuras. No primeiro plano, uma pequena ruela curva e em terra batida parece nos levar em direção a uma das casas e, por conseguinte, aos pescadores. Prospera uma sensação de que também fazemos parte daquele cenário, simultaneamente angustiante e belo. A atmosfera é de uma brisa suave ornando a cena. Curiosamente, no mesmo ano em que produz essa pintura, Pancetti escreve o poema “Quietude”, datado de 18 de julho. Os versos compõem uma espécie de ambiência sensorial para aquele cenário praiano.

Amo esta quietude
Meu constante isolamento
Onde venho só e respiro amor.
Talvez nostálgico do meu passado,
Talvez ansioso dalgum mundo novo,
Sem outros olhos pra me enganar...

Solitário e mudo, talvez feliz,
Amo esta quietude,
Perfume doce que vem do bosque,
Silêncio triste que vem da noite,
Secretas vozes que vêm do mar,
Sem outros olhos pra me enganar..

Pancetti: o moderno periférico

Nos bosques, às vezes, ou sobre os montes,
Adoro nuvens no azul do céu,
Ou ali n'areia ao pé do mar,
Enamoro velas que vão sumindo,
Como vão sumindo os sonhos meus,
Sem outros olhos pra me enganar...

Amo esta quietude.
Silêncio triste que vem da noite,
Secretas vozes que vêm do mar...
Talvez nostálgico do meu passado,
Talvez ansioso dalgum mundo novo,
Sem outros olhos pra me enganar...

(Pancetti *apud* Leite, 1979, p. 63)

Impressiona-me o enquadramento de matriz fotográfica que aplica para as suas pinturas. Em *Musa da paz* (da série *Bahia*) (1950), coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo,²² a escolha do artista ao emoldurar a natureza me desloca para o imaginário do “melhor” ângulo, expressão utilizada tanto por fotógrafos profissionais quanto por amadores e que soa como frase de efeito. O ângulo escolhido por Pancetti seria fabuloso, aos olhos do senso comum, se houvesse um sinal do esplendor da natureza – um sol raiando, por exemplo – ou a praia frequentada por um festivo público. Mas nada disso acontece. O ângulo privilegiado do artista é o da calma e da serenidade. Ele muda a perspectiva da “câmera” para a falta de ação. Há uma frustração para esse espectador que espera pelo clímax do espetáculo. O que vemos é a praia deserta, um

recorte em diagonal da faixa de areia seguido pelo mar com as ondas quebrando e um morro ao fundo. Não há presença humana e o índice de movimento, aquilo que foge ao marasmo da cena, é dado pelo ritmo constante e sucessivo das ondas. Aliás, essa escolha de Pancetti recai sobre um terreno muito próprio da sua obra: o caráter sensorial para além da visão que ela elabora. As ondas quebrando à beira do mar transmitem simbolicamente uma sensação sonora de altíssima potência fenomenológica. A imagem se faz para além da tela e alcança uma rede vasta e indeterminada de sentidos e memórias. O que o artista faz é isolar a natureza e privilegiar a pura e íntegra vivacidade desse espaço.

O MAM-BA possui outra pintura, denominada *Marinha* (1950),²³ da série *Bahia, Musa da Paz*. Um conjunto de pedras à beira-mar se coloca de maneira frontal. A visão das rochas é antecipada pela areia molhada da praia. Percebe-se também a permanência de uma estrutura horizontalizada, pois a linha que delimita a divisão entre a areia e as pedras é um campo cromático (o ocre argiloso advindo da umidade do terreno) que anuncia outros. Em seguida, temos o campo bem delimitado das rochas dentro d'água sob um azul translúcido; o terceiro campo horizontal é um bolsão do mar que torna visível um novo tom de azul, mais denso; o quarto campo é o mar profundo, para além da arrebentação, e pleno em sua infinitude com um azul ainda mais espesso; e, finalmente, o quinto plano ou campo cromático é o céu, pratica-

mente limpo, e com um tom de azul que acaba criando um balanço de todos os tons dessa cor que foram experimentados ao longo da pintura. Nota-se que o *dégradé* em azul vai se tornando cada vez mais fechado e opaco até atingir o horizonte. A tonalidade escolhida para o céu é a quebra desse ritmo ordenado, com o azul sendo menos intenso em comparação ao campo anterior. Quando se chega ao céu, ele funciona como ponto de fuga de uma certeza sobre como a luminosidade é manifestada nessa pintura. É a marca de distinção e quebra de expectativa nessa paisagem aparentemente estagnada ou repousada.

Ainda sobre essa mesma série, em tela pertencente ao Masp denominada *Farol da Barra – Musa da Paz* (1950),²⁴ o ponto turístico que nomeia a obra fica ao longe, escanteado. O artista privilegia as rochas da praia que estão no primeiro plano e a extensão da costa litorânea que percorre a pintura de cima a baixo. Ao longo da costa, em presença diminuta, estão os banhistas. A natureza ganha destaque sobre a construção feita pela ciência. Mesmo assim é importante entender o estado de aparição da natureza que é bem particular em Pancetti. O maravilhamento da natureza não se dá pelos efeitos impactantes de escala e luz, que realçariam a sensação de grandiosidade de penhascos, montanhas altivas ou um mar tempestuoso, como acontece em algumas obras românticas, mas pelo viés de um *close-up* sobre um estado bruto da matéria, isto é, a natureza em si, sem qualquer operação de ficcionalização e mais importante em seu estado natural.

Duas telas pertencentes ao Masp,²⁵ uma datada de 1951 e a outra provavelmente do mesmo período, são pertinentes para refletir sobre como a pintura de marinha em Pancetti ganha nova virtude. Ambas possuem o mesmo título – *Marinha* – e têm o vazio, como poucas vezes foi visto em sua trajetória, como tema. Com uma aparição simultaneamente líquida e árida, as pinturas criam campos cromáticos que se espriam pela tela. A obra de 1951 segue certo padrão pancettiano ao ser dividida em quatro campos horizontais, a saber: duas qualidades de banco de areia separadas por nuances de um tom terroso; o mar em si, ocupando cerca de três quartos da tela; e, finalmente, o horizonte, com as montanhas demarcando um limite para o nosso olhar e para a extensão do mar. Este se apresenta calmo e dócil, e essa qualidade se confunde com a tranquilidade da paisagem, fazendo com que o conjunto transmita um modo suave de moldar as coisas. Aliás, o mar, ou a água como índice, nunca se apresenta de forma turbulenta ou ameaçadora na obra de Pancetti; nenhuma onda se crispa, “com areia, mar e céu casando-se placidamente na superfície do quadro” (Leite, 1979, p. 50). O apaziguamento é contrastante à violência da sociedade do trabalho, ao ritmo acelerado da industrialização e da competição que vivíamos nos anos 1950. O trabalho de Pancetti é como um arquipélago que conspira contra os interesses burgueses. Contudo, como alerta Rodrigo Naves sobre a aparência um tanto primitiva das obras de Guignard e Volpi, e aqui também incluiria

Pancetti, “esse ideal meigo que defendem conspira contra suas expectativas, já que essas aparências amenas e essas formas frágeis não podem se opor à pressão do real, que os coage sem pensar” (Naves, 2007, p. 21). Na marinha sem datação confirmada, um contraste entre a aridez dos bancos de areia e o caráter organizador do curso d’água se estabelece. A diferença tonal entre um branco amarelado e uma área amarronzada do banco que se localiza no centro da pintura traz certa volumetria à obra, ressaltando de forma mais singular a relação entre figura e fundo. O artista, a partir de um enquadramento que contrai a paisagem ao mesmo tempo que torna visível o seu melhor, expressa a vontade de nos aproximar desse pequeno extrato de paisagem paradisíaca. Não basta existir, mas também estimular o desejo.

O incomum céu vermelho e vibrante em *Marinha, Bahia, BA* (1951), da coleção Roberto Marinho, rouba a cena. A amplidão do espaço com um horizonte infinito e a pintura dividida em camadas horizontais que experimentam cores e tons são uma marca dessa obra e, diria, da sua trajetória. A primeira camada é a faixa de areia que realiza um movimento em diagonal, começando no canto extremo à esquerda da tela e indo em direção a um ponto à direita, já no meio da pintura. É onde se concentram as figuras humanas, construídas com leves pinceladas e numa escala reduzida diante da potência magnânima do pôr do sol. A segunda faixa se mistura à primeira, visto que o movimento desta, como relatei, é em diagonal.

Nessa faixa, encontramos o mar. Dividido por corais e diferentes tons de azul, ele, apesar do amor incondicional de Pancetti pelo oceano, perde lugar para o céu. Sua ocupação na pintura tem relativa importância, mas é o céu, a terceira e última camada, que pulsa uma estrutura vívida e apaixonante. Dividido também em camadas cromáticas – dois tons de laranja e violeta –, lembra-me a intensidade e vibração do sol sob o Parlamento inglês em *Londres, Le Parlement: Trouée de Soleil dans le Brouillard* (1904),²⁶ de Monet. É como se tudo – forma, beleza, intensidade, calor, energia, atmosfera – se originasse a partir dele, o sol. Essa excitação pela beleza da natureza cria conexão com energia semelhante expressa por Lechowski. Em *Rio de Janeiro, capital da beleza* (1939),²⁷ do acervo do MNBA, vemos a enseada de Copacabana e a cadeia de montanhas que cerca a zona sul da cidade. Com a linha característica de Lechowski – ligeira, fulgurante e expressiva –, é difícil não se emocionar com o que a cidade oferece em sua forma original. Essa pintura de Pancetti tem uma atmosfera peculiar que, sem dúvida, é construída a partir do seu encantamento pela candura do que é essencialmente natural.

Igreja de Santo Antônio da Barra (1951), coleção MNBA,²⁸ é um típico exemplo de como a luz, pós-estada em Salvador, muda completamente em Pancetti. Radiante, ainda mais se comparada com as fases de Itanhaém e Campos do Jordão, ela evoca alegria e contentamento. O céu azul-claro cria uma conjunção prazerosa com o

campo verde no primeiro plano. A pintura não é uma operação cromática sobre o mesmo tom, pelo contrário, pois elabora distintas camadas de cor que se movimentam livremente pela tela. O nosso olhar está sempre a se deslocar, decifrando as inúmeras situações que se passam: a árvore, o jardim e o morro onde se concentram as ações no primeiro plano; no segundo plano, uma flora abundante com arbustos e plantas recortadas; no plano seguinte, as pessoas à direita, diminutas e sendo ladeadas por uma árvore com copa frondosa; a igreja que dá título à obra com sua estrutura multicolorida em tons neutros; o mar e a faixa de areia ao fundo; e o céu aberto e claro. Há uma profusão de cores, formas, histórias e personagens em constante acontecimento. A perspectiva tortuosa continua em destaque. A nossa contemplação pousa sobre o morro, e a distância vemos a igreja, que também não está no nível do mar, sendo enquadrada pela árvore que está no primeiro plano e por outra, localizada mais ao fundo e à direita. É uma sucessão de planos em cascata, onde nada se apresenta de forma integral: a fachada da igreja está encoberta pela copa de uma terceira árvore, o mar é parcialmente visto, as pessoas, como de costume em suas pinturas, são pequeninos corpos de tinta, e a flora que habita a descida do morro também não se coloca de maneira inteiriça. Essas plantas criam mais uma camada para a pintura ao mesmo tempo que auxiliam na concepção dessa paisagem “torta” ou que foge aos padrões do que espera, porque nada é dado. Essa sensação de desordem

em Pancetti é exatamente o seu elemento de distinção e criação. Finalmente, gostaria de voltar à copa da árvore próxima à igreja e às pessoas. Ela é um elemento importante porque rivaliza com as figuras humanas já que se avizinha a elas, para não nos deixar esquecer que a natureza é o componente fundamental na obra desse artista.

Montserrat (1957), coleção Gilberto Chateaubriand, parece ser uma desculpa para exibir a força de sua paixão pelo mar. À direita, escanteados, estão o mosteiro e a igreja que dão título à pintura. Sobre o morro, a edificação religiosa parece observar – assim como o espectador – o deslumbramento da enseada soteropolitana. O artista elabora uma cena onde aquilo que é construído pelo homem, mesmo em sua importância histórica (o mosteiro foi fundado no século XVI) e religiosa, perde espaço para a beleza natural. O mosteiro, o pequeno morro e a enseada obedecem a um mesmo regime tonal enquanto o mar e o céu criam uma zona de distinção ao ter o azul e seus diferentes tons clamando por nossa atenção. São tons sedutores que criam um enlace perfeito com a paisagem em si. Contudo, é de fundamental importância ressaltar outra potência avassaladora: a paisagem, mais uma vez, é exibida de maneira “imperfeita”, pois curiosamente o que seria mais “belo”, segundo o senso comum, é o mar, e, entre os elementos que compõem o espaço, ele é o menos visível. As rochas e a água que invadem as pequenas protuberâncias que são formadas na areia e a enseada suja e desprovida de figura humana ocupam a

maior parte da obra. O marasmo, a vida repleta de suas miudezas sem importância e o ócio parecem ser os personagens que habitam com força desproporcional essa pintura. Em paralelo e inconscientemente, acredito, Pancetti cria outra Bahia, em especial nessa obra, ao exibir a cidade sob uma perspectiva muito particular: longínqua e nostálgica. Novas formas de olhar sobre o mesmo.

A tela *Natureza morta com figuras* (1955),²⁹ do acervo de Gilberto Chateaubriand, consiste no recorte de um espaço (mesa? chão?) onde se destacam, no primeiro plano, quatro frutas cítricas e, ao fundo, duas pinturas: à direita, vemos uma parte de *Autorretrato com camiseta vermelha*, obra que levou cerca de três anos para ser feita e foi encerrada naquele ano; e, à esquerda, suponho, seria a fração de uma pintura de retrato de Anita. A perspectiva rebaixada e os recortes oblíquos deixam a cena bastante enigmática. Somos empurrados para dentro desse ambiente, mas o artista não nos deixa tomar ciência do entorno. O senso gravitacional se perde por conta dos cortes intensos e sucessivos que a obra proporciona. As frutas, parecem-me, fazem uma alusão às naturezas-mortas de Cézanne, artista que deve ter olhado com atenção. E, assim como o pintor francês realizou em inúmeras de suas naturezas-mortas, o brasileiro divide a tela horizontalmente de forma magistral: na linha de cima, os tons frios do retrato feminino ganham mais espaço que a camiseta vermelha do autorretrato de Pancetti e contrastam com os tons cítricos das frutas. Com essa composi-

ção cuidadosa, além de um espaço radical de experimentação que cria para a percepção (ou suposição, melhor dizendo) dos fatos, Pancetti sugere que a pintura é um espelho da natureza e algo que se destaca. Cézanne, aliás, diria: “Entende-se que, quando o artista se coloca diante da natureza, ele a copia enquanto interpreta”.³⁰ As naturezas-mortas ganham destaque nesse ambiente doméstico formado pelas imagens dos retratos do casal, pois o espaço é comprimido de modo que as únicas figuras inteiriças são as frutas. Ademais, o jogo metalinguístico de uma pintura (de si mesmo) dentro de outra desliza para o terreno do simulacro do real. De todo modo, a aparição de *Autorretrato com camiseta vermelha* traz o signo do transbordamento entre imagem e realidade, pois ele sinaliza a marca de uma margem para a existência, seja qual for, além da tela. Em 1955, Pancetti se divide entre Bahia, Saquarema e Rio, onde sua família morava. A luz esplêndida de Salvador passa a dividir terreno com o retorno da melancolia. Em Saquarema, esse sintoma é bem aparente, como podemos perceber em um pequeno trecho do seu diário, quando o artista estava passando uma temporada naquela cidade: “Há uma solidão em tudo. Vivo em um mundo quieto, isolado” (Pancetti, 1979, p. 104).

Natureza morta com mangas (1957), da coleção Roberto Marinho, tem uma perspectiva sinuosa semelhante à pintura anterior. No primeiro plano, observamos que, sobre a mesa retangular de um cômodo, ambos parcialmente representados, estão dispostas quatro mangas

que contornam uma garrafa. No centro da tela, existe um vão, cuja soleira se avizinha com um dos lados da mesa, antecipando ou exibindo o segundo cômodo. Dentro desse quarto, avistamos frações de duas pinturas do artista. Estamos em seu ateliê. É curioso como a garrafa se comporta: assume uma posição de protagonismo na cena, além de certo caráter antropomórfico, destacado talvez pelas frutas e sem dúvida pela sua volumetria. Todos esses objetos/corpos sobre a mesa emitem sombras e se equilibram suavemente no espaço. As sombras elaboram relações de cor muito sutis, nas quais o artista estuda tons sobre o vermelho sem a menor pretensão de querer atingir a cor natural da fruta. A pintura é formada por um recuo entre os cômodos e o referente na construção dos planos é o quadrado, figura bastante presente na obra. Por sua vez, essa escolha se adequa à pincelada e à atmosfera da pintura: eis mais uma vez uma aproximação, consciente ou não, com a natureza geometrizar de Cézanne e sua relação muito especial com a óptica. Como o artista francês, e ao mesmo tempo ao seu modo, Pancetti destilou formas naturais aos seus fundamentos geométricos: cone, cubo e esfera. Usou camadas de cores para criar superfícies e destacou suas formas para enfatizá-las. Sobre as pinturas ao fundo, é mais fácil identificar, apesar de ser oferecida apenas uma visão parcial, a que se situa à esquerda, com a representação de duas casas, uma defronte à outra. É uma pintura de paisagem provavelmente de uma das cidades interioranas em que viveu.

Ela cria um alinhamento vertical com a garrafa de modo proposital. Parece-me a oportunidade para que Pancetti aponte diretamente a transição que ocorreu em sua pintura (da pintura de paisagem pontuando a vida tranquila e socialmente frágil no interior do Brasil – além, é claro, da forma como representou muito particularmente a natureza quebrando regras de perspectiva – a uma pintura que é devota em alguma medida da tradição europeia, que tem o espaço interior da casa como tema e objeto, mas que revela, pela dose fina da abstração, um aspecto lírico que tangencia o improvável) e aquilo que conecta esses dois momentos: pintar a natureza não é copiá-la, mas perceber e transmitir as próprias sensações que ela emite.

A icônica e desgastada expressão “Pancetti, o pintor de marinhas” é extremamente redutora. Ou melhor, se ele o é, a pintura de paisagem no Brasil deve muito às experimentações que ele desenvolveu. Em *Barcos na praia* (1956), da coleção Fundação Edson Queiroz, a cena é dividida ao menos em três cortes horizontais: no primeiro plano, o banco de areia com duas nuances terrosas; no segundo plano, um barco pesqueiro entrecortado e situado à direita da pintura; e, no restante do corte a faixa de areia mais próxima ao mar onde estão duas figuras, ou “sombras” monocromáticas, a observar dois barcos navegando que, por sua vez, anunciam o terceiro corte que conta com uma cadeia de montanhas adornadas por um céu cinzento. Essa rápida descrição serve para que

possamos perceber quais elementos recebem destaque por parte do artista e de que modo eles são orquestrados. A pintura diminuta de 19 x 24 cm atrapalha, propositadamente, a identificação e a distribuição dos corpos. Tudo nos leva a acreditar que a paisagem onde “nada” acontece ganha maior peso do que as ações humanas e a exuberância da natureza. Essa última análise advém do fato de que o mar e as pessoas estão no segundo plano da pintura, o céu está esmaecido e as montanhas estão longe para rivalizar com o banco de areia e o barco “cortado” ao meio. Aquilo que é retratado ou escolhido por Pancetti habita um espaço e tempo fora da aceleração cotidiana, isto é, essa mudança de expectativa que adota em relação à falta de “acontecimento” é uma potência incondicional da sua trajetória. É um cenário de lentidão e da suspensão de algo maior. Como boa parte do nosso tempo, a paisagem está “adormecida” e, mais do que isso, não parece desejar a imanência que desequilibrará a sua rotina. Essa ideia da desaceleração provém em parte da ruptura ou do corte abrupto na imagem. Há uma falta de expectativa, pois o barco não se apresenta por inteiro, as pessoas mal podem ser percebidas e a natureza sofre uma espécie de véu, que oblitera a sua percepção ou aquilo que esperávamos assistir em uma marinha. Pancetti não pinta uma paisagem solar, mas um leve *sfumato* que condiciona a aparição de uma bruma lúgubre.

Paisagem de Itapuã (1953), pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand,³¹ *Itapuã e Coqueiro e o mar*

(ambas de 1956 e que fazem parte da coleção MAM-Rio) funcionam como *stills* de um filme. Sequências da mesma praia baiana, elas são como um *display* de cortes e enquadramentos de uma natureza selvagem. Nessa paisagem virgem, surge, em *Paisagem de Itapuã*, uma família pontuando o espaço em um passeio cândido pela beira do mar. É uma praia que subtrai o ruído, o excesso de distração e se volta para ela mesma. É uma paisagem crua, no sentido de estar em seu estado natural ou originário. O balanço entre paisagem (exuberante) e figura humana (quase esquecida) reflete quem é a protagonista desse “filme”. Em *Coqueiro e o mar*, a árvore frutífera aparece, parcialmente, no primeiro plano. Torta, recortada, mas altiva, substitui a forma humana como personagem central da história, além de contribuir para planos disruptivos e de fratura de uma lógica (conservadora) à qual o meio de arte estava acostumado sobre como deveria ser a pintura de paisagem. Todavia, está longe da melancolia de Campos do Jordão, por exemplo. Mas não podemos esquecer que o artista está cada vez mais doente. Essa série é um sopro de vida, uma homenagem à própria existência, e como ele mesmo afirmou: “A Bahia deu-me muito mais, fez-me descobrir novas cores e novas luzes” (Pancetti, 1979, p. 126).

Uma associação livre e imediata acontece quando, em 1954, Dorival Caymmi lança o seu primeiro álbum, *Canções praiieras*. Amigos, Pancetti e Caymmi possuem através de suas obras uma simbiose perfeita. Esse álbum,

em especial, é a trilha sonora e o lugar em que as pinturas do artista paulista alçam um voo ainda mais alto. Destaco duas canções. A pintura de Pancetti parece ser a ilustração para *Saudade de Itapoan*; e esta, a descrição sensível/sonora das suas telas. Os versos “Coqueiro de Itapuã, coqueiro/Areia de Itapuã, areia” e “Oh vento que faz cantigas nas folhas/No alto do coqueiral/Oh vento que ondu-la as águas/Eu nunca tive saudade igual” são altamente representativos dessa experiência plurissensorial que suas pinturas criam. Está nessa letra o que poderíamos chamar de uma essência vital da obra do pintor paulista. Já em *A lenda do Abaeté*, mais uma vez, é impressionante a associação direta e sentimental entre os dois amigos. Os versos “No Abaeté tem uma lagoa escura/No Abaeté tem uma lagoa escura/Arrodeada de areia branca/Arrodeada de areia branca/Ô de areia branca/Ô de areia branca/De manhã cedo/Se uma lavadeira/Vai lavar roupa no Abaeté/Vai se benzendo/Porque diz que ouve/Ouve a zoada/Do batucajé/Do batucajé/Do batucajé/O pescador/Deixa que seu filhinho/Tome jangada/Faça o que quiser/Mas dá pancada se o filhinho brinca/Perto da lagoa do Abaeté/Do Abaeté” criam uma reverberação sonora para as pinturas. Não é uma descrição da paisagem, mas a criação de mais uma camada de potência para ela. Palavra e imagem, mais uma vez, interagem intensamente nesse diálogo entre os dois artistas, criando um vínculo apreciável e indissociável.

De modo geral, os tons nessas pinturas são sóbrios, com a incidência de luz sendo projetada mais diretamente

te sobre a areia, criando um contraste com o mar azul esverdeado. As diferentes nuances de marrom da areia dão uma sensação de secura, mas ambigualmente não deixa de haver um sinal de atividade (orgânica ou, como disse, sensorial) – que, no final das contas, é o próprio vigor de expressão da natureza. Nesse filme sem película, o que se sobressai é a forma plástica da natureza numa atmosfera pouco usual dentro de um padrão estilizado sobre a paisagem. Essa não adorna ninguém nem está a serviço de um cenário exotizante. Ela retorna ao seu estado embrionário, ermo, despovoado, solitário. Pancetti se manteve longe do ambiente tenso dos projetos modernistas de discussão sobre o nacional assim como da polêmica figurativo *versus* abstracionistas. Está mais próximo da pedra que ronca de Caymmi do que da lei do antropófago de Oswald de Andrade. Pancetti e Caymmi decretam o interesse por uma fenomenologia da natureza, da pedra que é morada da moça do mar, e do coqueiro que espreita com malemolência e vagorosamente o seu arredor.

Notas

- ¹ Disponível em: bit.ly/3yN9yn8.
- ² Disponível em: bit.ly/3tOkKhE. As obras de Bonadei e Rebolo pertencem à coleção Banerj, sob guarda do Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro, o Museu do Ingá, administrado pela Funarj.
- ³ Essa obra pertence à coleção Gilberto Chateaubriand.
- ⁴ Disponível em: bit.ly/3nRgrB8.

Pancetti: o moderno periférico

- ⁵ Disponível em: bit.ly/2VT2kjo.
- ⁶ Disponível em: bit.ly/3sCqP0i.
- ⁷ Disponível em: bit.ly/3sdhpII.
- ⁸ Diria que essa característica em particular ocorre com mais vigor na pintura em destaque de Pancetti.
- ⁹ Disponível em: bit.ly/3q7ajVx.
- ¹⁰ Disponível em: bit.ly/2Xhm5RW.
- ¹¹ Disponível em: bit.ly/3g1Oa6n.
- ¹² Disponível em: bit.ly/3jRUsqm.
- ¹³ Disponível em: bit.ly/37G1XuP.
- ¹⁴ Disponível em: bit.ly/2UykRAO.
- ¹⁵ Disponível em: bit.ly/3ADPSCQ.
- ¹⁶ Disponível em: bit.ly/3AUKPmz.
- ¹⁷ Disponível em: bit.ly/3ODLDiz.
- ¹⁸ Disponível em: bit.ly/37MUR7R.
- ¹⁹ Disponível em: bitly.com/iUPRF.
- ²⁰ Disponível em: bit.ly/3ALpcQz. Para uma leitura mais atenta sobre Goeldi e em particular de *Chuva*, recomendo a leitura do ensaio “O vermelho e o negro” (Brito, 2011, p. 190-193).
- ²¹ Disponível em: bit.ly/2W43IzA.
- ²² Disponível em: bit.ly/37NIAA2.
- ²³ Disponível em: bit.ly/3xZUNjc.
- ²⁴ Disponível em: bit.ly/3xXVB4Q.
- ²⁵ Disponível em: bit.ly/3k3F76h.
- ²⁶ Disponível em: bit.ly/3xP3nRR.
- ²⁷ Disponível em: bit.ly/3AOm4Du.
- ²⁸ Disponível em: bit.ly/2XBHVjv.
- ²⁹ Disponível em: bit.ly/3AL65WJ.

- ³⁰ Essa citação de Paul Cézanne se encontra no site do MoMA no seguinte endereço: mo.ma/2UI5UC0. Acesso em: 12 abr. 2020. Tradução do autor.
- ³¹ No livro *Coleção MAM – Nacional*, editado por Carlos Leal/Barléu Edições em 2014, a obra em questão discutida por mim recebeu o título de *Itapuã*, medindo 45,3 x 60,3 cm e com datação de 1956. Contudo, tanto no livro *Coleção Gilberto Chateaubriand 1920 a 1950*, organizado por Roberto Conduru e também editado pela Barléu em 2011, quanto no site do MAM-Rio e no livro organizado por Pontual (1987, p. 96), o título da obra é *Paisagem de Itapuã* (1953). Disponível em: bit.ly/2XwVL6C.

Referências

AMIN, Raquel Carneiro; REILY, Lucia. O “Mês das crianças e dos loucos”: um olhar sobre a exposição paulista de 1933. *Ars*, São Paulo, ano 11, n. 22, dez. 2013, p. 123-142. Disponível em: bit.ly/3D2aQxp. Acesso em: 20 jun. 2020.

AQUINO, Flávio de. Pancetti. In: LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti, 1902-1958: marinheiro, pintor e poeta*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2003. p. 17.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Pancetti: um pintor pintor*. São Paulo: Moinho das Artes, 1997.

ARTE brasileira em Londres. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1945, p. 26. Disponível em: bit.ly/3LiLgI6. Acesso em: 28 abr. 2020.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BILAC, Olavo. Música brasileira. In: UNIVERSIDADE DA AMAZÔNIA. Núcleo de Educação a Distância. *Tarde*. Belém, 2017a, p. 4. Disponível em: bit.ly/3vG21q1. Acesso em: 11 jul. 2020.

BILAC, Olavo. Estuário. In: UNIVERSIDADE DA AMAZÔNIA. Núcleo de Educação a Distância. *Tarde*. Belém, 2017b, p. 37. Disponível em: bit.ly/3rMJYxa. Acesso em: 11 jul. 2020.

BRITO, Ronaldo. O vermelho e o negro. *Serrote*, São Paulo, n. 9, p. 190-193, nov. 2011.

CABAÑAS, Kaira M. O rosto da pintura. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella *et al.* *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: Masp, 2019. p. 206-217.

CAMPOFIORITO, Quirino [?]. Pancetti, concorrente ao prêmio de viagem. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 12 set. 1941, p. 6. Disponível em: bit.ly/2W5rUBY. Acesso em: 18 abr. 2020.

CONDE, José. Barra de São João. *Correio da Manhã*, Vida Literária, Rio de Janeiro, 20 abr. 1947, p. 1. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Pancetti&pagfis=36169. Acesso em: 18 abr. 2020.

CONDURU, Roberto. *Coleção Gilberto Chateaubriand 1920 a 1950*. Rio de Janeiro: Barléu, 2011.

CORREA, Roberto Alvin. Na exposição de artistas brasileiros: Pancetti. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, 14 jun. 1952, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Pancetti&pagfis=17992>. Acesso em: 9 mai. 2020. Acesso em: 9 maio 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Grupo Santa Helena. São Paulo: Itaú Cultural, 2020a. Disponível em: bit.ly/3sjD69G. Acesso em: 29 abr. 2020. Verbetes da enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Núcleo Bernardelli (Rio de Janeiro, RJ). São Paulo: Itaú Cultural, 2020b. Disponível em:

bit.ly/2VRSBKI. Acesso em: 29 abr. 2020. Verbete da enciclopédia.

GUEDES, Max Justo. José Pancetti na Marinha. *In*: LEITE, José Roberto Teixeira (org.). *José Pancetti: o pintor-marinheiro*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1979. p. 83-89.

GULLAR, Ferreira. Pancetti: o amor da paisagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1958, Suplemento Dominical, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=Pancetti&pasta=ano+195&utm_source=Biblioteca+Nacional&pagfis=84535. Acesso em: 19 abr. 2020.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições artísticas no contexto da Segunda Guerra Mundial. *In*: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). *XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: 1808-2008, mudanças de paradigmas para a História da Arte no Brasil*. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: CBHA, 2009. p. 146-152. Disponível em: bit.ly/3jUdnki. Acesso em: 4 abr. 2020.

LEAL, Carlos (ed.). *MAM Nacional*. Rio de Janeiro: Barléu, 2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti: o pintor-marinheiro*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1979.

LEITE, José Roberto Teixeira. Pancetti. *In*: LEITE, José Roberto Teixeira; PEIXOTO, Maria Elizabete Santos *et al.* (org.). *Seis*

décadas de arte moderna na coleção Roberto Marinho. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1985. p. 18-83.

LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti, 1902-1958: marinho, pintor e poeta*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2003.

LIMA, Medeiros. *Pancetti*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

LIMA, Medeiros. O lírico José Pancetti. In: LEITE, José Roberto Teixeira (org.). *José Pancetti: o pintor-marinho*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1979. p. 90-100.

MARIA, Cleusa. Pancetti muito além do mar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 2003, Caderno B, p. B1. Disponível em: bit.ly/3D2Uvbs. Acesso em: 9 set. 2020.

MAURICIO, Jayme. Morreu Pancetti, o maior paisagista brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1958, 1^a Caderno, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Pancetti&pasta=ano%201958/edicao%2019903&pagfis=87637. Acesso em: 19 abr. 2020.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

O MEU desejo é ir aos Estados Unidos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 set. 1941, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Pancetti&pasta=ano%201958/edicao%2019903&pagfis=87637. Acesso em: 9 maio 2020.

Pancetti: o moderno periférico

PANCETTI, José. Os diários de Pancetti. *In*: LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti: o pintor-marinheiro*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1979. p. 104-128.

PANCETTI: o errante navegante. Direção: Adriana Miranda e Rozane Braga. Produção de Danilo Pena, Nelson Breve e Oliveira Andrea. Série Artistas Plásticos Brasileiros. Rio de Janeiro: FBL Criação e Produção, 2017. 1 vídeo (52 min). Disponível em: bit.ly/3Ddrn1B. Acesso em: 10 nov. 2020.

PEDROSA, Mário. Pancetti e o seu diário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 14 jan. 1958, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=Pancetti&pagfis=83150. Acesso em: 1º maio 2020.

PEDROSA, Mário. Um novo Di Cavalcanti. *In*: ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 187-190.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2 ed. São Paulo: Ibrasa; [Brasília]: INL, 1981.

PRÊMIO de viagem de 1941: a pitoresca vida do marinheiro José Pancetti. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1941, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=Pancetti&pagfis=11227. Acesso em: 8 maio 2020.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Duas meninas: retratos de Nilma Pancetti e Kátia Ianelli no acervo do MAB-Faap. *In: RIBEIRO, Marília Andrés; GONÇALVES, Denise da Silva (org.). XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 222-231. Disponível em: bit.ly/3C-TUITF. Acesso em: 3 maio 2020.


SIQUEIRA, Vera Beatriz. José Pancetti e a cultura da modéstia. *In: RIBEIRO, Marília Andrés; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro (org.). XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Anais eletrônicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 391-398. Disponível em: bit.ly/2UtaUVq. Acesso em: 8 abr. 2020.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Arte no Brasil: anos 20 a 40*. Rio de Janeiro: Barléu, 2021.

UMA VISÃO dramática: como início de surpreendente carreira. *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1940, p. 2. Disponível em: bit.ly/3D1LGyP. Acesso em: 27 abr. 2020.

VENCERAM os modernistas no “Salão” deste ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 set. 1941, ed. matutina, p. 1. Disponível em: glo.bo/2VSGixl. Acesso em: 28 abr. 2020.

Este livro foi impresso pela Gráfica F&F para a Editora UFRJ em setembro de 2022. Utilizaram-se as tipografias Metropolis e Minion na composição, papel pólen soft 80g/m² para o miolo e cartão supremo 250g/m² para a capa.



Acompanhando Pancetti de perto, quadro a quadro, Felipe Scovino demonstra que ele não estava alheio às mazelas do seu tempo; que, ao contrário dos exaltadores do exotismo natal ou dos artistas ditos engajados politicamente – simplificadores e deformadores da realidade –, a presença dos desvalidos, da miséria social, da mulher, dos negros, dos operários em sua obra é discreta, mas não menos evidente. E não menos a da natureza, da luz, da ambiência local, seja ela litoral, urbana ou rural. Pois não se entregar ao exotismo fácil e aos esquemas simplistas já é um índice de crítica social.

Ao valorizar pinturas menos conhecidas e percorrer a obra pancettiana como um todo, acercando-se dela minuciosamente, Scovino verifica a amplitude das fontes que formaram o pintor ao mesmo tempo que estabelece relações e comparações com artistas de sua época.

Paulo Venancio Filho

ISBN 978-65-8838-837-2

