

UM AUTORRETRATO DE JOSÉ PANCETTI NO MASP: A MITOLOGIA DO ARTISTA.

Marcos Pedro Magalhães Rosa¹

A mítica em torno do pintor José Pancetti é construída por textos de catálogos, biografias e por interpretações amplas do que seria a arte brasileira. Embora diversa, ela guarda no seu núcleo alguns elementos biográficos recorrentemente mobilizados: a profissão marinho, a sensibilidade ao mar, o caráter intempestivo e a morte trágica, conclusão da jornada do pintor em busca de seu destino manifesto: a arte moderna. Essa mítica, estruturada de modo textual, guarda relação estreita com a vontade de narrar a institucionalização da arte moderna no país e com as obras do artista, em especial, os seus autorretratos.

Pancetti, aprendeu o métier no Núcleo bernadelli, uma organização de artistas surgida em 1931, no Rio de Janeiro e descrito em 1982 por Frederico Moraes, no livro “Núcleo Bernadelli: artes brasileiras nos anos 30 e 40”. Nesse livro, o crítico não poupa esforço em descrever as dificuldades financeiras dos artistas que figuram como vendedores ambulantes, como desabrigados em busca de um teto, como andarilhos descalços, como românticos e como inconformados. Em suma, como um grupo sacrificial, que oferece seu bem-estar e sua própria vida para a consolidação do modernismo brasileiro:

Muitos dos integrantes do Núcleo Bernadelli alimentavam-se com uma única refeição diária feita numa casa de pasto, o Restaurante Reis, e constituída por um prato de sopa, farinha e pão, o que lhes custava 600 réis. A fome levou cinco deles para o

¹ Cursa doutorado em História na UNICAMP com apoio da FAPESP.

Sanatório, em Campos do Jordão. Dois morreram ali. Foi assim, portanto, que se implantou o Modernismo no Brasil².

A decadência do núcleo é ressaltada nessa obra. O colapso da organização teria se iniciado em 1935, quando o diretor acadêmico da Escola, Archimedes Memória pediu a remoção das entidades alocadas no porão da instituição. Posteriormente, a sede da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que também ocupava o porão da Academia foi depredada, os móveis lançados à rua e obras de seu acervo foram destruídas. Frederico Moraes cita um depoimento de Bustamante Sá, segundo o qual o alvo dos ataques não era a Sociedade, mas o Núcleo Bernadelli. Segundo Moraes, o próprio diretor da escola teria insuflado o ataque. Os integrantes do núcleo, no entanto, ainda segundo o crítico, teriam conseguido defender seu espaço com pedras e paus e desviado, sem querer, o ataque para a instituição vizinha.

Segundo Frederico Moraes, Archimedes Memória tinha afinidades integralistas e, no contexto de época, a arte modernista era assumida como uma variação do comunismo. As questões políticas e culturais guardariam no seu avesso, segundo o crítico, uma disputa entre os artistas formados nos padrões antigos e aqueles formados sob valores inovadores por cargos profissionais na Escola Nacional de Belas Artes. Com o desenvolvimento da contenda, o grupo é desalojado e inicia seu definhamento. O núcleo, muito mais que uma escola, funcionaria, segundo o autor, como teto para pintores sem lar e como aglutinador de personagens em condições paupérrimas. Seu fim apenas aumentaria o sacrifício ao qual os pintores estavam submetidos para implementar o modernismo no país.

Se essa martirização é central no livro de Moraes, ela não é original de seu autor. É possível rastreá-la em duas publicações anteriores, as quais Moraes recorre para referenciar sua própria narrativa. A primeira é a biografia de José Pancetti, escrita por Medeiros Lima e publicada em 1960, e a segunda é o catálogo racional do mesmo pintor, organizado por José Roberto Teixeira Leite, e datado de 1979.

Na biografia, escrita por Medeiros Lima, encontramos Pancetti como um ser rude, de origem migrante e proletária, que, de Campinas, no interior de São Paulo, acompanhou a família para São Paulo e de lá fora mandado para Itália. O autor frisa seu caráter mulherengo, como sinônimo de amor pela vida, sua inadequação ao mundo em que vivia e um certo “senso de rebelião”. A miséria é recorrente na trama e recoloca a mítica de um indivíduo em oposição ao mundo que o cerca. A educação no núcleo Bernadelli é minimizada através de citações do diário do próprio Pancetti, que diminui a importância do ensino em sua trajetória.

A oposição de classe entre os pintores da década de 1930 e os da geração anterior, cristalizada na crítica de Mário de Andrade sobre a geração de 1930 paulistana, é projetada sobre Pancetti. Se a geração

² Frederico Moraes. *Núcleo Bernadelli: artes brasileiras dos anos 1930 e 1940*. 1982.

paulista, na crítica de Andrade, seria um grupo proletário, que compartilharia entre si o saber técnico, à moda dos artesãos de ofício, a geração anterior, catalisada pela Semana de Arte Moderna, seria aristocrática³. Segundo Medeiros Lima:

Por meio de pesquisas pessoais terminam aqueles pintores [Di Cavalcanti, Tarsila e Portinari] prestando sua contribuição à moderna pintura brasileira. Pancetti, ao contrário, atinge seus objetivos guiado por um sentimento instintivo, que o conduz à descoberta de uma expressão própria. Não se pode mesmo dizer que se tenha aproveitado das lições dos velhos pintores acadêmicos ou dos raros impressionistas brasileiros, dos quais Visconti foi o mais importante e o mais representativo de todos⁴.

A relação do artista com a paisagem, nessa biografia, também segue uma trilha aberta por Mário de Andrade: Para o autor de *Macunaíma*, aquela geração paulista pintava paisagens, pois teria temperamento proletário. Eles se sensibilizariam pelos arredores de São Paulo, onde passavam as horas de descanso e de lazer e também as pequenas propriedades que ansiavam possuir. Haveria, portanto, um amalgama entre sensibilidade ao entorno, a classe e a psiqué dos pintores⁵. Segundo Medeiros Lima:

[Pancetti] Arrastado pela força do seu temperamento, seguindo muito de perto as inclinações pessoais, deixa-se dominar particularmente pela paisagem. Embora não se possa dizer que ele é um panteísta exaltado, é, contudo, na paisagem que encontra o seu melhor meio de expressão⁶. (IDEM, *ibidem*, p. 50).

Pancetti figura, na biografia, como um marinheiro, cargo que exerceu durante boa parte da vida e, como tal, um profissional sensibilizado pelo mar. Toda a trajetória do pintor, no entanto, é teleológica, é a narrativa de um destino manifesto na busca pela verdadeira vocação: a arte. Antes de encontrá-la:

[o pintor] Permanece o inadaptado de sempre, o homem sem destino e sem pouso certo. A miséria e a fome não parecem amedrontá-lo. Há nisso certo heroísmo, um

³ Sobre a questão de Mário de Andrade e a invenção de figuras proletárias no mundo das artes ver: Marcos Pedro Magalhães Rosa. *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. 2015. P 49 - 57

⁴ Medeiros Lima. *Pancetti*. 1960. P. 49-50.

⁵ Cf. Marcos Pedro Magalhães Rosa. *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. 2015. Pp. 49 – 57.

⁶ Medeiros Lima. *Pancetti*. 1960. P. 50.

sentido de rebelião, que é também um dos traços de seu caráter. O jovem Pancetti trilha o seu destino à procura do sopro revelador, da inspiração artística.⁷

[sem a arte] Pancetti se desconhece totalmente. Ele nada sabe de pintura e por isso mesmo ignora a sua vocação. O que nele aflora é o ser rude, seduzido pela vida, de coração aberto a todas as aventuras.⁸

O preço que Pancetti paga por trilhar seu destino, também é elencado:

Pancetti chega ao fim dessa jornada doente, envelhecido, de olhos encovados e de maçãs salientes no rosto. É um homem de fisionomia triste, mas que não se deixou vencer pelo combate.⁹

Pancetti parece ser uma forma de Medeiros Lima reivindicar uma posição genética para o Rio de Janeiro no modernismo brasileiro. Quase a metade do livro é dedicada a narrar o surgimento dessa arte no país. Lima, no entanto, opõe-se aos críticos paulistanos, em especial a Mário de Andrade, e reivindica Eliseu Visconti, como disparador das novidades estéticas no Brasil. Um carioca paisagista, em detrimento de Almeida Junior ou Anita Malfatti, dois paulistas dedicados à representação de tipos humanos. A paisagem vincularia Eliseu Visconti a Pancetti e o modernismo seria, para Lima, a busca agônica por uma expressão individual na arte.

A relação entre implantação do modernismo e a invenção de um modelo de artista mártir não é original do Brasil e tem em Vincent Van Gogh um dos seus primeiros personagens. É ele que sintetiza, de maneira profunda, a repercussão da modernização das formas de trabalho sobre o mundo da arte. Segundo Giulio Carlo Argan:

Com Van Gogh, inicia-se o drama do artista que se sente excluído de uma sociedade que não utiliza seu trabalho, fazendo dele um desajustado, candidato à loucura ou ao suicídio. E não só o artista: uma sociedade pragmática que atribui ao trabalho a finalidade exclusiva do lucro não pode senão rejeitar aquele que, preocupado com a condição e o destino da humanidade, desmascara sua má consciência[...] Não se trata mais de representar o mundo de maneira superficial ou profunda: cada signo

⁷ Medeiros Lima. *Pancetti*. 1960. P. 21.

⁸ Medeiros Lima. *Pancetti*. 1960. P. 15.

⁹ Medeiros Lima. *Pancetti*. 1960. P. 41.

de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida. Aquela vida que a sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue do homem¹⁰.

Segundo Natalie Heinich (1991), Van Gogh é o paradigma de artista moderno e a autora o identifica ao anacoreta, sacerdote que, no começo da era cristã, isolava-se no deserto e se condenava a viver a fé na solidão. Vivia, com efeito, pela dúvida, na incapacidade de obter legitimação ou confirmação da certitude de seus atos. Inventava, em contrapartida, uma forma religiosa que seus seguidores buscavam memorar e na qual buscavam se inspirar. Esse artista moderno, ao perscrutar aquilo que está latente no seu íntimo, distanciaria-se, segundo Heinich, dos outros mortais ao recolher-se na sua interioridade e dedicar-se ao futuro, àqueles que estão por vir, já que os contemporâneos seriam incapazes de compreender sua obra. Van Gogh, dessa maneira, é, na leitura de Heinich, o ponto temporal onde se configura um novo paradigma para a história da arte que se desdobrará na história das vanguardas dedicadas a criar pateticamente o novo, numa condição dramatizada pelo artista incompreendido. Aos círculos sociais que se desdobram em torno desse artista ou de sua obra, os museus, os críticos e os apreciadores, caberia uma postura de reverência como expiação diante um mártir, cuja vida trágica cobra justiça.

Se há uma semelhança óbvia entre a figura que emerge de Pancetti com a figura de Van Gogh, o catálogo, coordenado por José Roberto Teixeira Leite (1979), sobreporá um pintor sobre o outro. O pintor holandês figura, na interpretação de Teixeira Leite, como uma personagem sobre a qual Pancetti projeta sua própria personalidade, em quem se espelha e em quem reconhece sua própria sina. O drama de Van Gogh é então estendido a Pancetti e a recorrência de dois temas na trajetória dos pintores é enfatizada: as paisagens e o autorretrato.

Desses dois, os autorretratos tem mais atenção analítica de Teixeira Leite. É neles que o autor diagnostica que Pancetti assume as feições de Van Gogh. Observando o retrato abaixo, há realmente semelhanças interessantes com os autorretratos de Van Gogh, a presença do chapéu simples e o meio perfil com olhar oblíquo. As diferenças, no entanto, são gritantes: a sintetização da forma e a cor plana contrastam em grande medida com as pinceladas caligráficas, esculturais e paralelas típicas de Van Gogh. Mais do que uma referência visual, o holandês parece ser, para Pancetti, uma mitologia a qual ele recorre para se pensar, da mesma maneira que recorre à escrita de poemas e de diários pessoais. No entanto os sentidos, para o próprio artista, do gênero autorretrato e da reminiscência de Van Gogh podem não nos ser óbvios e vale a pena investigarmos.

¹⁰ Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. 2010. P. 123 -125.

Pancetti não é, evidentemente o único artista brasileiro do período a se retratar. Pelo contrário, ele parece estar inserido numa moda de época. Cecília França Lourenço identifica uma recorrência considerável da apresentação de autorretratos nos Salões dos Sindicatos naquele período. Esta autora atribui essa frequência à recepção laureada de um autorretrato de Yoshiya Takaoka, outro frequentador do núcleo Bernardelli, no Salão Oficial de 1938 e ao papel desses Salões na consagração dos artistas da época¹¹.

No próprio autorretrato de Takaoka, as pinceladas paralelas compõem volumes e dinamizam a composição. Um tipo de solução que Lourenço atribui a Van Gogh e que, segundo Renata Gomes Cardoso (2007) é identificável nos trabalhos da fase alemã de Anita Malfatti, expostos em São Paulo antes de 1917 e derivados do contato da artista com os pós-impressionistas franceses, entre eles, o mestre holandês.

Pancetti é provavelmente o mais prolífico pintor brasileiro daquele momento a investir nos autorretratos. O catálogo de Teixeira Leite traz vinte e nove reproduções de quadros diferentes dentro desse mesmo gênero. O primeiro, data de 1939 e o último é datado de 1955. E sobre o desenvolvimento desse gênero, o autor afirma:

A medida em que a década de 1930 aproxima-se do fim, Pancetti experimenta grandes progressos. À influência de Lechowsky, junta-se, por algum tempo, outras influências, como Cézanne e sobretudo Van Gogh, esse nos auto-retratos, aquele nas naturezas-mortas [...] Pancetti trava conhecimento com reproduções de Van Gogh por intermédio do Delegado José Picorelli, que lhe empresta 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 Brasil¹².

Teixeira Leite não referencia essas informações em nenhuma bibliografia ou documento e nem mesmo nos fornece outros detalhes. Esses mesmos dados voltam a aparecer na tese de Fabio de Macedo (2010), calcada no catálogo do primeiro autor.

O livro de Irving Stone foi traduzido pela primeira vez para o português brasileiro em 1940, um ano depois de Pancetti pintar o seu primeiro autorretrato mencionado no catálogo. Na capa do livro, encontramos uma primeira pista interessante para investigarmos o retrato: a reprodução do autorretrato de Van Gogh dedicado a Paul Gauguin, de 1888. Na capa, uma superfície amarelo envelhecido tendente ao dourado

¹¹ Cecília França Lourenço. *Nipo-Brasileiros. "Da luta nos primórdios à assimilação local"*. 1989. P. 54.

¹² José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.43.

é a base para que linhas pretas sugiram as pinceladas que compõe o rosto no quadro original de Van Gogh. Se esse amarelo pode ser a referência para o misterioso fundo do quadro de Pancetti, ele traz também a figura velada de Gauguin, que aparece em primeiro plano na imprensa carioca da década de 1930, na qual figura recorrentemente ao lado de seu amigo, Van Gogh. Em 7 de agosto de 1937 por exemplo, no jornal do Brasil, um artigo, frisa a amizade de Gauguin com Vincent e narra a busca do primeiro por seu destino manifesto: a arte. A jornada o teria conduzido ao Tahití e à descoberta de sua musa adolescente, aquela que consubstanciaria, segundo a reportagem, toda a sua jornada: Tahura, que em 1937 estava doente, idosa e alheia ao mundo da arte.

No Diário Carioca, em 14 de maio de 1938, encontra-se um artigo em que Pola Gaughin narra a tragédia de Van Gogh sob os olhos de Gauguin. Aqui, a capacidade artística do holandês é dificultada pela loucura insurgente. Gauguin é o amigo que tentou se aproximar de Vincent, mas que teve de afastar sem deixar de observar o sofrimento de Van Gogh. O próprio Pancetti, em um poema reproduzido no catálogo de Teixeira Leite coloca-se como um amigo de Van Gogh, numa posição análoga a de Gauguin, capaz de testemunhar o sofrimento do pintor amigo. Talvez a própria biografia de Gauguin, que serviu na marinha, tenha tocado, pelo traço comum com sua própria trajetória, a sensibilidade de Pancetti.

Vincent Van Gogh, meu grande amigo!
Foste um mártir na época em que viveste.
Hoje a tua arte guia o mundo
E o teu espírito a minha vida!
Bendito sejas Vincent Van Gogh,
Espírito Santo Amém.¹³

Infelizmente Teixeira Leite, que transcreve o poema no catálogo, não nos informa em que momento ou sob quais circunstâncias esse poema fora escrito ou mesmo como ele conseguiu ter acesso a ele. Mas voltemos ao retrato: nele, o pintor segura uma marreta. Em outros autorretratos, aparecerão outros símbolos do trabalho, como, por exemplo o uniforme ou a boina de marinheiro. A marreta, especialmente, é tratada na tese de Macedo como uma declaração de ação política, remetida ao universo da luta de classe e, de alguma maneira, ao símbolo do socialismo¹⁴. Acredito ser difícil atribuir esse significado a partir unicamente da visão do quadro e prefiro me ater ao significado mais óbvio para marreta: um objeto de trabalho operário e uma certa filiação de Pancetti à classe trabalhadora, a mesma classe de que Van Gogh tentara se

¹³ José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.60.

¹⁴ Fabio Reis de Macedo. *El Pintor José Pancetti y su Proyección en el arte social*. 2010. P. 388 – 390.

aproximar, quando missionário religioso no começo da sua trajetória, e na qual mais tarde iria se reconhecer, tentando criar, junto a Gauguin, uma organização laboral de artistas.

Com esse sentido mais diretamente social, cruza-se uma perspectiva plenamente artística. Em 3 de outubro de 1937, Van Gogh reaparece na imprensa carioca, no *Jornal do Brasil*, em um texto sobre o pintor modernista Manoel Santiago. O pintor dos girassóis figura aqui ao lado de Cézanne, de Gauguin e do próprio Santiago em oposição a Bouguereau e a Cabanel. Os últimos teriam colocado, segundo o artigo, a pintura à serviço da história e das cenas elevadas. Os primeiros “talvez desconhecendo o desenho a fundo, não possuindo também conhecimentos históricos profundos”, ensinariam “mais (...) pelo fato de se ter limitado a procurar o motivo mais favorável à pintura.” O autor do artigo se posiciona ao lado de Santiago e afirma que os quadros de Bourguereu e Cabanel não passavam, naquele momento, de “documentação”.

Van Gogh, portanto, seria membro, de um grupo de artistas que não se pautariam pelo aprendizado do desenho tão caro à academia. Eles também não colocariam a arte em função da representação histórica e nem se quereriam eruditos. Van Gogh e seus amigos, a julgar pelos artigos, seriam homens em busca de sua vocação íntima, de seu destino manifesto e trágico consubstanciado na pintura. A veste vermelha no autorretrato de Pancetti parece ecoar essa concepção do artista como um sacerdócio. João Condé, em um texto presente também no catálogo, informa que Pancetti fora aluno de um colégio salesiano, de tal maneira que é possível que a veste vermelha seja inspirada nos mantos cardinalícios que, entre outras figuras, cobrem os bustos e retratos de Dom Bosco¹⁵. Infelizmente Condé também não referencia tal informação.

Plasmado como um mártir numa imagem bizantina, Pancetti, um trabalhador, testemunha o sofrimento de Van Gogh que se consubstancia no seu próprio: ambos, elevados proletários da arte, construtores condenados à implantação do modernismo que, nacionalmente ou internacionalmente não encontra acolhida favorável no seio da sociedade. Na edição de 1938, a revista *Aspectos* informa que Van Gogh, Cézanne, Rembrandt e Matisse foram incluídos por Adolf Hitler na lista de artistas degenerados. E, entre os pintores modernistas, amigos de Pancetti, tampouco a trajetória era fluida, graças, entre outras questões, à disputa pela Escola Nacional de Belas Artes.

Pancetti fora o primeiro pintor modernista a adquirir o prêmio máximo no Salão Oficial, a viagem internacional. Segundo Teixeira Leite, o próprio Pancetti não creditava sua vitória como uma conquista individual, mas uma vitória da arte moderna no Brasil. Teixeira Leite cita um artigo de 22 de Setembro de 1941, no *Globo*, no qual o pintor credita o prêmio a uma vitória da Divisão de Arte Moderna que teria votado unanimemente nele, pelo segundo ano consecutivo, indicando portanto a organização dos artistas modernos que foram obrigados a votar em bloco para possibilitar a projeção de um dos seus¹⁶.

¹⁵ João Condé. *Um Perfil*. 1979. P. 81.

¹⁶ José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.21.

A tela de Pancetti traz uma figura hierática, projetada fora do tempo com seu objeto de trabalho: alguém sagrado por testemunhar a tragédia da implantação da arte moderna. Sua própria alma domicilia-se na arte. Sem a arte o homem é apenas busca. A arte, por outro lado não é o domínio da técnica, do desenho ou da erudição, mas é a própria sina da necessidade de expressão, da sensibilidade do artista aplicada ao mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras. São Paulo. 2006.

CARDOSO, Renata Gomes. *A Pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir de análise de obras*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História. IFCH/UNICAMP: Campinas. 2007.

CONDÉ, João. Um Perfil in: LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti: O Pintor – Marinheiro*. Edição da Fundação Conquista: Rio de Janeiro. 1979.

HEINICH, Nathalie. *La Gloire de van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris. Les éditions de minuit. 1991.

LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti: O Pintor – Marinheiro*. Edição da Fundação Conquista: Rio de Janeiro. 1979.

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

LOUERNÇO, Cecília França. Nipo-brasileiros. "Da luta nos primeiros anos à assimilação local." In: *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. MASP. São Paulo. 1988.

MACEDO, Fabio Reis de. *El Pintor José Pancetti y su Proyección en el arte social*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Pintura. Universidade de Valência. 2010.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernadelli: Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek. 1982.

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. *O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2015.

FIGURAS



Figura 1 - PANCETTI, José. Autorretrato. 1941. Óleo s/ Tela. 73 x 59,5. São Paulo: MASP. Fotografia de João Musa.

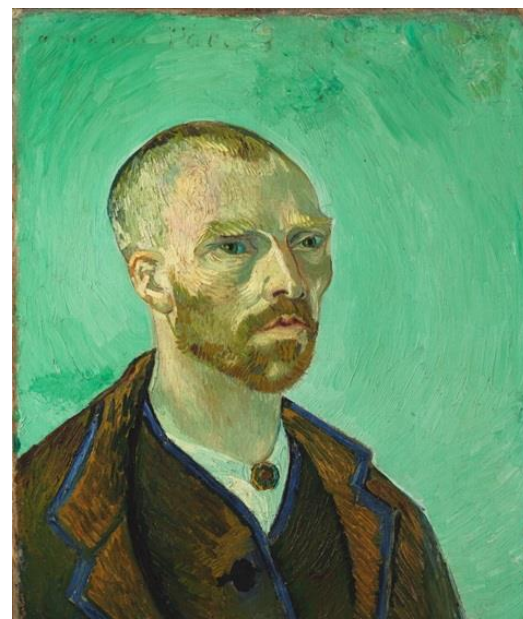


Figura 2 - VAN GOGH, Vincent. Autorretrato dedicado a Paul Gauguin. 1888. Óleo s/ tela. 61, 5 x 50,3 cm. Cambridge: Harvard Museum.

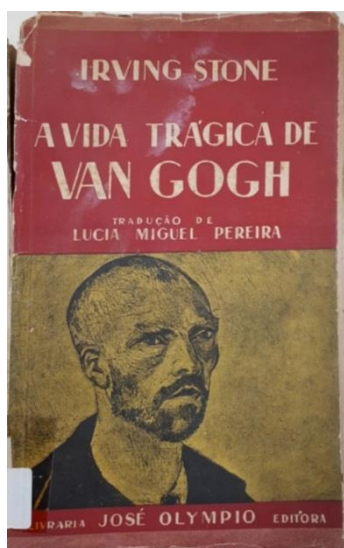


Figura 3 - Capa do livro STONE, Irving. A vida trágica de Van Gogh. 1940.