

## A PERSPECTIVA SOCIAL DE PANCETTI: RETRATOS E AUTORRETRATOS EM COLEÇÕES PÚBLICAS COMO ESTUDOS DE CASO

*PANCETTI'S SOCIAL PERSPECTIVE: PORTRAITS  
AND SELF-PORTRAITS IN PUBLIC COLLECTIONS AS STUDIES OF CASE*

**Felipe Scovino/UFRJ**

---

### RESUMO

O artigo se debruça nas escolhas estéticas e formais sob uma perspectiva do signo social realizadas por José Pancetti. Analisando uma pequena fração da sua produção de retratos e autorretratos, percebe-se, nesse conjunto, uma preferência do artista por refletir sobre temas caros ao universo social brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, em especial a evidência e problematização do sujeito negro e/ou pobre, do louco, do camponês, da mulher e a sua autoidentificação como sujeito vindo de camadas populares. É refletir não sobre o “pintor de marinhas”, como ficou largamente conhecido na historiografia, mas sobre um artista que tinha preocupações muitas vezes genuinamente sociopolíticas, evidenciando camadas menos abastadas e auxiliando na construção de uma cultura visual ainda incipiente naquele momento da história da arte brasileira.

### PALAVRAS-CHAVE

José Pancetti; análise social; retrato; autorretrato.

### ABSTRACT

*The paper comprehends the aesthetic and formal choices under the perspective of the social sign made by José Pancetti. Analyzing a small amount of his production of portraits and self-portraits, it is possible to perceive, in this set, a preference of the artist to reflect on themes addressed to the Brazilian social universe in the 1940s and 1950s, specially the evidence and problematization of the black subject and / or poor, people with mental illness, peasant, woman and his self-identification as a subject coming from popular strata. It is to reflect not on the “marine painter”, as he was widely known in historiography, but on an artist who*

*often had genuinely socio-political concerns, highlighting less affluent layers and helping to construct a visual culture that was still incipient at the time of Brazilian art history.*

## **KEYWORDS**

*José Pancetti; social analysis; portrait; self-portrait.*

## **Introdução**

Conhecido como o “marinheiro que pintava marinhas”, o “pintor de belas marinhas” ou adjetivações do gênero, José Pancetti (1902-1958) teve sua obra intimamente conectada, para o público em geral e parte significativa da crítica da época<sup>1</sup>, 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, me parece, nessa zona insossa e cruel.

Sua obra explora novos enquadramentos, enfatizando ângulos e perspectivas não usuais e levando a pintura moderna brasileira para um terreno pouco explorado, pois suas preocupações são muitas vezes genuinamente sociopolíticas, evidenciando camadas populares e auxiliando na construção de uma cultura visual ou história das imagens muito 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. E, ainda, a presença da melancolia, tão propalada, possui um arcabouço mais denso do que a simplória e débil imagem do artista atormentado. Essas perspectivas (do ponto de vista social), conscientemente elaboradas ou não pelo artista, serão mais bem evidenciadas no decorrer do artigo. 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 já elaboravam, no mínimo, uma mudança do 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.

Para realizar esse estudo selecionei retratos e autorretratos presentes em acervos públicos<sup>2</sup> ou coleções privadas que tornaram públicas suas obras por meio de espaços institucionais, como são os casos das coleções Fundação Edson Queiroz e Roberto Marinho.



Figura 1 José Pancetti, *Autorretrato com marreta*, 1941. Óleo sobre tela, 73 x 59,5 x 3 cm, Col. MASP.  
Foto: João Musa. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/autorretrato-com-marreta>

A partir dos anos 1940, a produção de retratos, até então modesta, passa a ter lugar de destaque na trajetória de Pancetti. Em *Autorretrato com marreta* (Figura 1), 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. Adotando essa perspectiva, 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.

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. Sua família com poucos recursos e de descendência italiana, esteve ligada ao trabalho no campo e na construção civil. Pancetti, quando jovem, e antes de ingressar na Marinha em 1922, como explicita Leite (1979, p. 24) trabalhou na lavoura com o avô na Itália, depois foi aprendiz de carpinteiro, operário em fábrica de bicicletas e de armas e, já no Brasil, ainda foi auxiliar de ourives, garçom e pintor, entre outros empregos.

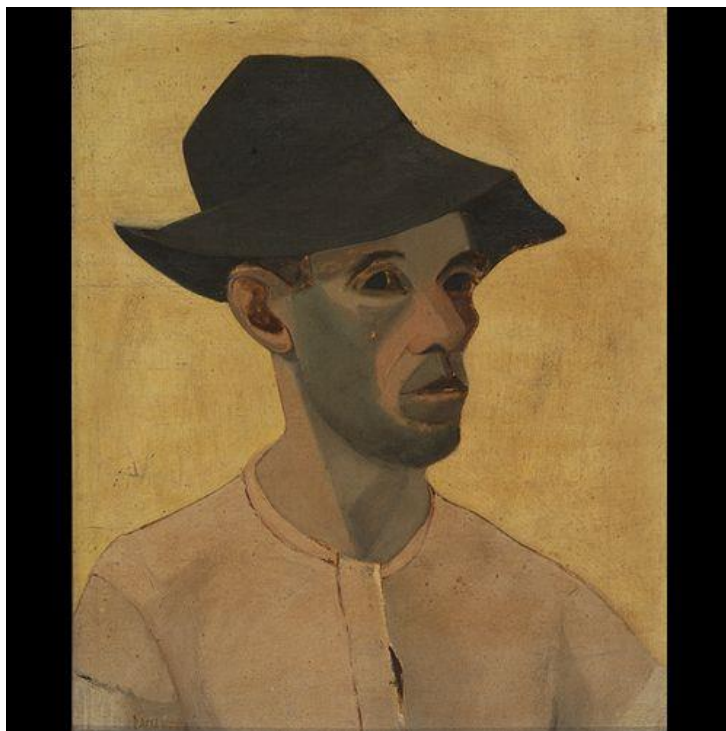


Figura 2 José Pancetti, *Autorretrato*, 1940. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm, Col. MAB-FAAP. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: <http://mabfaap.sismu.com.br/obra/79478/autorretrato>

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 Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP) que possuem o mesmo título (*Autorretrato*), mas datas distintas: 1940 e 1952/54. A pintura mais antiga (Figura 2) retrata um Pancetti com roupas simples e barba por fazer: 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 adota 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 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 (Figura 3), assistimos a um artista mais maduro. Ainda por barba por fazer, uma qualidade que o liga ao popular, 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 ainda 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 político. A aproximação

simbólica dessas duas pinturas com *Autorretrato com marreta* (Figura 1) é inevitável. Nesse conjunto de obras, o signo do trabalho exercido pelas classes mais populares 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 – e 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 (seu colega no Núcleo Bernardelli nos anos 1930) e Lívio Abramo para citar alguns –, mas confundir a sua imagem com esse cenário. Faz sentido, considerando as dificuldades pelas quais passou, sua origem e relação com o trabalho e os dramas (econômicos e de saúde) vividos.<sup>3</sup>



Figura 3 José Pancetti, *Autorretrato*, 1952/54. Óleo sobre tela, 55,5 x 47 cm, Col. MAB-FAAP. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: <http://mabfaap.sismu.com.br/obra/79483/autorretrato>

### Homem louco

Ainda sobre as escolhas que fez para seus retratos existe um evento pouco analisado 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, 59). Segundo Max Justo 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 de 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 dos meios e fins de ambos serem distintos, há uma aproximação e interesse em entender aquele interno – particularmente o esquizofrênico – que é 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 meio 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 e abdica de pintar, ao menos seus temas figurativos 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<sup>4</sup> em São Paulo em 1956. O ateliê, que funcionou até meados dos anos 1970, desenvolveu a prática artística dos internos como procedimento terapêutico, 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 exposição de trabalhos plásticos e uma série de conferências.<sup>5</sup> 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, além de tornar aparente o sujeito apagado, que situado às margens da sociedade era muitas vezes forçosamente esquecido.

Essa preocupação em escrever uma história social, mesmo que possa ser secundária para a historiografia não é para o artista, visto a forma e o perfil em como eleger seus retratados. Em *Homem louco* (col. Elizabeth Fontoura<sup>6</sup>), 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.

## A construção do olhar social

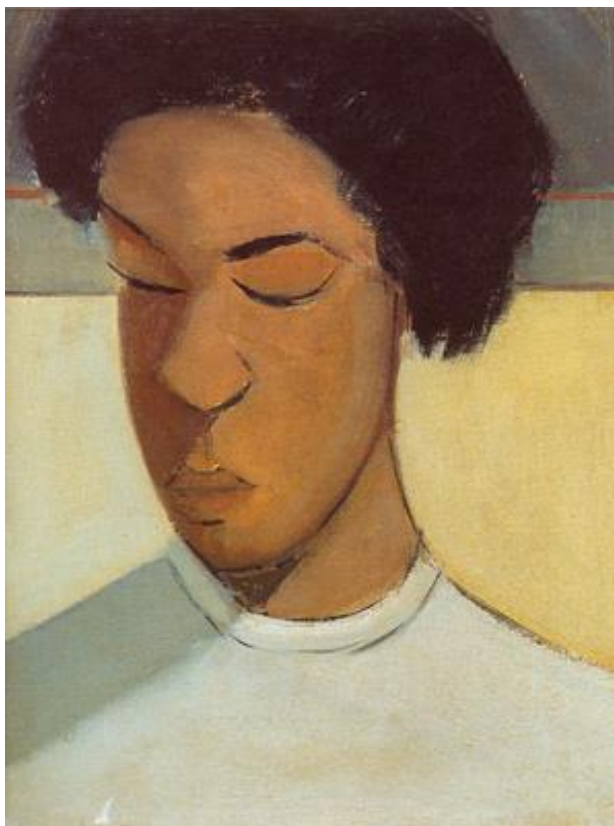


Figura 4 José Pancetti, *Retrato de Lourdes*, s. d. Óleo sobre tela, 34 x 26 cm, Col. Gilberto Chateaubriand. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8725/retrato-de-lourdes>

*Mulata* (1941), do acervo da coleção Nemirovsky, e *Retrato de Lourdes* (Figura 4) trazem contribuição significativa ao darem visibilidade a jovens negras numa sociedade substancialmente racista e conservadora. 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 história e herança.

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 artista/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 e 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 do protagonista ser de uma classe não abastada. 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 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.<sup>7</sup> Para Leite (1979, p. 52), o nascimento de sua filha Nilma em 1942, “enternece o pintor -, seguido de funda depressão. As cores são cavas, não há alegria ou esperança nos quadros do tísico que aguarda somente o pior”.



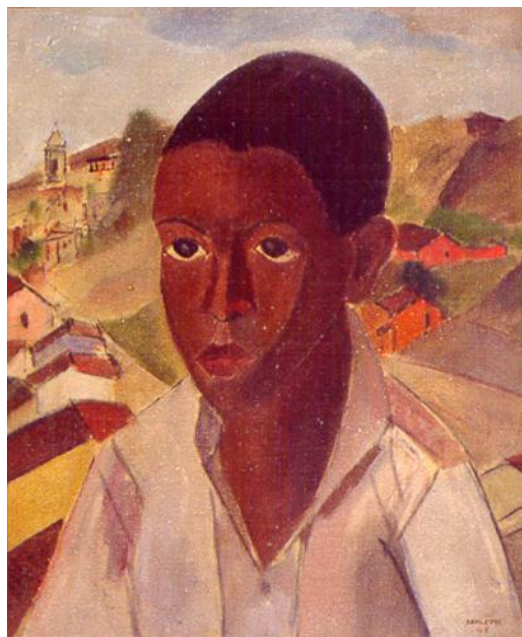


Figura 5 José Pancetti, *Retrato de Francisco*, 1945. Óleo sobre tela, 46,3 x 37,9 cm, Col. MAM-SP. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3019771372>

Em 1945, com *Retrato de Francisco* (Figura 5), seguimos com a representação ou escolha por um segmento muito específico sobre o popular. Essa obra é particularmente interessante porque o retratado é um jovem rapaz negro e possivelmente pobre. Siqueira (2007, 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 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 em 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 sobre ilustrar e criticar o real advenha de Manet.<sup>8</sup> O artista francês, em obras como *O velho músico* (1862), não se furtou a expor o retrato dos marginalizados à época por uma sociedade pequeno-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 aquela 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 onde vivia na época. 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.



Figura 6 José Pancetti, *Abaeté*, 1957. Óleo sobre tela, 19,5 x 27 cm,  
Col. Fundação Edson Queiroz. Foto: Eduardo Eckenfels.

Fonte: <https://www.arteeblog.com/2015/05/arte-moderna-na-colecao-da-fundacao.html>

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 Barra de São João – cidades litorâneas do Estado do Rio de Janeiro onde anteriormente havia morado – cuja atmosfera era soturna e melancólica, muito por conta da tuberculose que o acompanhava há tempos e do distanciamento do mar, pois havia sido reformado da Marinha em 1942. Na série de retratos denominada *Abaeté* (c. 1957), privilegia uma figura ambígua. 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 avistando 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 (Figura 6) em que aparece vestida com uma camisa vermelha e calça azul, 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: o que definiria esse rosto da mulher? 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 por parte da ditadura do Estado Novo em 1945, pintando um autorretrato em que aparece fardado como marinheiro tendo na fita do gorro a inscrição "anistia" e, ao fundo, figuras enlaçadas, cabisbaixas e sem os detalhes faciais, à espera de libertação. 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 *Serradores* (Figura 7). 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* (1967) e – assim como Pancetti – na escolha de retratos e paisagens, seja de pessoas ligadas ao seu círculo de amizades ou a imagens do subúrbio, onde morava quando iniciou sua trajetória artística.

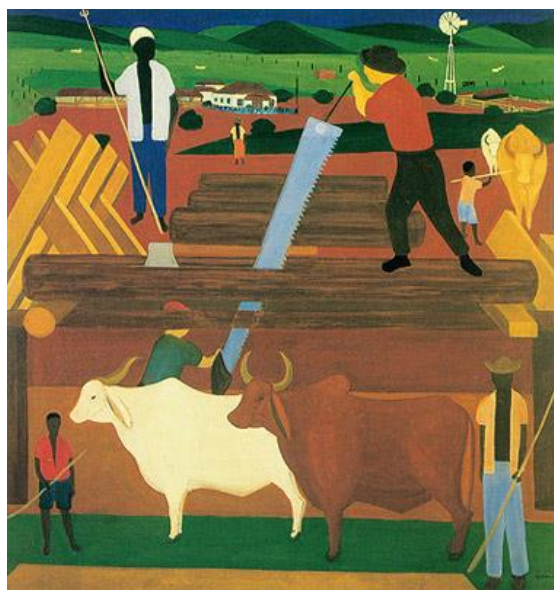


Figura 7 Djanira, *Serradores*, 1959. Óleo sobre tela, 136 x 131 cm, Col. Roberto Marinho. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2449/serradores>

A ausência de detalhes faciais seja em Pancetti ou em Djanira revela “um aspecto menos conhecido do pensamento gestáltico” (CABAÑAS, 2019, 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 Kaira Cabañas (Ibid.), 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:

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 das décadas de 1920 e de 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” (Ibid., p. 212).<sup>9</sup>

O estado da melancolia, tão evocativo a respeito de Pancetti, pode ser trazido nesse momento como uma qualidade fisionômica. A atmosfera de tristeza que habita parte das obras analisadas tece um diálogo pertinente com a situação de descaso desses personagens. Embora, a tristeza não seja, digamos, o “mito fundador” dessas obras, o sentimento por onde perpassa fortemente o discurso das mesmas, a conjugação de precariedade econômica, marginalidade e melancolia compõem um forte painel crítico sobre as diferenças e mazelas sociais enfrentadas pela sociedade brasileira naquele momento. Seu viés crítico, pode ser sutil, mas é agudo e ajudou a construir uma cultura visual nas artes plásticas brasileiras – assim como Djanira, Sigaud e outros já apontados – que teve o trabalho e as classes populares como signos para o desejo de uma prática mais equilibrada acerca da justiça social no país.

## Notas

<sup>1</sup> Afirmando que houve críticos à época que apontaram a modernidade em Pancetti a partir de sua visão crítica ao panorama social, ou as invenções formais e estéticas que trouxe ou ainda a 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” e situações afins. Em matéria intitulada “Prêmio de viagem de 1941: a pitoresca vida do marinheiro José Pancetti”, publicada na página 3 do *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...” (grifos nossos). Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&PagFis=4871&Pesq=Pancetti](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=4871&Pesq=Pancetti)>.

Acesso em: 08 mai. 2020. Roberto Alvin Correa em matéria intitulada “Na exposição de artistas brasileiros: Pancetti”, publicada na página 3 do 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”. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20195&pesq=Pancetti](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Pancetti)>.

Acesso em: 09 mai. 2020. 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”. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_04&PagFis=4427&Pesq=Pancetti](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=4427&Pesq=Pancetti)>.

Acesso em: 09 mai. 2020.

<sup>2</sup> Existem ainda duas coleções privadas com percentuais significativos de obras do artista em regime de comodato com instituições públicas brasileiras, que também são analisadas. São elas: a coleção Nemirovsky em regime de comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a coleção Gilberto Chateaubriand em comodato com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Segundo Leite (1979, p. 75), “a valorização [da obra de Pancetti] começa às vésperas da morte”.

<sup>4</sup> O Hospital em alguns momentos é identificado como “Juqueri” e em outros como “Juquery”, mesmo em sites de órgãos oficiais do Estado de São Paulo ou por jornais importantes do país.

<sup>5</sup> “A exposição constituiu-se de trabalhos plásticos dos internos do Hospital do Juqueri, selecionados e organizados por Osório Cesar, 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).

<sup>6</sup> Essa informação está publicada em *José Pancetti: o pintor-marinheiro*, organizado por José Roberto Teixeira Leite. Não sei dizer se depois de mais de quarenta anos a obra se encontra na mesma coleção.

<sup>7</sup> Uma primeira temporada entre 1942 e 1944; uma segunda entre 1948 e 1949; e a última em 1957.

<sup>8</sup> 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. A exposição foi inaugurada em 29 de junho de 1940 no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Pancetti assiste a essa mostra segundo relata 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 contacto com a sua própria. Somente em 1940, porém, teria oportunidade de ver originais do mestre, em exposição de arte francesa então trazida ao Brasil”.

<sup>9</sup> Cabañas, nesse comentário, se refere apenas a Djanira. Sou eu quem incluo pinturas de Pancetti nessa análise.

---

## 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, p. 123-142, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80659/84309>. Acesso em: 12 mai. 2020.

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.

CORREA, Roberto Alvin. Na exposição de artistas brasileiros: Pancetti. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1952, 2º Caderno, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20195&pesq=Pancetti](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Pancetti). Acesso em: 09 mai. 2020.

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

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

“O meu desejo é ir aos Estados Unidos”. **A Noite**, Rio de Janeiro, 17 set. 1941, p. 1-3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_04&PagFis=4427&Pesq=Pancetti](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=4427&Pesq=Pancetti). Acesso em: 09 mai. 2020.

“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&PagFis=4871&Pesq=Pancetti](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=4871&Pesq=Pancetti). Acesso em: 08 mai. 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: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2007/Anais\\_2007.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2007/Anais_2007.pdf). Acesso em: 08 abr. 2020.

## Felipe Scovino

Professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da Escola de Belas Artes (UFRJ). Publicou artigos e resenhas em periódicos nacionais e internacionais. Realizou curadorias de exposições de artistas como Abraham Palatnik, Cao Guimarães, Emmanuel Nassar, Franz Weissmann e Lygia Clark. Organizou catálogos de exposição e os livros *Arquivo Contemporâneo*, *Carlos Zilio e Coletivos* (em coautoria com Renato Rezende).