

CRÍTICA E CULTURA NAS OBRAS DE VOLPI, DACOSTA E PANCETTIVera Beatriz Siqueira¹**Resumo:**

Esta comunicação parte da seguinte questão básica: revisão crítica contemporânea das obras de Volpi, Pancetti e Dacosta, no sentido de perceber como o ambiente cultural interferiu na formulação de suas poéticas e de que maneira esses artistas de uma segunda geração modernista ainda permanecem (ou não) abertos ao questionamento artístico contemporâneo e/ou à dinâmica do mercado de arte. Esse problema investigativo parte da constatação de que esses artistas, entre outros dos anos 30 e 40, foram responsáveis pela afirmação e difusão de um vocabulário pictórico moderno no país. Sua atuação pública, portanto, possui um sentido intrinsecamente crítico, na medida em que cada um desses artistas buscava, por sua própria obra, estabelecer as bases de uma tradição e de uma determinada cultura artística no Brasil. Assim, antes de criadores de formas vanguardistas, tais pintores se dedicam a criar um vocabulário plástico e um repertório iconográfico moderno, com características locais. A idéia desta pesquisa é compreender esse coeficiente crítico e cultural como parte integrante do valor histórico e estético de cada um desses artistas.

Palavras-chave: Arte moderna brasileira; Arte e culturalização; Volpi; Milton Dacosta; José Pancetti

Desde 2002 venho realizando, no âmbito do Instituto de Artes da UERJ uma pesquisa com o título abrangente de “Estilo e instituição: arte e cultura contemporânea no Brasil”. Nesta, tenho procurado analisar as estratégias e os efeitos da institucionalização da arte moderna e contemporânea no Brasil, a partir do estudo dos casos de artistas significativos para a construção da visualidade brasileira. Nos primeiros três anos, optei pela análise da trajetória de artistas cujas reputações públicas, cada qual a seu modo, foram marcadas pelas idéias de isolamento ou marginalidade: Iberê Camargo, Hélio Oiticica e Antonio Manuel. A idéia central era compreender como se ergueu este aparente paradoxo: uma reputação pública fundada na idéia de isolamento.

Não pretendi, como pode ser imaginado, estudar estes artistas como vítimas passivas de uma reputação a eles imputada por um sistema de arte perverso e vesgo. Ao contrário, quis compreender como a instância pública integrou a obra de cada um deles, enquanto mais um elemento de sua poética. Até porque, nos casos citados, estamos distantes algumas léguas de artistas desconhecidos ou desvalorizados. A questão era perceber como o valor cultural foi erguido pela ênfase em tópicos como a marginalidade ou o isolamento. E, em que medida, isto era uma determinação da própria obra.

A partir de 2005, a avaliação dos resultados bem como novas proposições investigativas me levaram a uma reformulação do projeto anterior, com vistas à sua ampliação e à delimitação de uma linha de pesquisa cujo foco fosse o processo de culturalização da arte moderna e contemporânea brasileira e suas conseqüências institucionais e poéticas. Assim sendo, optei por tratar da seguinte questão básica: revisão crítica contemporânea de alguns dos valores plásticos modernos brasileiros, com especial destaque para as obras de Volpi, Pancetti e Dacosta, no sentido de perceber como o

¹ Professora de História da Arte e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes – UERJ.

ambiente cultural interferiu na formulação de suas poéticas e de que maneira esses artistas de uma segunda geração modernista ainda permanecem (ou não) abertos ao questionamento artístico contemporâneo ou à dinâmica do mercado de arte.

Esse problema investigativo parte, na realidade, da constatação de que esses artistas, entre outros dos anos 30 e 40, foram responsáveis pela afirmação e difusão de um vocabulário pictórico moderno no país. Sua atuação pública, portanto, possui um sentido intrinsecamente crítico, na medida em que cada um desses artistas buscava, por sua própria obra, estabelecer as bases de uma tradição e de uma determinada cultura artística no Brasil. Assim, antes de criadores de formas vanguardistas (como a maioria dos artistas modernos, especialmente no país do estridente modernismo antropofágico), tais pintores se dedicam a criar um vocabulário plástico e um repertório iconográfico moderno, com características locais.

Esta pesquisa, portanto, propõe-se a compreender o coeficiente crítico e cultural que está na base do valor histórico e estético de artistas como Volpi, Pancetti e Dacosta, de maneira a perceber os problemas atuais que essas obras colocam, seja para o próprio processo de culturalização da modernidade, seja para a arte contemporânea brasileira, no que diz respeito a sua postulação de aproximação entre fazer artístico e juízo crítico. Esses artistas, cujas obras se desenvolvem já num período de amadurecimento e consolidação de nossa modernidade, parecem compartilhar de uma curiosa estratégia: sem jamais conseguirmos estabelecer um sentido único para suas figuras (e aí estou falando de figura num sentido lato, incluindo as abstratas), somos a um só tempo atraídos pelo jogo de significação proposto por eles e, no mesmo processo, imediatamente jogados para fora desse espaço interno da pintura, sendo devolvidos (ou lançados) para o espaço externo da cultura.

Vejamos, então, como isto se dá em Volpi. Talvez o mais conhecido do público em geral, identificado a suas bandeirinhas, casas, barcos, mastros e velas. Certamente essa comunicação lírica entre o pintor e os espectadores conferiu uma realidade cultural a seu discurso pictórico. Construído por sua própria pintura, esse lirismo facilmente abordável seria um elemento privilegiado da fruição desses trabalhos. Mas quanto mais olhamos para Volpi, mais essa pretensa ingenuidade vai se convertendo em realidade de segunda ordem: a edificação deliberada de um pintor extremamente consciente da função crítica e cultural de sua obra. É claro que suas bandeirinhas permanecem nos limites de sua configuração objetiva: jamais deixam de ser bandeirinhas. Mas a sua estruturação plástica tende a dissolvê-las em formas abstratas. E, no final de sua obra, insere-as num padrão que se afirma como uma espécie de jogo combinatório infinito, sempre disposto a recuperar a ambivalência entre a superfície do quadro e a ilusão figurativa.

Assim, cambiantes de sentido, entre a pureza formal e a realidade sensível, funcionam como significativas mediadoras culturais. Preparam nosso olhar. Atraem-no para dentro da pintura. Oferecem alguma possibilidade de imaginação, puramente visual, devo enfatizar. Encantam com a fatura orgulhosa de um pintor cioso de sua artesanaria. Não permitem, contudo, narrativas grandiosas ou elucubrações de ordem intelectual. Cerram-se em sua silenciosa autonomia. Vibram no curto espaço das pinceladas que as constituem. Deixam de ser objetos particulares para formar uma totalidade, apenas perceptível quando deixamos o espaço interno e voltamos para o nosso lugar diante da tela: espectador, público.

A singeleza de sua poética não significa, portanto, facilidade. Ao contrário, parece ser a maneira com que esse antigo pintor de paredes alcançou criar uma visualidade

moderna brasileira sem entrar em choque ou contradição com a sua tradição (pessoal e cultural). A formulação de uma iconografia própria, extremamente restrita (podíamos mesmo dizer, em alguns momentos, quase monótona), servia como chave de compreensão da modernidade pátria. Volpi lidava com signos visuais concisos e breves que, entretanto, vibravam na memória afetiva e na imaginação cultural de todos nós. Não estamos falando, porém, de uma busca de identificação de nosso país com suas tradições culturais mais populares. Ao contrário, estamos falando, a rigor, de processo oposto: o artista retira das bandeirinhas seu sentido etnográfico; destitui-as do anedotismo das festas de São João (aliás, como fez também com cata-ventos, santos e sereias) para conservá-las na esfera abstrata do afeto e da forma.

Desde suas paisagens dos anos 30, Volpi manifesta interesse pela figuração popular. Entretanto, este diálogo se desloca da busca de uma narrativa coloquial, mais franca e liberada de encadeamentos lógicos (em alguns trabalhos, nitidamente fabular) para a simplificação da imagem e seu sentido literal. Curiosamente, é exatamente nesse momento em que abandona o vernáculo popular da pintura para concentrar-se na literalidade da figura, que Volpi consegue efetivamente se inscrever na construção da moderna visualidade brasileira. Pintando isoladamente cada uma de suas figuras, delimitando seus contornos, preenchendo-as de cores chapadas, planificando-as em suas telas, reduzindo drasticamente seu universo temático, o artista consegue abarcar, sem contradições o moderno e o tradicional.

Foi nesse instante que a crítica deixou de tratá-lo como um artista de destaque apenas local – um pintor paulista, morador do Cambuci, quase iletrado – para incorporá-lo como um de nossos primeiros modernos, tal como afirmou Mário Pedrosa em 1957, destacando o alcance universal de sua obra, despojada mais e mais de qualquer resquício provinciano. A intimidade com a figuração popular e a tradição do ofício de pintor parecem ter conduzido o artista para a ordenação serial dos elementos, o encaixe bidimensional das formas, o sentido francamente decorativo e abstrato do espaço. Volpi desenvolve esses motivos esquemáticos e concisos, numa síntese complexa. Por um lado, precisa destituir suas figuras do sentido anedótico da cultura, para transformá-las em fatos plásticos. Por outro, precisa sustentar residualmente a fonte de sua figuração, sem a qual a tensão entre a superfície da tela e a ilusão de profundidade e movimento cessaria. A solução é retirar a imagem de seu contexto cultural original sem, entretanto, eliminar os laços afetivos com ela. Trata-la não apenas como um fato cultural, e sim como marco de uma longa experiência pessoal.

E não seria difícil aproximar essa redução plástica e iconográfica de Volpi à de artistas como Pancetti ou Dacosta. A rigor, os três compartilham um ponto de partida comum: a formação em grupos de artistas que se desenvolvem fora do circuito acadêmico tradicional. Para o Núcleo Bernardelli, no Rio, do qual participam Pancetti e Dacosta, assim como para o Grupo Santa Helena, em São Paulo, a ênfase recaía na questão do fazer artístico e do estudo. Ênfase que servia, certamente, para barrar as facilidades e a qualidade irreflexiva da linguagem com que os modernistas buscavam tropicalizar os experimentos plásticos modernos e destacar o compromisso ético com a pesquisa e a técnica. Servia, portanto, para superar o fascínio artístico-literário com imagens ora astutas ora francamente ingênuas de nossa brasilidade e instaurar uma atenção concentrada no pensamento visual.

Para Volpi, ex-pintor de paredes, assim como para Pancetti, que pintava cascos de navios quando estava na marinha, a extrema redução formal e temática auxilia nesse

processo de concentração visual. Pela primeira vez, elementos característicos de uma visualidade que poderia ser chamada de brasileira – praias desertas, paisagens urbanas, bandeirinhas, santos, festas populares, tipos humanos – estavam na base de uma atualização do processamento pictórico do real. Ao lado desse repertório de imagens, uma gama de questões pictóricas auxilia na estabilização das conquistas modernistas e na sua efetiva transformação em fato cultural – através da consolidação do gosto, tanto em sua esfera mais profissionalizada quanto em termos de um gosto comum.

Talvez por isso, esses artistas dos anos 40, empenhados em enfrentar, de forma nova, o dilema cultural brasileiro, tenham percebido na concisão temática um caminho possível. Para Pancetti e Volpi, pintar sempre as mesmas paisagens e objetos, não equivalia a enfraquecer a expressão. Ao contrário, dava aos artistas a segurança necessária para convertê-los em motivo (e não mais simples tema), a partir de sua experiência íntima. Assim resultam essas obras em que o motivo é sempre o mesmo e, ao mesmo tempo, sempre novo. Carregam o frescor de uma visada nova e a luz característica de uma experiência repousada. Luz de memória, de afeto, que a transforma em fato da imaginação.

A personalidade de Pancetti, artista isolado e retraído, homem simples e determinado que vendia seus próprios quadros, esquivo ao sucesso público, árduo trabalhador, obsessivamente dedicado a poucos temas – entre os quais destacam-se indubitavelmente as marinhas – acaba conduzindo a um interesse ambíguo por parte do meio cultural. 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 seu anedotário biográfico – ex-marinheiro de gostos simples e paixão irrefreável pelas mulatas – serve, na maioria das vezes, apenas para encobrir a seriedade de suas pesquisas artísticas e seu importante papel cultural, um dos responsáveis, nos anos 40, pela consolidação das conquistas pictóricas modernas, pela atualização do gosto do público e, olhando retrospectivamente, pela mediação entre os esquemas modernistas e a abstração geométrica, através da rígida economia formal e da transformação da paisagem brasileira e de seu próprio lirismo em legítima presença visual.

Em seus diários, Pancetti 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 jamais 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 dos modernistas 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.

Donde o caráter abstrato das figuras e paisagens de Pancetti. O instante originário de sua pintura não está no contato direto com a realidade exterior, e sim no momento subsequente, no qual a imagem é misturada à memória, à imaginação, ao sentimento. Pancetti, em sua modesta sabedoria, está ciente desse impasse. Seu lirismo ancora-se na redução extrema, na concentração rigorosa nos dados essenciais de paisagens e figuras, de modo a sugerir, sempre, na pintura, aquilo que é impossível no mundo real. Sua organização formal econômica e a superfície rasa de suas telas transferem para a matéria pictórica a tarefa de estabelecer vínculos afetivos entre o homem e a realidade brasileira.

Tudo isso deve nos servir para qualificar o lugar histórico de Pancetti na arte brasileira e nesses problemáticos anos 1940. Como já foi dito, ele certamente desempenha

um papel – em certo sentido análogo ao de Volpi e Dacosta – de consolidar as conquistas plásticas modernas e de atualizar o gosto comum e artístico (não é gratuito o fato de Pancetti se tornar presença quase certa na maioria das coleções particulares que se formam a partir da década de 1940). Não apenas por auxiliar na constituição de um repertório de imagens ou de um vocabulário formal conciso e abstrato, mas igualmente por defender uma concepção profundamente moderna da arte como experiência vivida, como circunspeção moral. Seguindo caminho oposto ao de Portinari e Di Cavalcanti (pintores admirados por Pancetti), opta por outra forma de conciliação entre modernidade e tradição. No lugar de estabilizar os valores da figuração, academizando as conquistas plásticas modernas, procura, com sua modéstia e comportamento esquivo, formar um padrão de juízo estético, balizado por critérios formais e poéticos mais afeitos às ambições de independência da arte moderna.

Dacosta, a seu modo, também não pretende oferecer uma face modernizada para antigos esquemas visuais. Tampouco assume o papel de vanguardista, inovador ou revolucionário. Integrante do Núcleo Bernardelli, em suas declarações, calculadamente secas e diretas, jamais pretende teorizar sobre arte. Ao contrário, sua opção pelo “modernismo” é da ordem da fatalidade – ou do “temperamento”, como ele mesmo declara. Um desafio existencial que significa não apenas dar forma à visualidade moderna brasileira, como criar condições para a sua efetivação. Se não escapa de propor uma conciliação entre tradição e modernidade, não pode fazê-lo por meio de concessões plásticas. Daí a sua poética da ambigüidade, uma abertura de sentidos que possibilita interpretações várias.

Muito já se falou acerca da ambivalência em sua obra. De um lado, o rigor e a geometria de suas composições, de outro, qualidades como lirismo, sensibilidade, intuição, fantasia. É claro que a simples oposição entre esses dois campos é puramente artificial, já que, na vida, lógica e intuição se combinam incessante e livremente. Mas há algo de verdadeiro na insistência dos críticos em destacar que o artista parece estar sempre equilibrando opostos, dosando elementos heterogêneos, combinando soluções que, a princípio, pareceriam antagônicas. Esta talvez seja uma das características centrais de seu estilo pessoal e de sua personalidade artística: uma exatidão misteriosa, uma austeridade inquieta.

O caminho construtivo de Dacosta não se processou pelo confronto com a tradição figurativa, como no debate cultural brasileiro. Alguns estudiosos quiseram identificar na sua arte as etapas de um percurso linear em direção à abstração, especialmente marcados por uma determinada concepção evolutiva da arte moderna. Surgem, então, textos que sugerem um futuro glorioso na abstração geométrica, que lidam mal com o seu pretense retorno à figuração – fato que, efetivamente, jamais aconteceu, já que Dacosta sempre parte da conjugação do princípio abstrato com a qualidade figurativa essencial de toda pintura. Como elemento necessário de toda arte, a abstração perde seu caráter polêmico com relação à figuração, mas também deixa de servir como mote para a discussão que tomou conta do cenário artístico brasileiro nos anos 50 entre defensores do construtivismo e informalismo. Envolve a compreensão do fundamento abstrato de toda a pintura, mesmo a mais figurativa. Pois sempre comporta uma boa dose de abstração com relação à realidade, ao buscar exprimir em termos plásticos, uma série de idéias intangíveis como luz, movimento, espaço. E de todas as definições de “plástica” que o artista poderia citar, prefere a do pintor Rebolo Gonçalves: “plástica é um vermelho ao lado de outro vermelho”. Por trás da simplicidade dessa declaração reside o problema de toda pintura:

mesmo que haja figuras reconhecíveis, um quadro será sempre um vermelho ao lado de outro vermelho. Sempre abstrato.

Suas célebres *Naturezas-mortas* mostram a peculiaridade do trajeto artístico de Dacosta. Nelas, vemos a preocupação central do artista com o equilíbrio dos valores formais. A marcada horizontalidade é compensada pela rígida simetria e pela concentração dos objetos no centro e na metade inferior da pintura. Assim, a composição se estabiliza, se imobiliza. O tempo converte-se em espaço; ou melhor: em plano, pois as figuras são achatadas à superfície da tela. Mas é a repetição das cores ou o equilíbrio de tons quentes e frios, claros e escuros, que garantem tanto o funcionamento da estrutura planimétrica, quanto a construção das figuras. A unidade da forma é questionada não pela sua fragmentação, como nas famosas naturezas-mortas cubistas, e sim pelas faixas que se interrompem e voltam, por vezes em outra cor ou largura. O quadro requer uma percepção ativa capaz de acionar o seu ritmo construtivo: o jogo cromático que nos faz ir de uma área de cor à outra, perceber o triângulo do arranjo das frutas que se repete em outros momentos da tela, encontrar relações entre os vários tons e espessuras das cintas horizontais, entre as linhas retas e curvas, entre o pequeno e o grande.

Vê-se, portanto, como Dacosta não lida com a geometria como um modelo. Sua estrutura rítmica aponta para a qualidade sensível e intuitiva de sua especulação plástica, levada adiante nas séries posteriores de castelos e cidades – chamadas de *Construções Abstratas*. O diálogo com a obra de Morandi (que expõe em três Bienais paulistas e admirado igualmente por Pancetti) confirma a dupla natureza de seu princípio construtivo: apenas a destruição do código geométrico nas coisas representadas pode ser efetivamente construtivo, pois só então deixaria de ser um espaço conceitual (ou teórico) para se tornar realidade. Dacosta, porém, não se contenta com a solução do artista bolonhês. Tampouco pretende, como Mondrian, realizar o caminho oposto: a partir da depuração geométrica, sair do espaço real das coisas para alcançar um plano ideal de horizontais e verticais, cores puras, preto e branco. Fica, a rigor, no meio do caminho. Suas naturezas-mortas revelam essa ambigüidade: situam-se entre a metafísica e a percepção, são, a um só tempo, pensamento e realidade.

É importante que o espectador ative sua imaginação e percepção, buscando significações para os retângulos e triângulos de cores diversas que se organizam ortogonalmente no centro do quadro. Novamente, não se trata de liberar a nossa fantasia, de fazê-la sair dos limites da própria obra. Ao contrário, é preciso imantá-la, fazê-la funcionar no interior do espaço pictórico. Podemos imaginar casas, construções, castelos, cidades, objetos sobre uma mesa, pouca coisa além disso. Tampouco sobra espaço para sentimentalidades; apenas para o afeto. Suas formas igualmente não servem de suporte para narrativas. A geometria, a simetria, a ortogonalidade, a horizontalidade e a frontalidade são elementos compositivos que criam claros limites para a imaginação e trazem-na de volta para a poesia estrita das relações formais da tela.

A ambigüidade se repete no tratamento da superfície. Embora a pintura elimine o registro de seus gestos e de sua artesanaria – não há marcas físicas de pinceladas, a cor é aplicada uniformemente – há sem dúvida uma memória do trabalho do artista. As várias camadas de tinta fazem com que a cor final seja saturada, carregada – “castigada”, como bem definiu Mário Pedrosa. O resultado de um processo laborioso e demorado, penoso mesmo. Sua pintura é marcada pela experiência pessoal do ofício, conferindo profundidade interior à superfície rasa da abstração geométrica. Possui, desta forma, uma densidade expressiva que, em Dacosta, funciona no sentido contrabalançar o rigor geométrico,

atraindo o espectador, mas sem fazer concessões. Em vez disso, por suas qualidades francamente espacializantes (identificam-se com o espaço que criam) e por sua aspereza e secura, a mesma cor que seduz serve para limitar a experiência sensível do espectador e devolvê-lo ao espaço externo da cultura.

O que Dacosta parece perceber é que a recepção da arte moderna no Brasil inclui, necessariamente, a exigência de formação de um determinado público. Público que deve ser criado não apenas por estratégias institucionais ou culturais, mas que deve, isto sim, ser formado na exigência de compreensão interna do próprio discurso pictórico moderno. O que chamei de poética da ambigüidade é, a rigor, o resultado de uma percepção lúcida de que cabe à arte moderna, em seu próprio fazer, criar as condições para sua existência cultural. A ambigüidade sustenta aquele jogo semântico típico da poética de Dacosta. Sugere um vaivém infinito entre a forma geométrica e a existência. Faz-nos reconhecer seres e objetos apenas para perdê-los logo a seguir na rígida simetria, na linha vertical cadenciada pelos acidentes horizontais, na matéria densa da pintura. Tarefa nada simples num país como o Brasil, cujo modernismo fora marcado pela concessão a exigências extra-artísticas, como a ilustração de nossa identidade ou o engajamento social e cívico, e cujas instituições artísticas eram (e, de certa forma, ainda são) ineficazes na construção de espaços específicos de circulação e difusão.

A obra dos artistas analisados significa, para a nossa História da Arte, um esforço consciente e meditado de construção de uma cultura artística moderna brasileira. Envolve, na elaboração de suas linguagens pictóricas, a busca de formação de um público qualificado para a experiência dessa nova visualidade. Para tal, recusam a vivência vanguardista e dedicam-se à transformação de algumas de nossas inscrições culturais em conteúdos modernos universais. Daí suas opções por poéticas ambivalentes: entre o rigor geométrico e o lirismo, entre a sofisticação e o comedimento, entre a singeleza e a rudeza, entre a modéstia e a grandeza, seus trabalhos surgem como instantes privilegiados de construção de uma efetiva visualidade moderna brasileira.