

PARANOIA OU MISTIFICAÇÃO?: O OLHAR DE LOBATO A PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO MALFATTI¹

Ana Paula Santana Silva²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir a respeito de *Paranoia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti* (1917), artigo redigido por Lobato e publicado, posteriormente, em *Ideias de Jeca Tatu* (1919). Nele, Lobato tece sua avaliação acerca da *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, realizada em 1917, em São Paulo, pela pintora paulista Anita Catarina Malfatti. Pretendeu-se demonstrar a contundência do artigo lobateano, que em nada se assemelha a um ataque pessoal à artista, mas segue, sim, uma tendência artística que o autor condenou fortemente, nesse e em outros artigos acerca das artes visuais. Evitamos as considerações reducionistas realizadas por uma parte da crítica em relação à obra em questão. Foi fundamental, para que houvesse análises mais consistentes da sua produção, mergulhar nas leituras lobateanas abandonando o pensamento aligeirado de alguns críticos, habituados a categorizar a obra do autor como tão somente propagadora de ideias atrasadas, sem qualquer reflexão mais aprofundada. Ao longo deste artigo foi possível legitimar a qualidade da crítica produzida por Lobato, além de desmistificar repetidos estudos que insistem em desqualificar ou mesmo apagar a atuação substancial do autor para a formação de uma crítica de arte consolidada no país.

Palavras-chave: Anita Malfatti. Artes. Crítica. Modernismo. Monteiro Lobato.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo discutir sobre *Paranoia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti* (1917), artículo escrito por Lobato y publicado más tarde en *Ideias de Jeca Tatu* (1919). En él, Lobato teje su evaluación acerca de la *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, realizada en 1917, en São Paulo, por la pintora paulista Anita Catarina Malfatti. Se ha pretendido demostrar la contundencia del artículo lobateano, que de ninguna manera se asemeja a un ataque personal contra la artista, sino que sigue una tendencia artística que el autor ha condenado fuertemente en este y otros artículos sobre las artes visuales. Evitamos las consideraciones reduccionistas realizadas por parte de la crítica del trabajo en cuestión. Ha sido esencial, para análisis más consistentes de su producción, sumergirse en las lecturas lobateanas, abandonando el pensamiento aligerado de algunos críticos, acostumbrados a clasificar el trabajo del autor como un simple propagador de ideas atrasadas, sin ninguna reflexión adicional. A lo largo de este artículo, fue posible legitimar la calidad de la crítica producida por Lobato, además de desmitificar estudios repetidos que insisten en descalificar o incluso borrar el papel sustancial del autor en la formación de una crítica de arte consolidada en el país.

Palabras clave: Anita Malfatti. Artes. Crítica. Modernismo. Monteiro Lobato.

¹ Trabalho apresentado ao final da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, ministrada pelo Prof. Dr. Inaldo F. Soares, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), sob orientação da Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira. Novembro/2019.

² Licencianda em Letras Português-Espanhol pela UFRPE. E-mail: paula.ssilva18@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), natural de Taubaté, São Paulo, foi escritor, editor, empresário, crítico, tradutor, artista plástico e um dos intelectuais brasileiros mais atuantes e ousados da história recente do Brasil. Com seu espírito questionador e visionário, aventurou-se, em sua produção literária, por campos diversificados, a exemplo da literatura infantil — com as clássicas histórias do *Sítio do Pica-pau Amarelo* — das discussões políticas e econômicas a respeito do país — por meio de artigos, de sua epistolografia, de contos, de um romance e ainda em outros gêneros.

A nossa investigação parte das ideias do escritor e, sobretudo, do crítico Lobato. Buscamos legitimar a obra lobateana sob a ótica dos valores estéticos, mas também formativos. Para tanto, procuramos fugir dos argumentos do senso comum de boa parte da crítica, talvez fruto de uma leitura ingênua, superficial, descontextualizada ou mesmo intencionalmente deturpada da tão vasta obra do autor. Um dos pontos fundamentais deste artigo está em voltar seu olhar para parte da produção adulta de Lobato — em particular, para o artigo *Paranoia ou mistificação? A propósito da exposição Malfatti* (1917) — fazendo uma revisão dos comentários críticos que foram produzidos a respeito da obra em evidência, no intuito de questioná-los, criar pontos de tensão, de reflexão.

Antonio Candido (2014) percebe a influência da literatura na vida, no pensamento, na formação do humano. Se a literatura, por excelência, trata do humano, não poderia jamais formar de maneira moralizante e doutrinária. A literatura forma na contramão, contra a corrente de discursos hegemônicos. Ela humaniza, mas não através do moralismo ou pelo caminho mais curto da aceitação de ideias pré-concebidas. Sendo assim, constatamos que algumas concepções da crítica literária a respeito da produção lobateana foram bastante reducionistas, principalmente em decorrência de uma leitura superficial das obras. A maneira como Monteiro Lobato é visto descontextualizadamente, o que resulta em um veredito simplista de acusação que o rotula eugenista, racista e antiprogressista em suas obras, merece nossa atenção e nossa reflexão.

Em *Paranoia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti*, artigo redigido por Monteiro Lobato e publicado no jornal *Estado de São Paulo* em dezembro de 1917, e, posteriormente, ao lado de outros 17 artigos (que tratam de temas dos mais variados), na primeira edição de *Ideias de Jeca Tatu* (1919), o autor multifacetado, também crítico de arte, tece sua crítica

acerca da *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*³, realizada no ano de 1917, na cidade de São Paulo, pela pintora paulista Anita Catarina Malfatti (1889-1964) — um dos renomados expoentes do Modernismo e Expressionismo brasileiro. O artigo produzido pelo crítico Lobato é, não obstante, quando lido (uma vez que muitas são as críticas que o citam sem cuidadosa atenção), interpretado, frequentemente, de maneira distorcida, sem o aprofundamento e as reflexões que o mesmo suscita. Lobato, enquanto crítico de arte, possuía duas características: revelava filiação estética naturalista e era, sobretudo, um nacionalista; características que se mostram não apenas nos seus escritos sobre artes visuais, mas que se estendem para sua produção literária de modo mais abrangente. Cabe ressaltar a ressonância que os escritos lobateanos tinham junto ao público-leitor.

Um dos objetivos deste artigo é demonstrar a contundência e coerência da crítica lobateana a respeito da exposição de Malfatti, que em nada se assemelha a um ataque pessoal, mas segue, sim, uma tendência artística que o autor condenou de maneira categórica, nesse e em outros artigos nos quais as artes (pintura, escultura, até mesmo arquitetura) são o tema central. Para além de apresentar, discutir e problematizar questões acerca das artes visuais produzidas à época de Lobato, ou tencionadas por ele, faz-se de extrema importância legitimar o valor e a relevância da sua obra crítica no que se refere à formação do cidadão enquanto consumidor/produzidor de arte e, por isso mesmo, cidadão-político. Para isso, *Paranoia ou mistificação?* servir-nos-á como base da discussão, a fim de que possamos entender não só o crítico de arte, mas o pensamento do autor de modo mais amplo, o Lobato formador de opinião e colaborador para a formação da identidade brasileira; por isso mesmo, o Lobato que debate nas mais diversas áreas a questão do nacionalismo/universalismo, um homem das Letras, cidadão que se posiciona e que colabora para a formação identitária brasileira.

Tomam-se como principal fundamentação teórica as ideias do próprio Lobato — especialmente as difundidas em seu artigo *Paranoia ou mistificação?* (1917) — mas também de outros estudiosos, bem como Antonio Candido (2014), Ana Paula Simioni (2006), Michelle Perrot

³ Título que aparece no catálogo da exposição realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o "estopim" da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Em salão ofertado pelo Conde de Lara, na Rua Líbero Badaró, n. 111, Malfatti expõe 53 trabalhos, entre algumas figuras: *Tropical* (1917), *A Estudante Russa* (1915), *O Japonês* (1915-1916), *O Homem Amarelo* (1915-1916), *A Mulher de Cabelos Verdes* (1915-1916); e também paisagens: *O Farol de Monhegan* (1915), *A Ventania* (1915-1917) e *A Palmeira, O Barco* (1915).

(2015), Reynaldo Alvarez (1982), Ruth S. Brandão (2006), Stuart Hall (2006), Tadeu Chiarelli (1995) e Wilson Martins (2002).

1 Monteiro Lobato e a contenda modernista

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres [...] outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras [...]. Embora se deem como novos, como precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e a mistificação. (LOBATO, 2008, p. 73).

Ao ser publicado, *Paranoia ou mistificação?* causou bastante furor na classe intelectual paulistana, sobretudo no grupo específico dos modernistas paulistas que começava a se organizar, e mexeu com as bases da classe artística de modo geral. Um exemplo perfeito é a crítica que o historiador e crítico literário Mário da Silva Brito, autor de obras como *História do modernismo brasileiro* (1958), faz a Lobato, ao afirmar que:

Lobato tinha o gênio da caçoada – mais da caçoada do que da sátira [...]. O “assunto” Anita dava margem às suas observações zombeteiras, aos seus remosques [...] o artigo de Monteiro Lobato produziu resultados desastrosos e prejudiciais à artista atacada: quadros já vendidos foram devolvidos, o escândalo rodeou Anita, as “qualificações inqualificáveis”, no dizer de Mário de Andrade, que lhe deu o escritor corriam a cidade e estigmatizavam a expositora [...]. (BRITO, 1964 apud CHIARELLI, 1995, p. 51).

Brito chega a sugerir que o texto de Lobato a respeito da exposição da artista paulistana teria sido mera reprodução da opinião do jornal Estado de São Paulo (a qual costumava louvar bastante a presença de características naturalistas nas obras de arte) e que não correspondia a um juízo concebido a partir das reflexões do autor. A questão é: ao formular sua crítica, Brito esqueceu-se que não era a primeira vez que o autor de *Paranoia ou Mistificação?* escrevia sobre arte, que já possuía uma visão, no que diz respeito às artes plásticas, consolidada, que uma de suas principais características era, justamente, a independência do pensamento, e que, deste modo, não necessitava que alguém lhe “ditasse” o que escrever.

Um outro exemplo claro de como o preconceito sobre Lobato foi cristalizado pela crítica brasileira se pode perceber por meio do apagamento do autor na bibliografia sobre as artes visuais do Brasil. *Em Artes Plásticas na Semana de 22* (1970), obra fundamental para o estudo do

Modernismo no Brasil, a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral sequer analisa o papel de Lobato e seus desdobramentos acerca da exposição de Malfatti. O máximo que faz é remeter, de forma incipiente, o leitor às opiniões de Mário da Silva Brito aqui já explicitadas. Até mesmo quando escreve sobre o nacionalismo nas artes plásticas, Aracy não fez menção alguma à contribuição indispensável deixada por Lobato no tocante à questão, o que demonstra que Amaral só reconhecia a validade das posturas dos modernistas brasileiros ligados à Semana de Arte de 1922. Em seu livro, sugere, ainda, equivocadamente, que Lobato teria fabricado um discurso nacionalista para uma espécie de revide ao internacionalismo dos modernistas, quando, na verdade, o autor já havia engendrado seu discurso nacionalista — ou melhor: seu ideário nacionalista — no campo da arte e nas mais diversas áreas da sua produção intelectual antes mesmo do surgimento do movimento.

Para que possamos entender melhor de que modo o autor colabora para a formação identitária desse Brasil a que pertencia, apoiaremos-nos nas ideias acerca da noção de identidade do teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006), que descreve como a identidade cultural vem se confeccionando ao longo dos tempos. Ele argumenta que a modernidade, com suas transformações, provocou uma “crise de identidade”, fato que fragmentou o homem moderno, modificando o entendimento do ser humano sobre si mesmo e sobre o mundo a sua volta. Hall nos desloca para momentos históricos que marcam três concepções distintas de identidade, que ele denominará por: o *sujeito do iluminismo*, o *sujeito sociológico* e o *sujeito pós-moderno*, de modo que a identidade se torna o eixo que interliga o eu interior com o exterior.

No primeiro momento, Hall infere que o sujeito se baseava numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, guarnecido das capacidades de razão, de consciência e de ação cuja centralidade consistia num núcleo interior, onde o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo. Em relação à questão da identidade, na concepção sociológica, o autor entende que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que absorvemos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”. Essa ideia coopera para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no espaço social e cultural. Um outro aspecto do que se refere à questão da identidade proposta por Hall está conectado ao caráter da mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural. Em síntese, a alegação é que a mudança na modernidade tardia tem um caráter

muito específico. Desta maneira, as sociedades modernas seriam por definição, sociedades de constantes mudanças. Na terceira concepção de identidade, Hall trata do sujeito pós-moderno. Ele nos mostra que as contradições atuavam tanto dentro e fora da sociedade, seja atravessando grupos políticos estabelecidos, ou atuando na consciência de cada indivíduo. Nesse contexto, uma vez que a identidade é transformada, a identificação não é reflexa, mas pode ser ganhada ou perdida. Esse processo é, algumas vezes, retratado como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para o que Hall denomina como “política de 'diferença’”.

A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo "descentrada" ou deslocada por forças fora de si mesma. [...] são caracterizadas pela "diferença"; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito" — isto é, identidades — para os indivíduos. [...] essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, argumenta Laclau, não haveria nenhuma história. (HALL, 2006, p. 5).

O que nos interessa, todavia, é um dos pontos centrais sobre os quais Hall desenvolve o seu argumento, no que se refere à discussão acerca da *descontinuidade*, com suas constantes fragmentações e rupturas, de modo que não há mais um centro único de poder, mas uma pluralidade deles. Nesse sentido, devemos compreender as artes não como um processo evolutivo, mas como um processo que produz e revela uma variedade de possibilidades, de percursos. O teórico seleciona alguns aspectos que considera importantes, como a ênfase nas *continuidades*, na *tradição* e na *temporalidade*.

Ao deslocarmos a teoria do sociólogo para o contexto brasileiro a que pertencia Lobato, percebemos que os elementos formadores da nacionalidade permanecem intocáveis mesmo sob as constantes transformações e processos de continuidades e rupturas da história. Lobato tinha uma noção de realidade no que se referia à composição da sociedade de sua época, e tal característica se expressa não só na sua produção infantil tão renomada, mas na sua produção crítica destinada ao público adulto. Ele tinha consciência de sua responsabilidade para com o público-leitor. É nesse Brasil contraditório que ele buscava uma identidade ‘genuinamente’ brasileira, como afirma Alvarez:

O escritor pode influir mais ou menos no processo, na medida em que por ele se interesse e também de acordo com a extensão e profundidade de sua

responsabilidade e da consciência dessa responsabilidade como autor [...]. Note-se que a obra de Lobato se projeta para além do tempo em que foi escrita. (ALVAREZ, 1982, p. 24).

Recuperando Hall, a sua teoria nos é cara para demonstrar que, nas artes, as tensões provocadas pelas divergências de pensamento não desmerecem ou anulam umas às outras. A tradição, assim como as rupturas, as buscas por uma identidade artística brasileira, são legítimas nos questionamentos dos modernistas, mas também nos questionamentos propostos por Lobato (considerando-se que o Modernismo não é a única chave de leitura para se entender a modernidade artística produzida no Brasil).

O fato é que houve uma pressão por parte dos modernistas para que o autor revisse os conceitos que emitira no artigo, e que, como não cedeu às pressões dos colegas, sofreu uma espécie de retaliação ao ter sua crítica a respeito da exposição de Malfatti reduzida a um mero ataque pessoal.

Já em 1920 os modernistas tentavam arregimentar adeptos para a sua causa. Entre esses adeptos em potencial, a figura de Anita Malfatti era importante, por ter sido a primeira a mostrar obras decididamente modernas⁴ em São Paulo. Outro possível partidário a ser conquistado era o próprio Monteiro Lobato, cuja atividade como intelectual engajado na causa nacionalista havia criado, a partir de 1915, um espaço dissidente, de contestação e ruptura no ambiente cultural da cidade, até então bastante conservador. (CHIARELLI, 1995, p. 24).

É possível confirmar a teoria de Chiarelli (1995) quando tomamos o exemplo de Mário de Andrade, um dos nomes que, após tentar arregimentar Lobato, o culpabilizou pelo recuo da artista. Em 1926, Andrade foi um dos que desautorizou o autor enquanto crítico, sempre o reduzindo a um “pintor frustrado”. Para além disso, Andrade se encarregou de difundir um mal-entendido que muito colaborou para reforçar a desavença entre a crítica e o autor: de que ele havia chamado Malfatti de *paranoica* e *mistificadora*, quando — na verdade — ele chama de *paranoicos* e *mistificadores* os responsáveis pelas teorias que seduziram a artista.

Nas exposições de vanguarda que chegavam ao Brasil não havia, para o criador do Jeca Tatu, verdade alguma. E em não havendo lógica, o que restava era apenas “mistificação pura”. Futurismo, Cubismo, Impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural, acreditava Lobato. Havia, para ele, uma visão “anormal” da natureza, que produzia

⁴ Tadeu Chiarelli faz uso do termo “modernas” de maneira distinta do termo “modernistas”, pois que, para ele, “modernas” nos remete à era moderna/noção temporal na base do pensamento da história como campo do saber.

uma espécie de arte teratológica, como os desenhos que ornaram as partes internas dos manicômios⁵ (daí a explicação para a *Paranoia* do título). O que ocorre é que a exposição de Malfatti possibilitou a Lobato a conjuntura para um acerto de contas com os “ismos” mais do que com a artista.

Como vimos anteriormente, por volta de 1920 os modernistas tentavam arrebanhar nomes para a sua causa e, entre esses seguidores, a figura de Malfatti era fundamental, por ser ela a primeira a mostrar obras de fato modernistas em São Paulo. Um outro possível seguidor a ser arregimentado pelos modernistas, não nos enganemos, foi o próprio Monteiro Lobato, por ser um intelectual já renomado, multifacetado e engajado na causa nacionalista; todavia, tanto Malfatti quanto Lobato apresentavam “problemas” para os modernistas. Ela estava imersa num processo de construção de uma linguagem na qual se percebia pouco ou nada de suas experiências pregressas; ele, por sua vez, apesar da postura inovadora na cena paulistana, já dera sinais claros de ser insubmisso a qualquer estratégia de fixação das propostas de vanguarda no país. Havia, ainda, o mal-estar inegável que o artigo de Lobato provocara na artista (e no grupo dos modernistas), especialmente após sua reedição em *Ideias de Jeca Tatu* (1919). Desse modo, o que acontece é a pressão por parte dos modernistas para que Lobato reconsiderasse os conceitos por ele emitidos no polêmico artigo.

[...]. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. [...] é a extensão da caricatura a regiões onde não havia penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma ideia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador. (LOBATO, 2008, p. 74-75).

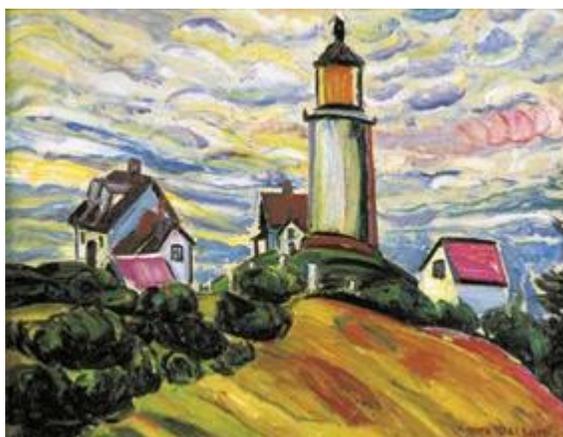
O crítico de arte Paulo Mendes de Almeida engrossou o coro dos seus colegas de profissão e em seu livro *De Anita ao Museu* (1976) tratou de demover as responsabilidades pelo recuo, que deveriam ser creditadas à própria Malfatti, para Lobato. Assim como fez Mário de Andrade, Almeida tratou de desqualificar o autor enquanto crítico, o reduzindo a um mero pintor, abandonando toda a sua atividade de crítico que, não custa lembrar, sempre se fez presente nos

⁵ Há na crítica lobateana, obviamente, afirmações que nos dias de hoje, com o avanço dos estudos sobre doença mental e criatividade, não podem mais ser levadas em consideração; do contrário, correríamos o risco de cometermos anacronismos.

mais diversos órgãos de imprensa da cidade de São Paulo⁶, e influenciou vários segmentos da população, inclusive o próprio grupo modernista.

Ao chegar em Nova York em 1915, Anita Malfatti, filha de imigrantes, levava consigo as lições que aprendera ao frequentar a Academia de Belas Artes de Berlim. Ela começara os seus estudos artísticos afastando-se de modo instintivo do ensino acadêmico. Poucos anos mais tarde, ao estudar na *Independent School of Art*, libertou-se das formas de representação tradicionais e expandiu o seu domínio da cor. Seus professores, Lovis Corinth (1858-1925) e Ernst Bischoff-Culm (1870-1917), definitivamente influenciaram a sua escolha pelo expressionismo, como prova a tela *O Farol de Monhegan*,⁷ pintada no verão de 1915 (Fig.1). Contudo, a elite paulistana não se agradava de tal estilo, era submissa aos padrões impostos pela pintura francesa ou italiana, as duas culturas de influência predominantes no Brasil daquele momento.

FIGURA 1: O Farol de Monhegan (1915)



FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1380/o-farol-de-monhegan>

As experiências da artista com o movimento cubista fizeram com que ela se apropriasse de ferramentas a fim de alcançar a sua libertação de uma produção mais formal. A sua criação

⁶ Lobato chegou a comprar a *Revista do Brasil* (fundada em 1916), uma das mais importantes publicações brasileiras do início do século XX, cuja influência foi decisiva na determinação dos rumos da construção nacional, e manteve a publicação circulando por vários anos.

⁷ Óleo sobre tela, 46.50 cm x 61.00 cm, pintada na ilha de *Monhegan*, costa leste dos Estados Unidos, entre 1915 e 1917, quando Malfatti foi aluna do professor Homer Boss. A artista retrata o farol da ilha e as casinhas próximas a ele. Percebem-se nesta obra as influências expressionistas aprendidas durante o tempo em que estudou na Alemanha. A tela contém uma infinidade de cores fortes e vibrantes, como era o estilo expressionista também usado por pintores como Vincent Van Gogh.

expressionista, fruto dessa libertação aliada ao estudo da cor que realizou na Alemanha, narra o drama de seus seres deformados. “As obras mais marcantes de Anita são sempre as de figuras humanas, de corpo inteiro ou em retratos, a deformação presente [...] seja em pastéis ou na série importante de seus retratos a óleo.” (BATISTA; LIMA, 1998, p. 34). *O Homem Amarelo*⁸ (Fig. 2) foi uma das obras da artista que mais escandalizou parte do público e da crítica na tão falada mostra individual de 1917 (e mais uma vez em 1922).

FIGURA 2: O Homem Amarelo (1915-1916)



FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>

De fato, o Brasil se revelava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes. Além disso, alguns estímulos da vanguarda europeia agiam também sobre o país. Durante a Primeira Guerra, São Paulo era habitada por uma população predominantemente imigrante, e por isso mesmo os anseios nacionalistas extrapolaram o âmbito da política para o da formação de uma cultura que promovesse uma “arte tradicional do Brasil”. Cabe lembrar que em 1915 o próprio Oswald de Andrade escrevia “em prol de uma cultura nacional”. No ano seguinte, foi fundada a *Revista do Brasil* com a principal finalidade de formar uma consciência nacionalista na população. Nela, e também nos jornais da época, Monteiro Lobato já combatia os “francesismos” e defendia uma forma de arte cuja escolha dos temas e das cores era

⁸ Óleo sobre tela (1915-1916), 61.00 cm x 51.00 cm. Acervo da Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP).

“essencialmente brasileira”. No tocante à forma, acreditava ele, que deveriam ser respeitados os “imutáveis padrões tradicionais da arte” (BATISTA; LIMA, 1998, p. 34).

Não nos esqueçamos de que foi o autor quem interessou-se em divulgar o *Saci*, a fim de que o personagem do folclore brasileiro penetrasse no mundo das “belas artes”, chegando a promover um concurso para pintores e escultores, vencido pelo então acadêmico Ricardo Cipicchia⁹. Concurso esse, cabe ressaltar, que teve uma obra concorrente de Anita Malfatti considerada por Lobato incompreensível. Ele não viu com bons olhos o fato de Anita seduzir-se pelas teorias modernistas “importadas”. Lobato era, sobretudo, um nacionalista. Pode-se deduzir de suas ideias que ele defendia a pesquisa na cultura brasileira — popular, inclusive, em destaque: vide a pesquisa sobre o folclore e o *Inquérito sobre o Saci Pererê* (1917) — para se produzir uma “modernidade nacional”.

Diversas foram as pressões sofridas por Lobato para que fizesse a revisão dos seus conceitos acerca da arte moderna para, assim, integrar-se ao grupo dos modernistas; pressões essas que transparecem no artigo de Oswald de Andrade (que o reconhecia como crítico, embora o responsabilizasse também, como Mário, pelo recuo da artista), escrito dias antes do início da famosa *Semana de Arte Moderna* para o Jornal do Comércio de São Paulo (1922):

[...] e contra isso levantou-se o chamado futurismo paulista a que o prestígio de Graça Aranha acaba de dar mão forte. Já que Monteiro Lobato não quis continuar a sua atitude inicial que foi um estouro nos arraiais bambos da estética paulista, façamos nós a revolução heroica [...]. (ANDRADE, 1922 apud CHIARELLI, 1995, p. 26.).

Uma das particularidades do Modernismo de 22, afirma Ursula Rosa da Silva¹⁰ (2006), foi que nele se deu encaminhamento à busca e à conscientização das raízes da cultura brasileira (proposição parcialmente verdadeira, haja vista que, como já mencionado, Lobato estava empenhado nessa conscientização antes mesmo dos modernistas), tudo isso através de uma espécie de “redescobrimto” do país. Para tanto, artistas e intelectuais passaram a viajar pelos rincões do país estudando as características da arte, do folclore e da cultura de cada região. Apesar disso, afirma Silva (2006), o movimento modernista revelou o paradoxo de um Brasil que, “ao mesmo tempo, tenta atualizar-se no compasso do desenvolvimento mundial, tomando como referência os

⁹ Ricardo Cipicchia (1885-1969) foi um escultor, pintor e crítico de arte italiano, radicado no Brasil.

¹⁰ Professora do Instituto de Letras e Artes da UFPEL/RS, membro ABCA.

acontecimentos artísticos e culturais do exterior, e, por outro lado, pretende definir sua nacionalidade”. (SILVA, 2006, p. 97).

O fato é que ocorreu o seguinte: para os modernistas históricos brasileiros não era interessante reconhecer que Anita Malfatti, aquela que seria considerada a primeira artista visual moderna brasileira, desviara de seu caminho antes mesmo de protagonizar a “Mostra de 1917”, optando por uma produção convencional. No “Salão de 1917”, realizado meses antes da tão comentada Mostra, Malfatti expôs o quadro *Retrato de Lalive*¹¹ (Fig. 3), no qual já era possível perceber o “retrocesso” da artista antes mesmo da crítica publicada pelo autor. Revelou-se, então, uma fragilidade interna do próprio movimento, e justamente por isso seria mais fácil imputar tal responsabilidade a Lobato, o qual sofreu uma verdadeira campanha difamatória por parte dos modernistas (semelhante ao que este mesmo grupo fez ao tomar o poeta Olavo Bilac como ‘bode expiatório’ e antípoda estético, sinônimo de ‘passadismo’, e assim o estigmatizar como um puro parnasiano academicista e ridicularizar sua obra por uma leitura reducionista e tendenciosa).

FIGURA 3: Retrato de Lalive (1917)



FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1394/retrato-de-lalive>

Nos parece evidente que, ao reconhecerem Lobato como o causador do declínio de Malfatti, reconheciam o seu valor enquanto crítico de arte, muito embora posteriormente tentassem desqualificá-lo enquanto crítico, reduzindo-o a um “pintor medíocre”. Um outro fato a ser

¹¹ Óleo sobre tela (1917), 90.50 cm x 76.50 cm. A obra encontra-se exposta, atualmente, no Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

considerado é que o artigo lobateano foi lido mais no título provocativo e polêmico do que no texto, como nos mostra Wilson Martins (2002) ao afirmar ser

difícil apontar o que não se contenha dentro dos limites normais de uma crítica desfavorável [...]. Também não corresponde à realidade a imagem corrente de um Monteiro Lobato investindo cegamente contra toda a arte moderna. Em primeiro lugar, o tom e o estilo que adotou contra Anita Malfatti em nada difere dos seus meios de expressão em matéria polêmica, inclusive contra *artistas acadêmicos* (basta lembrar as suas notas na *Revista do Brasil* a propósito dos projetos para o Monumento da Independência). (MARTINS, 2002, p. 31).

O crítico de artes visuais Tadeu Chiarelli (1995) trata a questão Malfatti *versus* Lobato analisando a disputa entre conservadores e modernistas com isenção. Não foi Lobato o causador da mudança de planos de Malfatti, que teria recuado, mas não abdicado, de sua arte expressionista diante da pregação da anti-vanguarda, uma vez que ela estava atenta ao debate nacionalista em voga na São Paulo de 1917, e que essa pauta a teria sensibilizado. Bem como seus colegas pintores americanos, Anita Malfatti, num primeiro momento, sentiu-se seduzida pela ideia de trocar as pesquisas ligadas à vanguarda europeia e americana por uma visão mais realista (ou naturalista) do Brasil.

Tamanhas foram as pressões sofridas por Lobato, já mencionadas, para que fizesse uma revisão de seus conceitos sobre a arte moderna, justamente pela dimensão de seu prestígio para os modernistas. O autor, contudo, não revira os seus posicionamentos para aderir ao grupo, e talvez por isso fosse conveniente imputar-lhe a responsabilidade pelo “recuo” da artista. Lido pouco mais de cem anos depois, o controverso artigo lobateano publicado nas páginas do Estado de São Paulo não parece tão hostil quanto tencionariam os seus opositores na época, nem tão desvairado quando gostaria Mário de Andrade.¹²

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida em má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades [...] Percebe-se, de qualquer daqueles quadrinhos, como sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui umas tantas qualidades inatas, das mais fecundas na construção duma sólida individualidade artística. (LOBATO, 2008, p. 74).

¹² Artista e intelectual que revelava, ele próprio, afinidades com Lobato, no sentido do mergulho de ambos na cultura popular como fonte de pesquisa cultural/estética de viés nacionalista; no entanto, divergentes na proposição estética final e nas posturas relativas a adesão e recusa às filiações vanguardistas europeias (o próprio Mário, embora filiado ao Modernismo paulista de 22, se nega a aceitar-se sob o rótulo de poeta futurista a ele atribuído por Oswald de Andrade no artigo *Meu poeta futurista*, publicado em 1921).

A avaliação que Lobato fez a respeito do trabalho de Malfatti, a quem atribuiu independência, originalidade e um talento vigoroso e fora do comum, “pode ser interpretada, antes de tudo, como um rasgo contra o dogmatismo”. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 169). O fato de afirmar que Anita se apropriou de elementos das vanguardas europeias, não significa que ele acreditava que ela fosse uma má pintora. Lobato buscava chamar a atenção para o que ele considerava ser um perigo para o autêntico artista brasileiro, que era importar escolas prontas e acabadas (Futurismo, Expressionismo etc.). Para ele, “tais modernismos eram tão prejudiciais ao nascimento de um estilo próprio quanto o afrancesamento da elite colonizada.” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 170).

Ao debater o tema em 1943, Sérgio Milliet¹³ declarou que apesar da “raiva iconoclasta”, os modernistas teriam respeitado alguns de seus obstinados adversários, e um deles, não se enganem, era Lobato. Segundo Milliet, o autor se impunha pelo valor intrínseco, era moderno sem dar pela coisa, era um homem de todos os tempos. Lobato não chegou a participar diretamente do Modernismo, no entanto jamais perdeu contato com alguns dos maiores expoentes do movimento. Nomes esses, aliás, cujas obras ele mesmo chegou a publicar, por meio da sua editora ou da *Revista do Brasil*. Também trocava correspondências com nomes como Di Cavalcanti, Graça Aranha, Oswald de Andrade e com o próprio Mário de Andrade.

À luz dos dias de hoje, pode-se discutir a falta de previsão de Lobato quanto ao destino e à evolução das artes plásticas no século XX; contudo, “o que não se lhe pode contestar é a informação e um sentido bastante seguro de análise estética.” (MARTINS, 2002, p. 36). A relevância da Exposição Malfatti, e também do artigo de Lobato, está justamente em haver posto em discussão no Brasil um amplo debate estético: “o que viria a ser a inquietação artística moderna, o lado cosmopolita e internacional do Modernismo.” (MARTINS, 2002, p. 36).

É verdade que o artigo escrito e publicado pelo autor gerou um desconforto em Malfatti e nos modernistas, mas o que parecem esquecer é um fato inegável presente na crítica lobateana acerca da exposição de Malfatti: ele elogia a artista, reconhece seu talento. O que o autor condena é a sua orientação estética. Se por um lado criticava-se Lobato por não ter repertório para analisar Malfatti pelo fato de estar ligado à uma concepção naturalista da arte, por outro lado ninguém em São Paulo também o possuía, nem mesmo Mário de Andrade. Para nós, portanto, configura-se

¹³ Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966), escritor, pintor, poeta, ensaísta, crítico de arte e de literatura, sociólogo e tradutor brasileiro. Também dirigiu a Biblioteca Mário de Andrade.

como uma lâstima que a interpretação que tenha se cristalizado na grande maioria da crítica a respeito do artigo lobateano seja a rasa interpretação de que o autor perseguiu a promissora artista.

2 Srta. Malfatti: uma ‘moça que pinta’? (A divisão de gêneros que vigorava no mundo das artes no Brasil)

Sabemos que o exercício da criatividade demanda, em certa medida, contradições do artista. Monteiro Lobato, inúmeras vezes acusado na historiografia pelo caráter conservador de sua crítica acerca da exposição da artista plástica Anita Malfatti, revela, contudo, em *Paranoia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti*, para além da discussão sobre a orientação estética da artista, uma visão perspicaz no que diz respeito à divisão de gêneros¹⁴ que atravessava e movia o mundo das artes no Brasil. Antes de adentrarmos na visão crítica lobateana, faz-se necessário contextualizar historicamente a discussão, a fim de que tenhamos um panorama mais amplo de como as realizadoras produziam em seu contexto e de como a crítica e o mercado absorviam (ou não) toda a produção artística feminina.

A vida cotidiana das mulheres pintoras não era fácil. O ateliê é um mundo de homens no qual elas só são admitidas como modelos. Como não dispõe de meios para ter um ateliê, pintam num canto do seu apartamento e não têm dinheiro para comprar os materiais necessários. (PERROT, 2013, p. 103).

Na segunda metade do século XIX, mais precisamente no ano de 1885, o escritor, jornalista e historiador da arte carioca Félix Ferreira (1841-1898) foi um dos nomes de fundamental importância ao realizar uma difícil tarefa: sistematizar a história da arte produzida, até então, no Brasil, com a publicação do livro *Belas Artes, Estudos e Apreciações* (1885)¹⁵. Na obra, Ferreira comenta a última mostra de arte realizada pela Academia, em 1884, e menciona pela primeira vez nomes de pintoras do sexo feminino, como Abigail de Andrade, Guilhermina Tollstadius e Julieta Adelaide dos Santos, dentre outras. O historiador da arte as classifica, entretanto, como amadoras

¹⁴ Entende-se que, ao optar por aquilo que hoje é chamado de *questões de gênero*, estamos “atualizando” uma discussão que não esteve em pauta na sua época, uma vez que os estudos de gênero como um campo de pesquisa acadêmica interdisciplinar que procura compreender as relações entre gênero datam da década de 60 do século XX (portanto, posteriores às publicações de Lobato), mas é fato também que as mulheres já lutavam por espaços de produção e divulgação de suas vozes.

¹⁵ Obra digitalizada por Carlos M. Levy em www.artedata.com.br

(é preciso ressaltar que os critérios para tal classificação eram objetivos: nível de estudo e consagrações obtidas anteriormente eram alguns deles. Mas também havia um critério “menos evidente”, que era o do gênero). Cabe lembrar que, nesse contexto, a palavra *artista* era utilizada apenas para homens que haviam conquistado certa notoriedade e já formados pela Academia (nomes como Pedro Américo, Firmino Monteiro, Almeida Júnior dentre tantos outros).

Mais de duzentos e cinqüenta (sic) quadros a óleo foram expostos por seis amadores, onze alunos e trinta artistas, entre os quais se encontram os nossos melhores mestres. Dos amadores, seis são senhoras; e este maior número prova que amam elas mais as artes que os homens desocupados, que entre nós não são poucos, ou, pelo menos, que sabem elas empregar melhor suas horas de repouso. (FERREIRA, 1885 apud SIMIONI, 2006, p. 156).

Seguindo com a trajetória historiográfica, um dos mais respeitáveis nomes da crítica de arte brasileira da transição do século XIX para o XX, o carioca Luís Gonzaga-Duque Estrada (1863-1911) também se utiliza do termo *amadoras* para descrever as artistas mulheres. Em *Arte Brasileira* (1888), o crítico dedica-se às obras produzidas por artistas homens, que, ao seu ver, representam a verdadeira “tradição artística brasileira” (SIMIONI, 2006, p. 157). As referências que o autor faz às artistas mulheres aparecem apenas nas páginas finais do livro, e novamente sob o título: *amadoras*. Vejamos uma das descrições feitas, a respeito da pintora Abigail de Andrade, pelo crítico em seu livro:

A sra. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternos, aprendem unicamente a artezinha colegial, pelintra, pretenciosa, hipócrita, execrável de fazer bonecos em papel *Pelle*, e aquarelar paisagens *d'après cartons*; não para dizer que sabe desenhar e pintar cetins de leques, não para reunir à prenda de tocar piano e bordar a retrós e de martirizar pincéis, mas por índole, por vontade, por dedicação. (ESTRADA, 1888 apud SIMIONI, 2006, p. 157).

Muito embora o objetivo de Gonzaga-Duque Estrada tenha sido o de enaltecer a artista, comparando a sua obra à de colegas de ofício com “talento inferior” (talento inferior associado à condição feminina, cabe destacar), seu discurso se mostra em conflito quando o autor prossegue com seu “elogio”:

[...] é que a **sra. Amadora** possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível às impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, aplicar o seu talento a uma nobre profissão que há de, senão agora, pelo menos em breve tempo, colmar-lhe a vida de felicidades. (ESTRADA, 1888 apud SIMIONI, 2006, p. 157, grifo nosso).

Fica evidente no trecho acima destacado que o crítico, muito embora tivesse o intuito de fazer-lhe um elogio, compreendia a profissionalização no campo das artes como algo naturalmente possível para o gênero masculino. Ele “louva” (por meio de comentário notadamente misógino) Abigail, a “encoraja” a continuar a pintar, no entanto sequer considera a possibilidade de a artista ser, de fato, uma profissional. O máximo que considerava ser a artista era uma excepcional amadora. Além disso, propagou Gonzaga-Duque Estrada uma visão ainda presente e passível de acaloradas discussões ainda nos dias de hoje, ao afirmar a respeito das obras de Abigail que “ressente-se um pulso muito feminino” (SIMIONI, 2006, p. 158), reforçando a ideia da mulher fictícia criada pelo imaginário masculino e que, bem como afirma Brandão (2006, p. 24), “se confunde com a própria escritura sobre o feminino, que é trapaça, lugar do engano e dos efeitos encantadores”. Idealização que dialoga com o que pensa Ruth Silvano Brandão a respeito da *estranha plenitude do feminino*, que busca “refletir sobre a fabricação de um ser de ilusão, sua eficácia, seu fascínio como objeto-causa do desejo.” (BRANDÃO, 2006, p. 35).

Não só nas artes plásticas podemos observar a produção feminina condicionada ao seu gênero, também encontramos exemplos bastante profícuos na literatura. No início do século XX, o mesmo Gonzaga-Duque, em seu livro *Vera Ipanoff* (1909), narra a história da jovem Juliana de Castro, cuja vida difícil e de muito trabalho fez com que a pobre moça perdesse sua *feminilidade*. Em síntese, o livro conta a história de Juliana, cujo sonho é ser médica. Ao ingressar na faculdade de medicina, a moça passava despercebida, pois “a sua severidade feia, os seus modos bruscos, o abandono de si própria que lhe fizera os dentes amarelos, a pele áspera, os seios flácidos, não perturbavam os rapazes...” (SIMIONI, 2006, p. 159). Nos parece notório que na literatura (bem como nas artes, de modo mais amplo), quando a personagem feminina não é descrita como uma figura romântica, com roupas típicas, que inspira desejos e profundamente idealizada pelo imaginário masculino, é descrita a partir de um discurso determinista e com tom cientificista, no qual a nova face feminina, ameaçadora por ser possuidora de desejos não condicionados ao seu gênero, portanto “anti-naturais”, parece ser vista com um olhar de negação. Essa *outra mulher*, que deseja ser independente, que necessita de intelectualização para ser feliz, não é vista com valor positivo pelo gênero masculino, que a nega e a trata com indiferença. Não é à toa que a personagem Juliana de Castro é fadada a um final triste e solitário na trama.

O crítico Paulo Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio, também se mostrou preocupado com a ascensão feminina no campo das artes (sobretudo na pintura

e na literatura). Ele enxergava a mulher profissionalizada como um verdadeiro perigo, capaz de colocar em risco a harmonia social. Ao escrever a resenha a respeito do *Salão Anual de 1899*, destacou a pobre produção das artistas mulheres, que para ele não passavam de moças desprovidas de talento cujas obras não possuíam mérito algum, “nem técnico e nem expressivo”. (SIMIONI, 2006, p. 163). Ele creditava o baixo nível das produções artísticas nacionais de sua época ao fato de que cada vez mais mulheres buscavam conceber obras a fim de expô-las, ou seja: a participação feminina tornava, para ele, o meio artístico menos exigente. Quando o crítico retrata com alguma simpatia algumas poucas escritoras, como Prescilina da Silva, é sempre pelo viés de uma conciliação do trabalho com a manutenção do *status quo*, no qual a mulher é peça indispensável para a manutenção da ordem social: “[...] D. Prescilina é mãe; é esposa; é mulher da primeira página à última”. (RIO, 1908 apud SIMIONI, 2006, p. 165). A mulher, fosse escritora ou pintora, deveria ser, antes de qualquer coisa, boa mãe, boa esposa e principalmente: não deveria ousar competir com a autoridade masculina. Percebe-se claramente que o conhecimento era algo negado às mulheres, bem como afirma a historiadora francesa Michelle Perrot (2006):

Desde a noite dos tempos pesa sobre a mulher um interdito de saber [...] O saber é contrário a feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do Homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso. (PERROT, 2006, p. 91).

Então, seriam as mulheres suscetíveis a criar? A pergunta ironicamente reproduzida por Perrot (2006) era frequente entre os homens da época. Até então, as mulheres que pintavam, esculpam, escreviam não passavam, para a grande maioria dos críticos, de imitadoras de uma arte produzida majoritariamente por homens. As mulheres podiam pintar, esboçar retratos, tocar piano, contanto que tais atividades ficassem restritas ao contexto informal e familiar. As meninas eram instruídas apenas no que era necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em essência. Eram formadas para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Deveriam gozar de bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício.

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo [...]. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam elas participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. (PERROT, 2013, p. 101).

Segundo Perrot (2006), as mulheres de elite¹⁶ reivindicaram desde cedo o direito à instrução. Suas vozes se elevam sobretudo nos séculos XVIII e XIX. Não obstante, apesar de todas as dificuldades, a esta altura o número de realizadoras (pintoras, escritoras etc.) havia crescido sensivelmente, e a presença feminina se fazia notar e buscava se impor. “Entre os anos de 1800 e 1900 a participação feminina passou de 4,8% do total em 1890 para 13,6% em 1896; em 1898, chegou a 18,2% [...] em 1900, atingiu o seu maior patamar: 40%!”. (SIMIONI, 2006, p. 162). Todavia, o ingresso crescente da mulher no mercado artístico ainda traduzia um discreto avanço no que diz respeito a uma produção crítica séria acerca de seus trabalhos e ao ingresso da mulher-artista no cânon. Nomes de artistas já afamadas, com trabalhos consistentes e reconhecidamente dotadas de talento, como a própria Anita Malfatti, ainda eram apagados dos livros ou desprezados pela crítica.

Candido (2014) declara que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição [...]”. (CANDIDO, 2014, p. 40). Sendo assim, a questão da inserção da mulher no mercado das artes (e no mercado de trabalho, de modo mais amplo) é, sem embargo, mais profunda, e implica questões do âmbito cultural e social. Na transição do século XIX para o XX, havia uma profusão de ideias supostamente amparadas na ciência que reforçavam as desigualdades de capacidade entre os homens e mulheres. Os homens do seu tempo acreditavam que o cérebro masculino era mais favorecido do que o feminino, baseando-se numa visão sociologizante a respeito dos determinismos biológicos, na qual a natureza feminina era naturalmente frágil, mais suscetível a doenças e com capacidade intelectual inferior à masculina. “A ciência da época não constatava mas *inventava* a diferença entre os sexos.” (SIMIONI, 2006, p. 160).

Feito o breve resgate historiográfico, voltemo-nos, agora, novamente para o polêmico artigo de Lobato, *Paranoia ou Mistificação?*, recorrentemente acusado por boa parte da historiografia pelo tom conservador e caráter “ultrapassado” (amplamente discutido na sessão

¹⁶ Podemos inferir que Anita Catarina Malfatti, filha do engenheiro italiano Samuele Malfatti e da norte-americana Eleonora Elizabeth Krug, pode ser inserida no grupo de mulheres de elite citado por Perrot, uma vez sua família fazia parte da elite brasileira. Malfatti tem acesso aos estudos, chega a morar na Europa e a estudar Belas Artes na Alemanha. Embora não seja a discussão central deste artigo, sabemos que, no tocante ao gênero feminino, as mulheres pertencentes às classes sociais menos abastadas, e em particular as negras e indígenas, sofriam/sofrem um apagamento ainda maior de suas identidades.

anterior, intitulado *Paranoia ou mistificação?: o olhar de Lobato a propósito da Exposição Malfatti*).

Um aspecto do artigo lobateano pouco explorado pela crítica é justamente o da astuta percepção que o autor tem em relação à questão da divisão dos gêneros presente no mundo das artes de seu tempo, e de como a divisão — denuncia Lobato — desvaloriza (ou mesmo apaga) as pintoras como produtoras de arte dignas de críticas cautelosas em relação aos seus trabalhos, imputando à condição feminina a responsabilidade por produzir tão somente realizações de menor prestígio, como produções meramente decorativas e não dignas de análises meritórias (atente-se, não meritocráticas).

[...] os homens têm o vizo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes darem sempre amabilidades quando estas lhes pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água se não transviaram arrastados por maus caminhos pelo elogio incondicional e mentiroso? Se víssemos na srta. Malfatti apenas **uma ‘moça que pinta’**, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento calar-no-mos íamos, ou talvez lhe déssemos meia dúzia desses adjetivos ‘bombons’, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. (LOBATO, 2008, p. 77, grifo nosso).

Lobato propõe, indiretamente, em seu texto, que a historiografia da arte faça uma revisão de seus paradigmas¹⁷, e que tome a sério as produções de artistas de talento, como é, para ele, o caso da srta. Malfatti. Proposição que vai de encontro ao que a historiografia de arte feminista sugere: que os métodos, os juízos classificatórios e mesmo o próprio cânon tradicional sejam reparados, uma vez que não são em nada neutros, estão sempre condicionados a uma crítica pouco comprometida. A história da arte, percebam, deve ser investigada como um “conjunto de práticas e de discursos que participam ativamente do processo social de construção das diferenças (de classe, de raça e de gênero)” (SIMIONI, 2006, p. 153). Lobato, arguto que é, enxerga essa necessidade, não diverge da obra da talentosa Malfatti em virtude de ser ela uma mulher, e não atribui a dura crítica que faz em relação à produção modernista da artista (ou mesmo os elogios) à

¹⁷ A revisão desses paradigmas não se restringe à *Paranoia ou Mistificação?* (1917), mas estende-se por boa parte da produção lobateana. É em *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), primeiro livro infantil publicado por Lobato, que ele engendra sua primeira personagem feminina – Narizinho. No *Sítio do Pica-pau Amarelo*, o autor contraria as expectativas da época e funda um matriarcado (comandado por Tia Nastácia e Dona Benta) no Brasil onde o ambiente rural era profundamente marcado pela forma de organização masculina. Em *O Presidente Negro* (1926), seu único romance destinado ao público adulto, é possível enxergar uma espécie de subtrama, na qual as relações de gênero também são contempladas em alguma medida na narrativa, seja na luta pelos ideais feministas e no protagonismo político de *Miss Astor*; ou mesmo na própria condição de “mulher da ciência” de *Miss Jane*.

sua condição feminina. Num tempo em que boa parte da crítica analisava as obras das mulheres com termos como *amadoras*, *sensíveis* e *decorativas*, Lobato tece uma análise com método e coerente com o seu pensamento (ainda com aproximações naturalistas) e com o que ele compreendia e esperava de uma produção “originalmente nacional”.

“O verdadeiro amigo de um pintor não é aquele que o entonetece de louvores; sim o que lhe dá uma opinião sincera [...]”. (LOBATO, 2008, p. 77). Lobato vale-se da história da arte para construir seu argumento, evoca mestres como Praxíteles, Rafael, Rembrandt e tantos outros nomes renomados para comprovar sua tese de que o verdadeiro artista é aquele que enxerga normalmente, que não transgride com a representação aceitável do real. O autor entende o adjetivo *moderno* sob uma outra perspectiva (aproximada do naturalismo), na qual o que deforma o real não passa, para ele, de mera mistificação da arte. Por isso rememora nomes como Rodin, Zorn, Chabas e de outros artistas que produziram uma arte comprometida em retratar a realidade por meio de uma visualidade que ele acreditava ser a legítima. Apesar da sua orientação estética divergir da de Malfatti, é justamente por considerá-la uma profissional que ele insiste para que a artista compreenda a “sua razão”, pretendendo que ela reflita sobre as questões explicitadas no artigo que, embora carregadas de ironia (uma das marcas do autor) e clara predileção pela arte naturalista, são carregadas também de honestidade.

[...]. Julgamo-la, porém, merecedora de alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima — e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião do público não-idiota, dos críticos não-cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada — e até dos seus apologistas. (LOBATO, 2008, p. 77).

O fato de Anita Malfatti pertencer ao gênero feminino não faz com que Lobato reproduza críticas “ao modo Gonzaga-Duque”, ele não subestima a artista usando artifícios elogiosos, sempre relacionados a um modo-de-ser-feminino, muito pelo contrário: ele acredita que suas colocações acerca da exposição da profissional só reforçam o seu respeito por Malfatti, uma vez que não a (des)qualifica como “uma moça que pinta”. Lobato a coloca no patamar de pintores (homens) profissionais, e não no grupo de amadoras, como costumava grande parte da crítica produzida até então. Também não valoriza incondicionalmente o trabalho da artista, como fizeram seus companheiros modernistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo foi possível legitimar a qualidade e a relevância da crítica produzida por Monteiro Lobato. A produção lobateana não subestima o leitor, muito pelo contrário: ela o desafia, exige dele autonomia e posicionamento, não admite ideias concebidas sem a devida reflexão, mesmo e sobretudo incorporando o contraditório (e revelando contradições) em seu cerne.

Constatamos que a teoria da arte não pode ser monolítica e monótona. Sendo assim, foram expostas algumas questões cuja discussão consideramos fundamental para que se faça uma revisão do nosso passado cultural. Entendemos que as relações entre o homem moderno brasileiro e a arte moderna/modernista brasileira, nem sempre se encontram em acordo.

Cristalizou-se o preconceito contra o autor na bibliografia das artes visuais no tocante ao Modernismo (e também em outras esferas que não nos coube tratar neste artigo). Observamos que na grande maioria das obras de história e crítica de arte publicadas há uma omissão a Lobato e à sua devida importância no contexto aqui discutido. Um exemplo prático disso se revela na obra da historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22* (1970), em que não há qualquer relato entre as várias informações valiosas para a compreensão do período, presentes no livro, a respeito do papel fundamental do autor de *Paranoia ou Mistificação?* enquanto crítico não só da exposição liderada por Malfatti em 1917, mas enquanto crítico de arte atuante que foi.

Monteiro Lobato era, sim, capacitado para o *mister* que exercia; de toda a crítica de arte paulistana (e brasileira) produzida à sua época, ele deve ser considerado um dos mais originais e preparados para a função. O que não houve (e não há, ainda nos dias de hoje), todavia, foi o interesse por parte de seus contemporâneos em aprofundar-se nas análises das suas produções críticas, talvez por birra ou por tratar-se de opinião divergente, que estrategicamente (e devido ao prestígio e à reputação conquistados pela trajetória intelectual e artística do autor) era interessante para os modernistas do Grupo de 22 desautorizar.

Analisamos como, e em que contexto, as realizadoras produziam arte, e como a crítica brasileira insistia em apagar a produção feminina, subjugando essas artistas e classificando-as como meras amadoras. Feito o resgate historiográfico, chegamos à conclusão de que Lobato julgava que o talento de Malfatti carecia de orientação, não pelo fato de a artista pertencer ao gênero feminino, mas para que a artista pudesse exercer uma ação regeneradora no circuito paulistano, voltado para uma produção nacionalista e militante, como acreditava ele que deveria ser a arte. O

que estava em pauta o autor, na exposição de Malfatti, eram, enfim, os critérios estéticos por ela escolhidos, a despeito do seu reconhecido talento.

Procuramos discutir e desmistificar repetidos estudos que insistem em desqualificar ou mesmo apagar a atuação valiosa de Monteiro Lobato para a formação de uma crítica de arte consistente no Brasil. Reconhecemos a importância da obra lobateana sob a ótica dos valores estéticos e formativos e atestamos a contribuição do autor para a construção de uma cultura das artes no país e, por consequência, para a construção de uma cultura que podemos chamar por brasileira. A crítica de arte produzida por Lobato era, sim, militante e interessada no ambiente artístico e cultural paulistano da época. A faceta de crítico de Lobato não é devidamente conhecida por parte do público-leitor, por isso a validade deste artigo, cujo objetivo foi (re)inseri-lo nas discussões acerca das artes no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, R. V. **Monteiro Lobato, escritor e pedagogo**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

AZEVEDO, M. L.; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. **Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

BASSANEZI, C.; PEDRO, M. J. (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

BATISTA, M. R.; LIMA, Y. S. de. **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. 2. ed. São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998.

BRANDÃO, R.S. **Mulher ao Pé da Letra**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHIARELLI, T. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FABRIS, A. (Org.) **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

- INOJOSA, J. **A arte moderna/O Brasil brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora meio-dia, 1977.
- LAJOLO, M. (Org.). **Monteiro Lobato, Livro a Livro – Obra adulta**. São Paulo: UNESP, 2014.
- LOBATO, M. **Prefácios e entrevistas**. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **A barca de Gleyre**. 2. tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- MARTINS, W. **A Idéia Modernista**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- O Farol de Monhegan. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1380/o-farol-de-monhegan>>. Acesso em: 20 de nov. 2019.
- O Homem Amarelo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>>. Acesso em: 20 de nov. 2019.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- PIMENTEL, R. **Lobato: feiticeiro, ilusionista e educador brasileiro**. Intersemiose Revista Digital. ANO III, n. 06. Jul/Dez 2014.
- RETRATO de Lalive. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1394/retrato-de-lalive>>. Acesso em: 20 de nov. 2019.
- REMAK, H. H. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 175-190.
- SILVA, U. R. da. Ângelo Guido: Modernidade versus Modernismo na Crítica de Arte do Rio Grande do Sul. In: FABRIS, A. (Org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2006, p. 93-110.
- SIMIONI, A. P. Eternamente Amadoras: Artistas Brasileiras sob o Olhar da Crítica. In: FABRIS, A. (Org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2006, p. 151-168.