

## Monteiro Lobato, Anita Malfatti e a questão do gênero



Por ANNATERESA FABRIS\*

*Os estudos de gênero tendem a perder de vista as tensões que agitam o campo artístico*

No livro *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016), Roberta Barros propõe analisar o artigo que Monteiro Lobato dedicou à exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917 a partir da perspectiva dos estudos de gênero. Dois aspectos são destacados pela autora. O primeiro diz respeito ao trecho em que o crítico dissocia a produção da pintora da chamada “expressão feminina”, o que leva a Barros a sublinhar a existência de “critérios distintos empregados na avaliação da arte feita por homens em relação àquela feita por mulheres”.

O segundo, bem mais problemático, tem como foco o pastel *Ritmo/Torso* (1915-1916), inspirado no *Grande nu* (1907-1908), de Georges Braque, no qual a autora detecta “a codificação de uma determinada sexualidade ameaçadora, sob o traço de uma linguagem estilística igualmente reprovável para os critérios filosóficos do escritor”. A ameaça seria representada pela transformação de um nu feminino em masculino, o que teria provocado a ira de Lobato, responsável pelo “esvaziamento de sentido” do desenho ao chamar a atenção para as “qualidades estéticas da representação” e ao confiná-lo ao domínio de “um formalismo puro”. Com essa atitude, o crítico “desviou o debate aberto sobre a temática da sexualidade virilmente ali representada”, demonstrando seu horror tanto pelo objeto representado quanto pelo “sujeito que o representou”.

Roberta Barros acredita que ao escolher representar um modelo nu, Anita Malfatti “afirmou a saída das mulheres do ‘espaço da casa’ e seu ingresso no ensino superior, mais precisamente nesse segmento privilegiado dentro do ensino de arte”. O afastamento do academicismo levou a artista a assumir “uma postura ativa, não condizente com o lugar da feminilidade”, uma vez que “carregou a obra de erotismo em seus traços longos e angulosos”. A “materialidade do pastel, que instiga o toque, combinada à vulnerabilidade da figura representada de costas”, transformou Monteiro Lobato e todos os apologistas de Anita Malfatti em homens “olhando para outro homem, sensualmente nu”.

A partir dessas observações, a autora conclui que “Não parece exagero, nesse sentido, especular-se que o referido tipo de constrangimento, o do dissabor experimentado por tal inversão de posições e tal troca de objeto de desejo [...], eventualmente, tenha sido um dos fatores a retardar o reconhecimento oficial e histórico que, de acordo com Aracy Amaral, a obra de Anita Malfatti só viria a gozar a partir dos anos de 1960”.

As considerações de Roberta Barros têm seu ponto de partida na hipótese de Ana Mae Barbosa de que a indignação de Monteiro Lobato com a mostra de 1917 tenha sido despertada “pela transgressão social da artista”, que expunha “uma pintura de um homem nu explorando a ambiguidade da eroticidade ‘masculino-feminina’”. A autora vai além em sua argumentação e afirma que a sensualidade da pintora, “que explora a masculinidade física do homem numa gestualidade feminina, prenuncia uma concepção mais flexível das diferenças da sexualidade que viria a dominar nos anos sessenta”.

*Ritmo/Torso* faz parte de um conjunto de desenhos de modelos nus realizados pela artista em Nova York, nos quais Paulo Herkenhoff detecta a “ruptura do código da virtude”. No caderno de notas da cocuradoria da mostra *Manobras radicais* (2006), o crítico registra algumas ideias relativas a esse vetor específico da produção da artista: “Os masculinos são a prova de que ela – a senhorinha Malfatti – estava lá onde homens estavam nus. São desenhos daquilo que na sociedade

patriarcal e provinciana era o imencionável. Ela esteve lá diante da nudez masculina; E às mulheres nunca coube tornar visível a sublimação do desejo pela arte. No sistema de arte, espaço de poder masculino, cabiam-lhes – às mulheres – o silêncio e o recalque. [...] Mesmo se ainda com certa parcimônia e recalque, Malfatti, protegida pela distância berlinense de sua São Paulo repressiva, esquenta a superfície. Erotiza o olhar como quem aprendia com as ousadias de Michelangelo na Sistina”.

Se os nus masculinos poderiam, de fato, escandalizar a provinciana São Paulo de 1917, nem Monteiro Lobato nem os visitantes da mostra viveram uma experiência tão radical, pois *Ritmo/Torso* não integrou o conjunto de obras apresentadas na segunda individual da artista. Como lembra Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti agrupou os óleos sob as rubricas de “figuras” e “paisagens” e criou outras três categorias: “gravuras”, “aquarelas” e “caricaturas e desenhos”. Embora Ana Mae Barbosa atribua a Marta Rossetti Batista a hipótese de que o pastel do nu masculino possa ter figurado na mostra sob outro título, essa informação não consta do livro *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. Ao contrário, a autora sublinha que a pintora “absteve-se de colocar muitas obras demasiado ‘provocativas’, como os carvões e pastéis de nus masculinos, ou óleos como o *Nu cubista* e *A boba*”.

Num segundo momento, a informação relativa aos nus é reiterada. Se Anita Malfatti selecionou, possivelmente quatro carvões norte-americanos, caracterizados por deformações e distorções, absteve-se, porém, “ao que tudo indica, de expor qualquer uma das muitas academias de nus – os masculinos e mesmo os femininos”. De acordo com Marta Rossetti Batista, a artista não queria montar “uma exposição-provocação, nem tornar o choque inevitável. Antes, tinha uma intenção como que didática, de fazer com que a arte moderna fosse compreendida e aceita pelo meio paulistano”.

Se a hipótese de Barbosa e Barros não encontra respaldo na historiografia, igualmente problemática é a assertiva de Paulo Herkenhoff sobre o “sistema de obliteração” mobilizado por Monteiro Lobato para “trabalhar o seu mal-estar pessoal”. De acordo com o crítico, Monteiro Lobato escolheu “dois termos que têm absoluta relação com a mulher no contexto jurídico da época. Nessa época, o reconhecimento dos direitos civis da mulher era limitado pelo Código Civil, e Monteiro Lobato usa os termos paranoia ou mistificação. O que é paranoia? Loucura. O louco é incapaz. Já mistificação ele relaciona com crianças,<sup>[1]</sup> que também são incapazes. Então, uma mulher moderna só podia ser louca, situada entre loucos, crianças, ou seja, no plano dos juridicamente incapazes, para não dizermos racionalmente incapazes. Há, então, uma estratégia de texto muito inteligente dele, mas...”.

Uma leitura desapaixonada do artigo de Monteiro Lobato demonstra que este não aplica nenhuma categoria negativa à produção de Anita Malfatti, reservando os termos “paranoia” para a arte moderna em geral, e “mistificação” para os artistas e a crítica partidária dos novos valores. Dois autores estão na base de seu arrazoado: Max Nordau com a teoria da degeneração, e Cesare Lombroso com suas análises sobre a arte dos loucos. Como demonstra Daniel Rincon Caires, as ideias do primeiro ecoam nas reflexões de Monteiro Lobato sobre os artistas que veem “anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”.

Expressões como “cultura excessiva” e, ainda, “produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência” remetem ao conceito de “exaustão civilizacional” aplicado por Max Nordau à produção artística do final do século XIX. Outras aproximações assinaladas por Daniel Rincon Caires estão na transformação da percepção sensorial que leva às falsas interpretações cubistas e futuristas, e no papel da crítica de arte. Se Max Nordau fala em charlatanismo e oportunismo, Monteiro Lobato arremete contra os críticos que lançam mão de teorias e de “palavreado técnico” para justificar o injustificável e sentir-se superiores ao público.

As pesquisas de Lombroso sobre as produções artísticas dos alienados fazem-se presentes nas observações de Monteiro Lobato sobre a diferença entre a sinceridade da arte dos manicômios, “produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses”, e a insinceridade e a falta de lógica das manifestações modernas, que nada mais são do que “mistificação pura”. Tendo em vista o diálogo com os dois autores, Daniel Rincon Caires conclui que Monteiro Lobato decide-se pela tese da mistificação. Os artistas modernos seriam “afinal apenas charlatães e trocistas, aproveitando-se da ingenuidade do público para tornar aceitáveis seus excêntricos experimentos. Mistificadores, riam-se do público da mesma forma que os parisienses se riam dos incautos ao apresentarem uma tela pintada por um burro com uma broxa amarrada na cauda”.

Se Monteiro Lobato tivesse acreditado no aspecto teratológico das obras de Anita Malfatti não teria falado num “talento vigoroso, fora do comum”, nem em “tantas e tão preciosas qualidades latentes”. Mesmo lamentando a opção da artista por uma “má direção”, não deixa de reconhecer sua independência, sua originalidade, sua inventividade e “umas tantas qualidades inatas, das mais fecundas na construção duma sólida individualidade artística”. Embora relacione as obras expostas em 1917 com um “impressionismo discutibilíssimo” e uma “nova espécie de caricatura”, o crítico admite que Anita Malfatti é uma profissional “merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima”.

Caso a hipótese de Paulo Herkenhoff fosse correta, Monteiro Lobato usaria outro vocabulário para referir-se à linguagem da pintora. Obras como *O homem amarelo* (1915-1916), *A mulher de cabelos verdes* (1915-1916), *O japonês* (1915-1916), *O farol* (1915), *A ventania* (1915-1917) e *A onda* (1915-1917), por exemplo, poderiam ter despertado observações derivadas do pensamento de Lombroso: cromatismo exagerado ou incomum, bizarrice, representação exasperada, imaginação desenfreada e primitivismo.

Leituras como as de Barbosa, Barros e Herkenhoff nada mais fazem do que conferir novas roupagens ao clichê do “algoz” de Anita Malfatti, sem levar em consideração os reais motivos do artigo publicado em 20 de dezembro de 1917. A persistência desse mito nos dias de hoje pode ser exemplificada na análise feita por Luana Saturnino Tvardovskas a respeito da centralidade conferida às figuras de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral por uma historiografia voltada para a confirmação de que no Brasil “não existiam problemas de gênero no território artístico”. O resultado desses discursos foi não só o ocultamento de experiências histórica anteriores, mas também “a monumentalização da vida das modernistas”. O exemplo escolhido para realçar a existência de preconceitos de gênero é justamente a fala já comentada de Paulo Herkenhoff, que acaba por contribuir para o vício denunciado pela autora.

Luana Saturnino Tvardovskas, que retirou as informações sobre o “ocultamento” de artistas anteriores ao modernismo do livro *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), de Ana Paula Cavalcanti Simioni, não se deu conta de que esta propunha uma nova leitura do episódio de 1917, ao escrever que Lobato criticara Anita Malfatti porque, “diferentemente dos colegas de profissão, levava-a a sério independentemente de ser ela uma mulher. Sua recusa em perceber suas obras como fruto de um trabalho feminino que mereceria ser avaliado com critérios distintos de antemão destoava dos parâmetros correntes. Distingua-se, por exemplo, das enunciações de Gonzaga Duque que, por diversas vezes, mencionara as “delicadas mãos” das artistas como as culpadas por aquela fatura diversa que acreditava perceber nas obras feitas por mulheres. Era um deslocamento ainda maior com relação a hábitos mais antigos, como o de Ângelo Agostini que, em nome da etiqueta de época, acreditava que não deveria sequer mencionar os nomes das artistas, a fim de “não ferir vaidades”, tornando público o quanto as concebia como seres por natureza suscetíveis e frágeis, incapazes de suportar qualquer tipo de julgamento sobre suas produções”.

Para Ana Paula Cavalcanti Simioni, que destaca a contribuição de Tadeu Chiarelli na revisão crítica do episódio,<sup>[2]</sup> o parecer de Monteiro Lobato assumia “uma feição ousada do ponto de vista de uma ‘história das mulheres’”. Longe de ver em Anita Malfatti uma artista “jovem e indefesa”, o crítico optou por uma estratégia inovadora, recusando a ideia de que a arte tinha sexo. Mesmo que usasse paradigmas “esteticamente rígidos”, refutou “as crenças sobre capacidades distintas e desiguais que naturalmente perpassavam os sexos” e colocou “na ordem do dia a possibilidade de uma artista ser reconhecida como uma profissional das artes e não mais tão-somente como uma amadora”. A conclusão da autora é direta: “Com um olhar moderno, aquele crítico passadista foi capaz de apreciá-la independentemente das particularidades do sexo, e, mesmo não apreciando suas obras, percebeu nela uma artista que merecia ser considerada como profissional”.

A análise de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que detecta no episódio um “processo de conquista de um direito à crítica assexuada”, é bem mais produtiva do que as propostas anteriormente expostas, baseadas numa avaliação enviesada da atitude de Monteiro Lobato, a partir de um pressuposto equivocado e de considerações estranhas à letra do texto. Uma leitura atenta do artigo pode levar a especular se Monteiro Lobato não desejaria poder contar com uma artista do quilate de Anita Malfatti nas fileiras naturalistas, trazendo um novo alento a uma estética que os novos tempos punham em xeque.

É bem possível que a crítica de 1917 continue a ganhar novas interpretações e isso torna necessário um alerta: o de ler o texto de maneira desapaixonada, sem usar de antemão as lentes da ideologia vitimária, tão comum a muitos estudos de gênero, a qual faz perder de vista as tensões que agitavam o campo artístico e as motivações que levaram os modernistas a transformar a pintora na “mártir” da causa moderna no Brasil.

\***Annateresa Fabris** é professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. É autora, entre outros livros, de *Realidade e ficção na fotografia latino-americana* (Editora da UFRGS).

## Referências

---

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.
- CAIRES, Daniel Rincon. "Bichados ao nascedouro - cientificismo e degeneracionismo na crítica de arte de Monteiro Lobato". (2021). Disponível em: <snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1614099022\_ARQUIVO\_68ba45297c2126c984f6a6a24b0dff48.pdf.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FABRIS, Annateresa. "Entre ciência e sociologia: a arte moderna como manifestação patológica". In: COSTA, Helouise; CAIRES, Daniel Rincon (org.). *Arte degenerada: repercussões no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.
- HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "Sobre mulheres e manobras radicais". In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. "Zona de trabalho". In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.
- LOBATO, Monteiro. "Paranoia ou mistificação? A propósito da exposição Malfatti". In: \_\_\_\_\_. *Ideias de Jeca Tatu*. 12ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

## Notas

---

[1] No artigo de Lobato não há nenhuma referência a crianças.

[2] O pesquisador demonstra que Lobato ficou perturbado com a mostra ao perceber que as obras de Malfatti e dos colegas norte-americanos apontavam para a existência de uma nova visualidade, diferente de seu credo naturalista. Como não eram portadoras de "índices verificáveis na realidade" só podiam estar sob o signo da "paranoia" ou da "mistificação". Uma vez que sua ideia de arte moderna não se coadunava com os trabalhos expostos pela pintora, o crítico "tenta chamá-la à razão (à sua razão) solicitando que reflita sobre aquelas suas opiniões descorteses, porém sinceras". Ao fazer isso, o crítico demonstra considerá-la uma "artista profissional - e não simplesmente uma moça 'que pinta'". Com essa afirmação, Chiarelli é o primeiro pesquisador a enfrentar, embora rapidamente, a questão de gênero.