

LÓGICAS DE COLEÇÃO DA ARTE EM CONFRONTO: MONTEIRO LOBATO E ANITA MALFATTI

Benilton Lobato CRUZ*

- **RESUMO:** O artigo prova que havia duas lógicas de coleção de arte em choque a partir dos efeitos da “Exposição de Pintura Moderna”, de 1917. A publicação do artigo “A Propósito da Exposição Malfatti”, de Monteiro Lobato, encabeçava a primeira lógica de coleção de arte, a que se alimentava da tríade de Romantismo, Nacionalismo e Naturalismo. A outra vertente, por sua vez, surgindo da exposição da pintora paulista, e questionando o papel da ação do mimético no percurso da arte, haveria de apontar a necessidade de se rever o fundamento histórico dessa nova proposta. Este artigo prova, na verdade, que em ambas as linhas havia uma postura de defesa. O termo “lógica de coleção de arte”, criado por Boris Groys (2004) a fim de expor a importância do papel do museu na aceitabilidade do novo, sedimenta-se na mudança operada pelo próprio museu no futuro da arte. Todavia, é a literatura, o campo favorável ao entendimento da interferência do espaço museológico na definição dos rumos da nova arte.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Anita Malfatti. Monteiro Lobato. Expressionismo.

O artigo “A Propósito da Exposição Malfatti”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em dezembro de 1917, revelou um Monteiro Lobato entre duas linhas: a de não atacar diretamente a pintora paulistana e a de procurar a adesão da promissora artista, ao seu projeto de caráter nacional-naturalista, iniciativa esta que já se distanciava da linha histórico-nacionalista, predominante nas academias do Rio de Janeiro e de São Paulo. A proposta lobatiana era uma lógica de coleção de arte bem definida, um modelo a não ser descartado assim tão facilmente pelos pintores uma vez que a proposta agradava por conta da questão pública em ação: a arte saía das academias e ganhava o espaço das exposições, mediadas pelo jornalismo, o que ajudava a popularizar a iniciativa do próprio Monteiro Lobato também jornalista, pintor confesso, proeminente empresário de livros, editor e contista, prestes a lançar o *Urupês*.

A tentativa de dissuadir Anita Malfatti às novas investidas e um escancarado sentimento de proteção a mulher colocavam o tema da condição feminina do início do século XX como algo no debate do papel da mulher àquela altura. Afinal Lobato não nega

* UFPA - Universidade Federal do Pará. Faculdade de Ciências da Linguagem do Campus de Abaetetuba. Pará – Brasil. 66440000 - beniltoncruz@uol.com.br

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

o talento de Anita e a quer, no fundo, protegê-la daquilo que ele chamou de arte anormal ou teratológica. Toda essa nova arte seria paranoia, um desalinho das “escolas rebeldes”, frente aos grandes mestres, e da mistificação de “teorias efêmeras” (as vanguardas), as míopes, as doentias, as decadentes e que se dizem “novas”. Fora dos manicômios, toda essa novidade seria mistificação pura.

Para “salvar” Anita, o argumento era:

Poucas vezes através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas da mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo [sic] discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. (LOBATO, 2006, p.211).

Literalmente, o jornalista tenta livrar os “quadrinhos” da pintora da influência das vanguardas, referindo-se aos retratos de pessoas, telas de tendência expressionista, mas, por uma ótica de quem detém a égide de uma hierarquia, diz que a artista fora seduzida pelas teorias efêmeras de um tipo de arte moderna abominável e mais adiante deixa escapar a condição submissa da mulher àquela época:

O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. O homem tem o vezo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes darem sempre amabilidades quando elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. (LOBATO, 2006, p.211).

O escritor como crítico de arte é um dos problemas do Modernismo. E mais do que um problema torna-se uma constatação da supremacia do verbo sobre o olhar. Outra questão: as negociações eram feitas diretamente com os artistas expositores, não havia “[...] a figura do *marchand* estabelecido, como intermediário de obras de arte” (CHIARELLI, 1995, p.63), o que abria espaço para predominar uma lógica de coleção direta na visão de arte moderna de seu principal protetor, o que reforça a autoridade do escritor, de quem detém a voz e o verbo como um poderoso filtro, na triagem de pintores que estivessem a par de um projeto artístico, exatamente o de Lobato, que à época está preparando a primeira edição de *Urupês*, a que seria de grande sucesso.

A lista de artistas reforça a lógica direta de coleção estabelecida e hierarquizada por ele chamada de arte pura e dos “[...] dos que veem normalmente as coisas”:

[...] é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Iorn (Zorn?) na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha [...] esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres, esse Paul Chabas, mimoso

poeta das manhãs das águas mansas, e dos corpos femininos em botão [...] Leonardo a Stevens, de Velasquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler [...] Chabas (LOBATO, 2006, p.204, 208, 209, 211).

Os nomes dos artistas estão arrolados com os seus respectivos países, em uma alusão de arte e nacionalidade, sob a convicção de que o artista seria porta-voz de suas pátrias. Nota-se o apreço por Rembrandt, que será citado três vezes. Por seu turno, para Mário de Andrade, o pintor holandês está em um ponto importante no *Amar, verbo intransitivo*, no momento em que a personagem Elza é apresentada ao leitor como a *Betsabê*, quadro de 1654. Rembrandt será citado como um ponto de partida para o entendimento da arte moderna justamente porque é um daqueles que questionam o mimético em sua arte.

Sobre a turbulência criada pela pintura da Anita, há sempre algo a se debater, havendo aqueles que acreditava que: “[...] o ponto divergente entre o grupo não era nem nunca foi a literatura. A pintura seria o pólo vulnerável” (MEIHY, 1994, p.49). E outros que veem a literatura mesmo no centro da questão: “[...] muitas coisas propostas pelos jovens escritores modernistas, como plataforma do movimento já havia sido realizada, e comumente com maior talento, pelo passadista Monteiro Lobato” (BUENO; ERMAKOFF, 2005, p.612).

O certo é que este acontecimento revelou uma coleção de arte diferente da que então se levantava com o Expressionismo. E o lado brasileiro dessa nova lógica de coleção encontrava-se desencorajado e retirando-se de cena da vida de sua divulgadora. O articulista defendia, portanto, uma lógica de coleção de arte, fundamentada no nacionalismo, sabia vender sua ideia, seu projeto de arte nacional-naturalista, e, não era de se arriscar como editor e muito menos como empresário de livros. O autor, prestes a lançar o seu *Urupês*, livro que já apontava uma reforma gramatical no português brasileiro, queria formar um mercado de leitores.

As argumentações de Lobato não paravam de induzir o público a rejeitar as inovações como a do

[...] carvão cubista do Sr. Bolinson (quis dizer Baylinson), referente ao pintor e um dos professores de Anita, e à cubice do rabo do burro pintor, experimento nada convencional de um artista francês. Resultado: o público afluiu, embasbacou, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes à tela quando o truque foi desmascarado (LOBATO, 2006, p.211).

A estratégia de Lobato era defender e guiar o público e assim salvar o respeito por uma hierarquia, uma ordem, uma lógica. Acender no leitor a ideia de que a visão de arte moderna praticada pela senhora Anita Malfatti e de um jornalista “apesar de gordo” Oswald de Andrade estaria equivocada. O articulista estimulou um cabo de guerra a favor da sua visão de arte em detrimento da do poeta e da pintora, e, literalmente, manobrou para o seu lado, colocando o público contra os “futuristas” paulistas. A partir desta exposição tanto Lobato quanto os simpatizantes da outra visão de arte passaram

a perceber que se precisava do público para convencer um projeto, e uma defesa dessas respectivas formas de arte.

O “Lobo”, nacionalista convicto, no artigo famoso, enquadra as tendências estéticas da pintora na direção “das extravagâncias de Picasso” (LOBATO, 2006, p.206), joga erroneamente o futurismo, o cubismo, o impressionismo e todos os outros ismos, como já foi citado, no poço da arte caricatural. E quando se refere ao Expressionismo, chama-o de “impressionismo discutibilíssimo”. Além do mais, o artigo expunha uma terceira pessoa, o jornalista Oswald de Andrade que, em 1911, com a ajuda da mãe, já havia fundado a irreverente revista *O Pirralho*.

Os estudos de Bueno e Ermakoff (2005) assinalam que a polêmica fora entre Lobato e Oswald e não particularmente contra Anita. Na seguinte passagem do artigo fica claro o estilo “Emília”, a boneca de pano que seria criada mais tarde pelo escritor. O certo era que o autor do artigo era muito influente como editorialista e jornalista. “Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna” (LOBATO, 2006, p.208). O poeta gordo é Oswald de Andrade.

Lobato, como formador de opinião, trata todo o acontecimento desconhecendo o verdadeiro teor da nova tendência que rompe com arte mimética predominante das academias. E fica claro que o escritor já estava se posicionando contra essa ruptura através de sua também coleção de arte moderna, e conseguiu que cinco quadros vendidos na exposição de Anita fossem devolvidos.

A outra vertente inicia um trajeto novo, e será primeiramente defendida por Oswald. Um pouco mais tarde, assomam laivos expressionistas na obra literária de Mário de Andrade. Está em cena uma recepção silenciosa diante da recepção escandalosa de Lobato. O ponto mais agressivo por parte de Mário de Andrade se dá em 1926, a ponto de decretar a “morte literária” do articulista do *Estado de S. Paulo*, em um texto, respondendo ao ensaio “O nosso dualismo” que ataca (de novo) o agora “turista integral” Oswald de Andrade, pelo seu futurismo, pela sua linguagem e, principalmente, pela sua estratégia de interferir o curso das coisas, porque para Lobato “Atrapalhar, para Osvaldo, era o meio de conseguir descristalizar a mentalidade” (LOBATO, 2002, p.60).

Mais tarde, o Artigo-resposta de Mário de Andrade (2002), reconhece o recuo do crítico das vanguardas, comentando

[...] a modéstia defensiva do Sr. Monteiro Lobato”, e ainda aconselha que se respeitem a sua responsabilidade, e finaliza com um *post-scriptum* necrológico noticiando o “[...] infausto passamento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos *Urupês* [...] agasalhado pela opinião pública que jamais nega seus aplausos (ANDRADE, 2002, p.64-65).

Mário de Andrade vai citar mais adiante a habilidade do crítico da pintura de Anita em cativar o gosto “do público leitor”.

No polêmico artigo de 1917, como falamos anteriormente, havia mais preocupação em defender o espectador dessa arte chamada de caricatural e carregada de

teorização. Na Alemanha, o movimento foi entendido como loucura; em São Paulo, como demência, ou exatamente como paranoia ou mistificação. Curioso é que Paranoia é um termo muito usado na psiquiatria para as formas crônicas de delírio provocado pelo ciúme. Mistificação foi a forma como Monteiro Lobato resumia a teorização excessiva do experimento vanguardista, quase da mesma maneira como Mário de Andrade refutava a ideia de morte do Expressionismo decretada por Worringger, um conhecido professor de arte, em 1920:

O expressionismo, dado esse nome geral para todos os 'ismos' contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico, são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo (ANDRADE, 1927, p.2).

O ponto de vista de Mário de Andrade acerca do Expressionismo coincide com o de Monteiro Lobato (o excesso de teoria), a diferença é que o primeiro acreditava que o movimento evoluía, mesmo com o exagero intelectual e teórico, enquanto que para o autor do “A Propósito da Exposição Malfatti” a questão centralizava-se no modelo delimitado na herança nacional-naturalista de feição romântica, no estilo que estimulava um caráter revisionista também, a imaginação romântica pendente ainda na literatura brasileira, e se punha na simpática tarefa de procurar e cativar o público de arte além dos muros das academias.

A literatura de Lobato e a sua visão de arte moderna se manifestavam sob o peso de uma tradição enraizada, portanto, no homem da terra, notoriamente conservador, por via de um estilo pendularmente crítico e irônico. O leitor de Camilo Castelo Branco e de Guy de Maupassant, dentre outros escritores que assomam nos contos escritos entre 1915 a 1918, encontrava-se preparando a edição de seu livro *Urupês*, lançado poucos meses depois da exposição de Anita Malfatti, ainda no ano de 1918, edição que se esgotará em um mês. As polêmicas do nacionalista articulista de 1917 sempre foram para defender o Brasil, ainda por volta de 1944, Orígenes Lessa (1944, p.8) escrevia que o país era o seu grande assunto:

Só houve um tema nos seus livros: o Brasil. Um Brasil que ele viu sempre cheio de miséria, devorado por enfermidades tropicais, trabalhado pelo analfabetismo, passando fome, acorçado em farrapos, ao lado de riquezas fabulosas, escravizado a chefetes de aldeia, explorado por minorias vorazes, distraído com frases bonitas, discutindo gramática, num bizantinismo de extremas decadências, apodrecendo no suborno, no adesionismo, na bajulação, na corrupção política, na ausência inteira de escrúpulos e de espinha dorsal.

Em um país “fora do prumo”, o escritor de *Urupês* é citado como “distraído com frases bonitas”, o que dá a entender da lida literária pelo refinamento do texto, algo que se coloca contrário às expectativas do Mário de Andrade, defensor do escrever expressivo e não do escrever bonito.

Conta muito a favor a modernidade empresarial de Lobato, a polêmica do petróleo que lhe rendeu a fama de nacionalista. Entendemos que era um homem que respondia por uma tradição cuja vitalidade mostrou sua força diante do episódio contra os modernistas, uma vez que a questão era também defender quem estava com ele. E isso, comparando a realidade europeia daquele momento, mostrará que esses “[...] produtores e guardiães das tradições acadêmicas oficiais mesmo os mais flexíveis eram sobretudo protetores” (MAYER, 1987, p.188).

O ataque de Lobato contra os futuristas em solo paulista tinha uma conotação de defesa da visão de arte naturalista, pois seu pintor-modelo era Almeida Junior, justamente pelos temas nacionais e pelo naturalismo, o engraçado era que Almeida Junior também era disputado pelos modernistas:

[...] seria importante lembrar a contribuição de Almeida Junior, o primeiro artista brasileiro que incorporou à temática do seu trabalho a paisagem e o homem brasileiros. Não é à toa que os modernistas o consideram seu antecessor (ZILIO, 1983, p.14).

Essa é uma daquelas observações que servem para nos perguntar: até onde na formulação teórica da arte naquele momento era o crítico da pintura de Anita um dileitante/amador na visão de Mário de Andrade, principalmente. Almeida Junior é uma daquelas provas de que tanto Lobato quanto os modernistas tinham seus pontos em comum prestes a se desatarem a qualquer momento. Ou principalmente de que o elemento pictórico, que é da linguagem visual, desempenhava papel importante, até mesmo na literatura como é o caso do romance *Amar, verbo intransitivo*. A pintura preservava a identidade da paisagem e do homem brasileiro, dois pontos a serem praticados na academia. Ainda não era chegada a hora da ruptura vanguardista, a da arte que questiona seus meios de produção, sua linguagem, como a do Cubismo. Todos, àquele momento, queriam o tema de Almeida Junior.

Na linha do empresariado, Lobato tinha uma impressionante e ousada visão de negócios. Orgulhava-se de ter espalhado Brasil adentro por volta de mil e duzentos pontos de vendagens de livros quando antes dele não havia nem cinquenta livrarias. Nos inícios dos anos 20, com a crise das importações devido à reestruturação europeia e da América do Norte no pós-guerra de 1914-1918, beneficiou-se na atividade editorial.

A indústria editorial paulista, aparelhada com maquinário capaz de editar com rapidez e qualidade, participa de um verdadeiro *boom*, ocorrido principalmente em virtude da crise de importações verificadas no pós-guerra, chegando a cerca de um milhão de exemplares de livros vendidos em 1921. As galerias de arte multiplicam-se e vendem para um público que ‘educa o seu gosto artístico, aprendendo a ver’, como nota um cronista do jornal O Estado de São Paulo, em 1919. Começam a expor Anita Malfatti, Rego Monteiro e John Graz, em meio a exposições d ‘arte moderna’ da França e do Japão (CUNHA, 2007, p.69).

Portanto, uma nova maneira de encarar a arte está em moda: como negócio, e por conta dessa multiplicação das galerias, o público é motivado a consumir uma nova arte. Para Boris Groys (2004), em seu livro *Über das Neue* (Sobre o novo), uma mudança na coleção do museu implica em uma mudança de nossa percepção da realidade. Para o filósofo russo, a nossa imagem da realidade dependerá do que sabemos dos museus. Assim, a novidade de uma nova coleção de arte mudará, concomitantemente, nossas formas de percepção do mundo. A recepção pública do Expressionismo através da Exposição de 1917-1918 mostrou que Anita Malfatti e os modernistas enfrentaram mais do que uma crítica feroz. Havia, por detrás, toda uma estrutura de proteção que aos poucos vai sendo desmontada.

Além do mais, a revolução editorial moderna do empresário interiorano confrontava indiretamente a modernidade internacionalista da capital metropolitana, multicultural e poliglota. Por de trás do seu nacionalismo convicto, o jornalista defendia a arte local e não da importação de estilos, estava aí também a sua posição de mercador, do editor e do crítico. A pista mais evidente dessa defesa de um tipo de mercado conservador:

Curiosa coincidência é sem dúvida a de o famoso artigo (Paranóia e Mistificação) sair a público exatamente no dia que precede a inauguração da exposição de Edgard Parreiras (preferido do crítico), à qual Lobato compareceu, sendo mesmo o seu nome um dos primeiros da lista dos visitantes (BRITO, 1997, p.52).

A crítica de Monteiro Lobato, “chorrilho de tolíces” nas palavras de Mário de Andrade, de um “autor idiota” foi mais a de um proeminente defensor daqueles que cultivavam a visão de arte enraizada no tema nacional-naturalista de apetência romântica, a que se via ameaçada por outra tendência, tão repentina e tão assustadora, de outro tipo de mercado para o qual o crítico da pintura de Anita não estaria preparado e muito menos interessado, evidentemente uma arte de outra visão a atingir hierarquias estéticas, lógicas de coleção.

Entretanto, todos querem a atenção da proeminente pintora paulista recém-chegada da Alemanha. Além do mais, a condição de mulher àquela época era bem diferente da de hoje. A opção de Anita Malfatti em seguir a linha expressionista se dava por conta, dentre outras coisas, porque a vanguarda alemã dava vazão à subjetividade do artista diante dos enquistamentos dos grupos. A subjetividade era um ponto forte do Expressionismo, a ponto de abrir espaços à autonomia do artista ameaçada pela imposição de temas, escolas e influências.

Anita simpatizava-se, assim, com a liberdade da arte em primeiro lugar e depois com a vontade de inovar, legado de seus professores, esses, na maioria, grandes retratistas. Em um ambiente onde os homens disputavam a hegemonia estética, era essa mesma época na qual a própria Anita Malfatti era chamada de “o melhor pintor”.

A repercussão da exposição de 1917-1918 tem algo que precede a Semana de Arte Moderna de 1922, a “exposição insurrecional”, no dizer de Paulo Mendes de Almeida (1976), para dar respaldo a outra proteção, agora a dos neófitos do Modernismo. Era necessário arrematar o maior número de voluntários da nova arte e acima de tudo

elevar a barricada diante do pólo neo-naturalismo cuja literatura exprimia-se no português corretíssimo de um Olavo Bilac ou de um Coelho Neto.

Mesmo que a nova arte seja incompreensível, afinal “O que é difícil é sempre novo” (VALÉRY apud CAMPOS, 1984, p.76), e para nós, a data era mais importante para esta conquista: 1922, cem anos depois da sua independência política, o Brasil equaciona tendências para a sua independência cultural, como se a Semana de Arte Moderna proclamasse primeiro a conquista de um público antes mesmo de fincar seus ideais estéticos entre o nacionalismo e a modernidade. Essa defesa de uma plateia dividida opiniões e enraizava o Modernismo por via de uma estética que se desdobra sobre a nervura da sua recepção.

Não era a finalidade do texto de “A Propósito da Exposição Malfatti”, o de explicar e analisar como crítico de arte acima de suspeitas. Podemos afirmar que é errôneo dizer que a autoridade de Monteiro Lobato acabou valorizando Anita Malfatti por aquela perspectiva justificadora sobre artistas que foram incompreendidos na sua época. A questão aponta outro rumo: o crítico implacável até de si mesmo. Paulo Dantas (1982) afirma que, em 1917, Monteiro Lobato já era redator da Revista do Brasil quando fora convidado para escrever no jornal *O Estado de S. Paulo*. Suas críticas às artes plásticas vinham de um censor impiedoso às inovações estrangeiras, daí a sua fama correr solta principalmente porque escrevia o que pensava e o que sentia, independente dos esperados elogios por parte dos artistas.

A linguagem de Lobato, tanto na *Revista do Brasil* quanto no *Estado de S. Paulo*, cativava pela sua simplicidade, e naquela época “[...] o jornalismo tendeu a se tornar atividade essencial no início do século XX, constituindo-se importante fonte de rendas” (DE LUCA, 1999, p.43), e já era um formador de opinião. Mas essa mesma linguagem possuía aquilo que Baudelaire pensava “[...] a crítica deve ser parcial, apaixonada, política – isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes” (BAUDELAIRE, 1988, p.20).

Lobato era a voz que preserva o horizonte da tradição. Era o defensor de uma linguagem clara para o entendimento do leitor. Mais adiante, o pintor lituano, radicado no Brasil, em uma carta de 10 de fevereiro de 1924, ao confessar ao amigo Will Grohmann: “Nós não nos modificamos vendo o novo, isto não é possível, mas nos desenvolvemos, o horizonte se abre” (SEGALL, 1984, p.228-229). Para Lobato, ao contrário, fechavam-se os horizontes para as vanguardas. Era um crítico de arte com o olhar inclinado somente para a estética naturalista e nacionalista. Nada o que era externo às academias chamava-lhe a atenção. Era, assim, nítida a sua posição antivanguardista. Não podemos esquecer que várias pessoas devolveram quadros recém-adquirido da vertente expressionista de Anita Malfatti.

A autoridade empresarial de Lobato pode, de certa forma, estar misturada à sua atividade de crítico de arte declaradamente militante, e assim, encastela sua visão de arte ou de qualquer assunto, fato que lhe renderia leitores e alimentava um círculo de protegidos. Embora saibamos que a modernidade empresarial de Monteiro Lobato, paradoxalmente, nutria a arte do contexto rural, popular, essencialmente de um criterioso e conservador nacional-naturalista. O episódio revelou que, em termos de arte, os primeiros modernistas

tinham algo semelhante com os antimodernistas, especificamente naquilo que se discutia sobre o que era “nacional”. O episódio revelou o nacionalismo seguido de reacionarismo.

A atitude de Lobato neste artigo seria a de reacionarismo nacionalista, algo bastante plausível para quem, em outra polêmica, desta vez com o jornalista Júlio Mesquita, defendia uma visão mais imparcial deste nos relatos sobre a I Guerra. Lobato criticava a falta de imparcialidade nos artigos de Mesquita sobre a Primeira Guerra, e acusava-o de defender os aliados e de pregar a Alemanha como a causadora da Primeira Guerra Mundial, atacando-o de “parcial”, como dizia um jornalista da época: “A polêmica com Monteiro Lobato [...] acabou tornando-se séria e levou o escritor a afirmar que não advogava a favor da Alemanha, mas apenas contra as opiniões parciais de Mesquita” (PASTORE, 2002, p.43). O reacionarismo de Lobato fora confundido com o temperamento belicista alemão.

O Nacionalismo funcionou como um parâmetro tão forte na década de 1920 a ponto de repelir as telas de traços angulosos e deformadores de Anita Malfatti. Até mesmo a reação dos modernistas fora tardia em socorro a Anita, devido ao desconhecimento dos aspectos daquela arte realçar uma psicologia sombria quando retratava a urbanidade ameaçada pelos tons poluentes das indústrias.

A questão era um Brasil bonito demais para ser retratado por uma arte gótica, sombria, amedrontadora, recém-saída de um país beligerante, reacionário, marcado pelo fanatismo, – mesmo sendo o berço da filosofia moderna –, e não obstante efusivamente nacionalista como a Alemanha. O nosso nacionalismo haveria de ser o de uma linha que aos poucos ganha uma feição progressista, com cenários da ação dinamizadora da indústria nas telas de Tarsila do Amaral ou das braçadas fortes da colheita do café em Cândido Portinari

Portanto, conciliar nacionalismo com modernidade estava, aparentemente, mais visível em Monteiro Lobato, como uma estratégia de composição de uma vertente conservadora, amparada na defesa do misto de Romantismo, Naturalismo e Nacionalismo. Os modernistas assumiram uma tarefa difícil, conciliar a defesa do respaldo cultural brasileiro nem sempre em relação às vanguardas, mas em um certo apego à linguagem flexível e aparentemente democrática do cotidiano. Era o verbo a defender e a promover um ponto de partida de brasilidade diante do evidente internacionalismo das vanguardas.

A situação paradoxal do Modernismo em Mário de Andrade é mais densa, porque projeta a fala brasileira ao alcance universal, herança de um latente humanismo em nossos escritores, o que de certa forma, cria uma “ponte” com a evidente universalidade proposta pelo *Die Brücke*, o grupo que, moldado pelas ideais da corda estendida sobre o abismo, narrado no *Assim, Falava Zaratustra*, propunha interligar as fronteiras internacionais sob o apelo solidário expressionista. Universalizar era uma tônica do movimento de Berlim, assim entendia-se a expressionista admiração pelo alemão Nietzsche, o holandês Van Gogh e norueguês Edvard Munch.

Entre nós, os modernistas brasileiros defendiam o Brasil nas artes modernas. Destarte, a narrativa Andradina conduzia a crítica cautelosa com o moderno, acentuando, todavia, seu maior propósito, o Brasil: “[...] esta percepção da incompletude e de um certo grau de indeterminação do ‘caráter nacional’ é uma constante do pensamento de Mário” (BOSI, 2002, p.25). Portanto, há no Nacionalismo da década de 1920,

um peso impositivo dos valores patrióticos, acrescido das preocupações advindas das consequências da Grande Guerra, como o Comunismo, as greves dos movimentos anarquistas, dentre outras coisas perturbadoras da ordem. Havia a evidente defesa do nacional e da participação política de poetas e escritores como da fundação da Liga da Defesa Nacional por Olavo Bilac em 1916, afinal: “[...] o historicismo nacionalista é uma criação romântica, e no seu cerne já se contém o historicismo sociológico que o século XX herdou do positivismo e do evolucionismo” (BOSI, 2002, p.11), portanto, não seria de se estranhar a presença de uma frente nacionalista no pensamento estético da década de 1920 até mesmo quando o momento exigia incentivar a autonomia da arte e do artista.

Concluimos que a aversão pelo moderno não era coisa só de Lobato. E sobre o autor de *Macunaíma*: “[...] não era a ideia de modernidade, mas a de nacionalidade, que constituía o horizonte do seu modernismo” (CICERO, 2005, p.95) e chega a acreditar em certa fobia ao moderno por parte de Mário de Andrade. Outro ponto conservador no escritor paulistano era a crença do papel pedagógico das artes, um papel de seu admirado Classicismo, evidente na formação dos novos ricos da rica metrópole, no bairro de Higienópolis, quando o fazendeiro-industrial Sousa Costa contrata a culta imigrante alemã para educar esteticamente Carlos Sousa Costa e as irmãs.

Tudo isso é uma velada admiração por Goethe e Schiller, ambos muitas vezes citados, na primeira narrativa de fôlego do autor de *Amar, verbo intransitivo*. E mais ainda: essa educação pedagógica pelas artes é algo de um Classicismo evidente, pois para o escritor paulista a arte teria que ter ainda um papel messiânico no resgate das tradições, assim, a nação e a cultura integram-se no jogo universal das assimilações, já que para “Mário, justamente o equilíbrio seria a maior qualidade de Anita” (GONÇALVES, 2012, p.115), característica, provavelmente, endossada pelas leituras de Jean Cocteau, artista plural a exigir um retorno à ordem no tumultuado início de século.

CRUZ, B. L. Logics of art collection in confrontation: Monteiro Lobato and Anita Malfatti. *Revista de Letras*, São Paulo, v.56, n.2, p.81-92, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *This paper proves that there were two logics of shock art collection from the effects of “Modern Painting Exhibition”, 1917. The publication of “The Purpose of Malfatti Exhibition”, Monteiro Lobato, headed the first logical art collection, which fed the Romanticism triad, Nationalism and Naturalism. The other side, in turn, initiated by São Paulo artist, questioning the role of mimetic action in the new art course, would point out the need to review the historical foundation of this proposal. This research proves, in fact, that in both lines had a defensive posture, behavior that outlines the future of each of these views. The term “logic of Art Collection”, created by Boris Groys (2004) in order to expose the important role of the museum in the acceptability of the new, settles on the change wrought by the museum itself as the focus of the art of reading. And from this angle, this article proves that the two aesthetics are accepted by the literature, the favorable field to understanding the interference of museum space in the definition of art direction.*
- **KEYWORDS:** *Modernism. Anita Malfatti. Monteiro Lobato. Expressionism.*

Referências

- ALMEIDA, P. M. de. De Anita ao museu, Mário de Andrade e a sensibilidade do Brasil. In: _____. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.9-21.
- ANDRADE, M. de. Questões de arte. **Diário Nacional**, São Paulo, p.2, 30 set. 1927.
- _____. Post-scriptum pachola. **Revista Cult**, São Paulo, v.5, p.63-65, 2002.
- BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRITO, M. da S. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BUENO, A.; ERMAKOFF, G. Polêmica a respeito de Anita Malfatti. In: _____. **Duelos no serpentário**: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil: 1850-1950. Rio de Janeiro: Casa Editorial G. Ermakoff, 2005. p.611-617.
- CAMPOS, A. de. Dos cadernos de Valéry. In: _____. **Paul Valéry**: a serpente e o pensar. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.79-81.
- CHIARELLI, T. **Um Jeca nos vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: USP, 1995.
- CÍCERO, A. Limites do moderno, ou de Mário de Andrade? In: _____. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.94-105.
- CUNHA, J. M. dos S. Mário de Andrade: o espectador aprendiz. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.18, p.67-80, 2007.
- DANTAS, P. (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. São Paulo: Traço, 1982.
- DE LUCA, T. R. **A revista do Brasil**: um diagnóstico para a (n)ação. São Paulo: Ed. da Unesp, 1999.
- GONÇALVES, M. A. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GROYS, B. **Über das Neue**. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.
- LESSA, O. O brasileiro Lobato. **Revista Leitura**, Rio de Janeiro, v.2, n.15, p.8, fev. 1944.
- LOBATO, M. O nosso dualismo. **Revista Cult**, São Paulo, v.5, p.60-62, 2002.
- _____. A propósito da exposição Malfatti. In: BATISTA, M. R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.203-209.

MEIHY, J. C. S. B. Monteiro Lobato e o outro lado da lua. In: FABRIS, A. (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.39-56.

MEYER, A. J. **A força da tradição**: a persistência do antigo regime: 1848-1914. Tradução de Denise Bootmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PASTORE, F. O primeiro ano: do início do conflito à entrada da Itália. In: MESQUITA, J. **A guerra**: 1914-1918. São Paulo: O Estado de S. Paulo: Terceiro Nome, 2002. p.41-51.

SEGALL, L. Escritos de Segall. In: BECCARI, V. D'Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.228-270.

ZILIO, C. A busca brasileira de uma arte nacional. In: _____. **Artes plásticas**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.14-15.