



OS BINARISMOS NORMATIVOS NA CRÍTICA CENTENÁRIA DE MONTEIRO LOBATO À ANITA MALFATTI

Thiago Pereira dos Santos (PGEDU-UEMS)¹

Léia Teixeira Lacerda (UEMS)²

Introdução

Michel Foucault nos propõe de forma ímpar uma análise da Modernidade em sua obra. Segundo esse autor (FOUCAULT, 2004a, p. 160), vivemos sob a perspectiva do que se considera uma sociedade disciplinar, a qual se consolidou a partir do século XVIII com a criação das instituições disciplinares, que: “[...] produziram uma maquinaria de controle que funcionou como um microscópio do comportamento; as divisões tênues e analíticas por elas realizadas formaram, em torno dos homens, um aparelho de observação, de registro e de treinamento.” (FOUCAULT, 2004a, p. 145).

Ainda segundo ele, essas instituições disciplinares, como a escola, o hospital, a família, a igreja, dentre outros, vivem sob uma vigilância constante de uns para com os outros, numa busca de que as ações e as relações entre as pessoas possam se dar de forma homogênea, padronizada. A essa vigilância Foucault (2004a, p. 119) chama de “coerção disciplinar”, que: “[...] estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada.”.

Assim, as instituições têm o papel de preparar o sujeito para normalizar suas ações frente aos padrões estabelecidos para determinada sociedade e em determinado período histórico a partir do século XVIII. Essa sociedade se utiliza da coerção por meio de normas

¹ Aluno Regular do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Paranaíba, vinculada à linha de pesquisa *Linguagem, Educação e Cultura*.

² Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. Docente da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Atua na graduação e na pós-graduação. É líder do Grupo de Pesquisa: Educação, Cultura e Diversidade certificado pelo CNPq. Docente vinculada ao Mestrado em Educação, na UEMS/Paranaíba e no Mestrado Profissional em Educação, UEMS/Campo Grande.

morais e jurídicas próprias de cada instituição, de modo a forçar o sujeito a ajustar sua conduta a elas.

[...] O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2004a, p. 119).

O sujeito deve, pois, fazer um exercício com a finalidade de naturalizar a ideia dessas construções sociais como única forma “correta” de conduta. Isso porque toda forma de conduta que se distancia dos padrões estabelecidos pelas instituições às quais o sujeito pertence deve ser marginalizada. Além disso, com a consolidação do capitalismo, é necessário que tais ações de fato ocorram para que, desde pequeno, o indivíduo cresça com a ideia de que nasceu para o trabalho. Assim sendo, padronizar condutas é uma forma de deter o controle sobre uma população que, não resistindo aos padrões, incorpora-os como forma única de relação.

O sujeito passa então a também agir com coerção disciplinar contra aqueles que resistem a esse tipo de dominação. Frente a essa realidade, Foucault (2004b) nos apresenta a resistência como uma forma de exercício de poder dos que não aceitam formas de dominação que tentem padronizar suas condutas. “[...] Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação, não haveria de forma alguma relações de poder”. (FOUCAULT, 2004b, p. 278).

Segundo o filósofo francês, a sociedade disciplinar é estruturada pelas relações de poder, as quais todos os sujeitos, em menor ou maior grau, exercem, impõem, ou a elas resistem.

Utilizamos a perspectiva foucaultiana da Modernidade para situar o espaço e o tempo em que a crítica de Monteiro Lobato, utilizada para a discussão deste texto, foi escrita.

Como objeto de análise da referida crítica, elegemos os conceitos de arte e de loucura para percebermos a mudança no pensamento ocidental moderno quanto a ambos os conceitos, discorrendo de forma sucinta sobre a história da loucura e da arte a partir do Renascimento.

Nessa perspectiva, este estudo se debruça sobre os binarismos contidos na crítica com o objetivo de demonstrar como estes são utilizados para legitimar ou marginalizar a conduta dos indivíduos modernos, no intuito de interferir em suas escolhas e de padronizar suas ações.

Entretanto, objetivando não incorrer em erros conceituais, enfatizamos que ao nos referirmos ao termo Modernidade consideramos o século XVII até nossa contemporaneidade. Por outro lado, ao utilizar o termo Idade Clássica, reportamo-nos a Foucault (1972), ao período que diz respeito ao século XVII e início do século XVIII.

A história da loucura sob a ótica foucaultiana

Michel Foucault concebe a história como uma produção histórica e não como uma evolução linear dos saberes. Ao discorrer sobre a história da loucura, o autor (FOUCAULT, 1972) procura afastar-se da concepção da medicina, que a trata como se tivesse o caráter patológico, tal qual conhecemos hoje, evidenciando as rupturas históricas que as relações de poder produziram como forma de saber, afastando-se ainda da ideia única de fato biológico.

Para ele, no Renascimento, o louco era tratado como aquele que tem outra razão, que vivencia a loucura de sua época e sua diferença era considerada como parte da pluralidade social: “[...] reflexão na qual se recolhe e se retoma todo o longo trabalho que começa com Erasmo: descoberta de uma loucura imanente à razão”. (FOUCAULT, 1972, p. 42).

Ainda, considerando o famoso texto de Erasmo de Roterdã, **Elogio da loucura**, o francês demonstra que, pelo fato de no referido período o pensamento ocidental ainda não estar pautado em binarismos próprios do pensamento moderno cartesiano, todos possuíam certos momentos de loucura. A razão, portanto, não está relacionada ao conceito de verdade, nem a loucura é o oposto da razão.

Já durante a Idade Clássica, Foucault (1972, p. 150) apresenta que a loucura era tratada como oposição binária da razão, haja vista a mudança no pensamento ocidental produzida pelo cogito cartesiano. Assim, a loucura torna-se desrazão. Ademais, ao sujeito

considerado louco é atribuída “[...] uma culpabilidade moral; é designado como sendo o Outro, o Estrangeiro, o Excluído. [...]” (FOUCAULT, 1972, p. 150).

O autor salienta também o silenciamento da voz daquele considerado louco, que, como excluído, uma forma irracional de vida, passa a ser enclausurado e acorrentado: banido da sociedade.

Mendigos, homossexuais, bêbados, dentre outros marginalizados, considerados anormais por não fazerem parte do padrão social considerado “normal”, eram também classificados como loucos, o que proporcionou também seu enclausuramento, sendo levado para longe dos olhos da sociedade. (FOUCAULT, 1972, p. 116).

A partir do século XVIII, o louco passa a ser visto como doente, sendo a loucura doença mental. Colocado sob cuidados médicos, passa a ser medicado e se torna objeto de estudo, e cuja voz, apesar de não silenciada, é submetida ao discurso do saber médico, o único com poder para legitimá-la.

[...] A doença mental está enfim presente, e o desatino desapareceu por si mesmo, salvo os olhos daqueles que se perguntam o que pode significar no mundo moderno essa presença obstinada e repetida de uma loucura necessariamente acompanhada por sua ciência, sua medicina, seus médicos, de uma loucura inteiramente incluída no patético de uma doença mental. (FOUCAULT, 1972, p. 230).

O médico passa então a atuar como um agente do poder da razão sobre a desrazão. Assim, apesar de haver uma mudança na forma de tratamento da loucura, as Ciências Humanas, naquele momento, creditavam os binarismos iniciados na Idade Clássica sob a vertente normal/anormal.

O espaço de fronteira entre arte padrão e a transgressão

O grande cânone da pintura mundial surgiu com as técnicas desenvolvidas no Renascimento, a partir da “[...] redescoberta da arte e da literatura da Grécia e de Roma, o estudo científico do corpo humano e do mundo natural e a intenção de reproduzir com realismo as formas da natureza” (STRICKLAND, 1999, p. 32). A cultura grega e romana tinha por principal forma de arte a escultura, na qual “[...] proporções ideais representavam a perfeição do corpo aparentes no desempenho atlético” (STRICKLAND, 1999, p. 32).

Os artistas renascentistas resgataram assim esse conceito de beleza do corpo e a plasmaram em sua pintura. Além disso,

Com o advento dos novos conhecimentos técnicos, como o estudo da anatomia, os artistas evoluíram na arte de pintar retratos, paisagens, motivos mitológicos e religiosos. [...] Durante a Renascença, as inovações técnicas possibilitaram novos estilos para representar a realidade. Os quatro grandes passos foram a mudança de pintura a têmpera, em painéis de madeira, e afresco, em paredes de alvenaria, para a pintura a óleo em telas esticadas; o uso da perspectiva, dando peso e profundidade à forma; o uso de luz e sombra; em oposição a linhas desenhadas; e as composições piramidais na pintura. (STRICKLAND, 1999, p. 32).

Esses avanços alcançados no Renascimento tornaram as técnicas de desenho e de pintura referências não somente para os séculos XV e XVI, mas o conceito de arte como promotora da beleza dos corpos, bem como de técnicas de representação formais pautadas pela representação da realidade visual, perduraram por cinco séculos.

Portanto, no pensamento moderno ocidental, o padrão artístico de técnicas de desenho e de pintura desenvolvidos no Renascimento perdurou até o final do século XIX, tendo em vista que dá ênfase à realidade visual, sendo que os temas religiosos e mitológicos não são mais tratados como principais.

A pintura barroca prima especialmente por “[...] naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas do cotidiano” (STRICKLAND, 1999, p. 46). Já o Rococó enfatiza os retratos “[...] mostrando jovens elegantemente trajados em brincadeiras ao ar livre” (STRICKLAND, 1999, p. 64). O Neoclassicismo, por sua vez, influenciado por escavações arqueológicas em Pompéia e Herculano, representa “[...] figuras severas, desenhadas com exatidão [...]. Os fundos, em geral, incluíam toques romanos, como arcos ou colunas” (STRICKLAND, 1999, p. 68). E o Romantismo, por seu turno, embora tivesse preocupação com o sentimento, ainda se prendia à realidade visual ao buscar representá-lo, elegendo como tema “[...] pintura de paisagens dando a cenas naturais tons excessivamente heroicos. [...] Narrativas de lutas heroicas, paisagens, animais selvagens” (STRICKLAND, 1999, p. 76).

Na segunda metade do século XIX, o realismo é o último movimento artístico que preza por estes padrões:

Durante a Renascença, os artistas superaram todas as limitações técnicas e representaram a natureza com acuidade fotográfica. De Van Eyck a Vermeer e Velázquez, os artistas se aproximaram da realidade visual com habilidade consumada. Mas, antes do Realismo, os artistas do século XIX modificavam seus

temas idealizando-os ou tornando-os sensacionais. O ‘novo’ Realismo insistia na imitação precisa de percepções visuais sem alteração. (STRICKLAND, 1999, p. 83).

A autora se remete ao Neoclassicismo e ao Romantismo ao se referir aos movimentos do século XIX que, embora pintassem a realidade visual, de alguma forma fantasiavam seu enredo. Porém, ela afirma também que nenhum movimento artístico ousou fugir às regras de representação iniciadas no renascimento, bem como se pautar na beleza estética como característica.

A arte do final do século XIX inicia, pois, um processo de quebra de paradigma que a fez espaço de transgressão. Desde então, começam a surgir os primeiros movimentos artísticos que serão chamados modernos. Porém, por terem se afastado dos cânones estabelecidos na pintura renascentista, esses novos modos de representação sofreram grande coerção disciplinar.

O Impressionismo, iniciado em 1860, é o primeiro movimento artístico a romper com as técnicas de representação estabelecidas no Renascimento. Ele “[...] se separou radicalmente da tradição rejeitando a perspectiva, a composição equilibrada, as figuras idealizadas e o *chiaroscuro* da Renascença. Em vez disso, os impressionistas representavam sensações visuais imediatas através da cor e da luz” (STRICKLAND, 1999, p. 96). A cor, como manifestação da luz em sua incidência sobre os objetos, era sua principal preocupação, abandonando-se o desenho para representar a forma por meio de borrões de tinta. Os pós-impressionistas, posteriormente, retomam a importância do desenho para se distanciarem da ideia de “[...] pinturas que pareciam descuidadas e sem planejamento” (STRICKLAND, 1999, p. 112).

Surge, enfim, um movimento artístico que anos mais tarde influenciaria as pinturas de Anita Malfatti: o Expressionismo, que teve início com o pintor norueguês Edvard Munch. “[...] Embora tivesse passado algum tempo em Paris, onde aprendeu a arte impressionista e pós-impressionista, o período mais produtivo de Munch foi entre 1882-1908, em Berlim” (STRICKLAND, 1999, p. 123).

Para representar sentimentos, o artista cria um “[...] estilo que retrata as emoções por meio da distorção de formas humanas e cor” (STRICKLAND, 1999, p. 123), características que influenciaram vários artistas alemães e que, afastando-se totalmente do padrão hegemônico renascentista de representação, ao mesmo tempo em que não se inclinavam à

beleza estética, fundaram oficialmente o movimento: “[...] de 1905 a 1930, as formas distorcidas, exageradas, as cores destinadas a causar impacto emocional dominaram a arte alemã” (STRICKLAND, 1999, p. 142).

Esse espaço transgressivo da arte expressionista inspirou diretamente as pinturas de Anita Malfatti, que, ao expor sua obra no Brasil em 1917, é veementemente criticada por Monteiro Lobato ao apresentar de forma pioneira no país essa tendência artística na pintura.

A propósito da exposição Malfatti

A busca da razão pura iniciada na Modernidade oportuniza à sociedade desde então questionar e separar o que é verdadeiro do que é falso, loucura da razão, normal do anormal, iniciando um infindo enquadramento binário de pessoas e de suas ações que vai se aprimorando durante os séculos.

Esse binarismo é utilizado para legitimar discursos, que são incorridos em valores morais da sociedade disciplinar. Arte e loucura, como conceitos que adentram a Modernidade, sofreram ambas a ação desses binarismos, o que pode ser percebido na crítica de Monteiro Lobato:

Ha duas especies de artistas. Uma composta dos que vêem **normalmente** as coisas e em consecuencia disso fazem arte pura, guardando os eternos rythmos da vida, e adoptados para a concretisação das emoções estheticas, os processos classícos dos grandes mestres. [...] A outra especie é formada pelos que vêem **anormalmente** a natureza, e interpretam-na á luz de theorias ephemeras, sob a suggestão estrabica de **escolas rebeldes**, surgidas cá e lá como furunculos da cultura excessiva. São productos do cansaço e do sadismo de todos os periodos de decadencia: são frutos de fim de estação, bichados ao nascedoiro. Estrellas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escandalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento (LOBATO, 1917, p. 04, grifos nossos).

O crítico destaca o valor binário normal/anormal em seu texto, atribuindo caráter anormal aos artistas que se distanciam do padrão estético da arte brasileira em seu período, condicionando o valor de uma obra artística e o grau de “normalidade” do artista que a idealiza ao padrão normativo de sua sociedade.

Monteiro Lobato (1917) utiliza o termo “escolas rebeldes” para classificar o levante de resistência que se estabelece na Europa desde o final do século XIX e que até então não se

instalara no Brasil, mostrando claro aspecto de coerção disciplinar, esta posta como uma dobradiça entre arte moderna e loucura.

Pondera ainda que esse tipo de arte, por ser própria de artistas que poderiam ser considerados “anormais”, alcança algum sucesso pelo espanto que causa e não pela beleza estética, sendo, portanto, esse sucesso passageiro, visto seu caráter incomum oposto à realidade visual que experimentamos por meio do sentido da visão, bem como a busca da razão lógica.

[...] Embora elles se dêem como novos precusores duma arte a vir, nada é mais velho de que a arte **anormal** ou teratologica: nasceu com a **paranoia** e com a mystificação. De ha muito já que a estudam os **psiquiatras** em seus tratados, documentando-se nos innumerados desenhos que ornem as paredes internas dos **manicomios**. A unica differença reside em que nos manicomios esta arte é sincera, producto logico de cerebros transtornados pelas mais estranhas **psychoses**; e fóra delles, nas exposições publicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por **americanos malucos**, não ha **sinceridade nenhuma**, nem **nenhuma logica**, sendo **mystificação pura** (LOBATO, 1917, p. 04, grifos nossos).

Mais uma vez o crítico estabelece uma relação binária entre arte moderna e loucura. Para valorizar sua crítica, ressalta aspectos já mencionados por este texto (FOUCAULT, 1972), como a figura médica do psiquiatra como o detentor do saber e do discurso sobre o “louco” e a paranoia como aspecto patológico da psicose, retroagindo o percurso moderno do discurso sobre a loucura até a Idade Clássica, ao equiparar todas as categorias de indivíduos considerados “anormais” à denominação de louco, reafirmando o manicômio como o adequado espaço de encarceramento desses sujeitos.

Dessa maneira, abre um precedente para fazer uma ressalva à Malfatti como sendo a artista uma “vítima do movimento moderno”, passível de normalização frente à coerção disciplinar de seu texto, ponderando ainda que, se não são loucos os pintores, assim deveriam ser considerados os apreciadores de tais obras.

Monteiro Lobato (1917) faz uso ainda de outros binarismos para caracterizar negativamente a arte moderna de Malfatti, como o ilógico, que se estabelece na falta da lógica, assim como a ausência de sinceridade que estabelece a mistificação e a mentira, que se torna o oposto da verdade.

Após suas considerações binárias, o crítico apresenta o paradigma hegemônico de arte que defende:

[...] Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem de que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebraes, nós "sentimos"; para que sintamos de maneira diversa, cubica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo soffra completa alteração, ou que o nosso cerebro esteja em "panne" por virtude de alguma grave lesão (LOBATO, 1917, p. 04).

Monteiro Lobato (1917) evoca e exalta em sua crítica conceitos artísticos construídos desde o Renascimento para a arte ocidental. Estes, consolidados como construto, passavam a ser questionados naquele momento histórico no Brasil, pois em Malfatti iniciava-se o processo de quebra desse paradigma secular estabelecido para a arte.

O autor também enfatiza a percepção da realidade visual como princípio fundamental da arte, e a pintura como extensão da visão do artista, propondo a reflexão de que somente pode ter uma realidade visual distorcida a figura do anormal, do louco, que assim a concebe por algum tipo de disfunção que não exige esforço cerebral para fazê-lo.

Ele sugere ainda ao leitor pensar sobre a arte moderna como fruto de um esforço inútil para se aproximar da figura do anormal, exercendo um tipo de coerção disciplinar por meio dessa reflexão, que tem o intuito de normatizar a conduta da artista. Destarte, também visa cessar outros possíveis levantes de resistência ao difundir sua visão para toda a sociedade.

Para concluir sua crítica normativa, Monteiro Lobato (1917) impõe uma dualidade, própria dos binarismos modernos, na qual dois tipos tão ímpares de manifestação expressiva não poderiam carregar o troféu adjetivo "arte".

[...] Que nos perdôe a talentosa artista, mas deixamos cá um dilema: ou é um genio o sr. Bolynson e ficam riscados desta classificação, como insignes cavalgadas, a cohorte inteira dos mestres immortaes, de Leonardo a Stevens, de Velasquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, ou... vice-versa. Porque é de todo impossivel dar o nome de obra de arte a duas coisas diametralmente oppostas como, por exemplo, a Manhan de Setembro, de Chabas, e o carvão cubista do Sr. Bolynson (LOBATO, 1917, p. 04).

Em outras palavras: na ordem dos binarismos e diante de uma sociedade disciplinar, há que se tomar um posicionamento, obrigação imposta apenas a quem ousa se levantar resistente aos padrões sociais impostos. Ou se assume uma posição publicamente resistente aos padrões hegemônicos da arte, que na crítica de um homem reconhecido torna-se arma de coerção disciplinar; ou, enfraquecido pela crítica normativa, procura-se uma adequação aos

parâmetros estabelecidos, o que permite reforçar tal pensamento e neutralizar o embate entre a coerção disciplinar e a resistência.

Considerações

O papel da sociedade disciplinar na Modernidade é, aplicando coerção disciplinar aos sujeitos, tentar homogeneizar relações, condutas e ações individuais e coletivas, estabelecendo, para estas, padrões específicos.

Esse paradigma teve início na Idade Clássica pela necessidade de se estabelecer um pensamento binário, que separou a loucura da razão e deu início a classificações que desvalorizam modelos não hegemônicos sob a insígnia do binarismo normal/anormal. Ele se consolidou a partir do século XVIII, com a criação das instituições que possibilitaram firmá-lo no pensamento social.

Assim, é possível perceber a ação da sociedade disciplinar influenciando conceitos de arte e de loucura, como os analisados neste texto, por meio de binarismos que regulamentam a coerção disciplinar por ela imposta. Na história da loucura, Foucault (1972) problematiza a necessidade de se considerar anormal todo sujeito que se distancia de padrões estabelecidos pela sociedade disciplinar, aspecto que também devemos considerar na contemporaneidade.

Em relação à arte, é possível afirmar que, até o final do século XIX, ela não sofreu grande coerção disciplinar, em razão de ter perpetuado padrões técnicos, formais e estéticos estabelecidos desde o Renascimento, visto que estes já prezavam por certa racionalidade lógica ao representarem a realidade visual, a beleza estética e a preocupação matemática na disposição das formas. Por outro lado, por se afastar dessas preocupações, a arte moderna sofreu, desde o final do século XIX, investidas da sociedade disciplinar.

Esses ataques à loucura e à arte moderna que “se afasta da razão” são materializados na crítica de Monteiro Lobato, que objetiva a coerção disciplinar, justificando-a por meio de oposições binárias, padrão dominante na sociedade brasileira do início do século XX e defendido pelo crítico.

Referências

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004a.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, SP, 20, dez. 1917. Edição da noite, p. 04. Disponível em <<http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/a-proposito-da-exposicao-malfatti-por-monteiro-lobato/>> Acesso em 15 abr. 2017.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: Da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.