



O saber artesanal de Gilda de Mello e Souza

Carlos Henrique Fernandes

Como citar:

FERNANDES, C. H. dos S. O saber artesanal de Gilda de Mello e Souza. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 92-133, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668480. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668480>.

Imagem [modificada]: Gilda de Mello e Souza. Foto de Nellie Solitrenick, São Paulo, 1987. Fundo Gilda de Mello e Souza - Código para consulta: GMS-F138-005- Arquivo IEB.

O saber artesanal de Gilda de Mello e Souza

The artisanal knowledge of Gilda de Mello e Souza

Carlos Henrique Fernandes*

RESUMO

Neste artigo defendemos que a formação intelectual de Gilda de Mello e Souza deu-se de maneira artesanal, refinando assim a caracterização geral, elaborada por Heloisa Pontes, em *Destinos mistos* (1998), de que os principais integrantes do grupo *Clima* detinham um conhecimento especializado. Para tanto, levantamos alguns dados biográficos de Gilda e discutimos três situações coletivas, a saber, gênero, *locus* e geração, articulando-os com a sua produção ficcional e crítica, a fim de mostrar, de modo introdutório, que tanto sua formação intelectual foi assistemática e suas “ferramentas” de análise foram desprezadas academicamente, quanto foi tardio o reconhecimento de seu pensamento.

PALAVRAS-CHAVE

Gilda de Melo e Souza. Gênero. Locus. Geração; Artesanal.

ABSTRACT

In this article we defend the idea that the intellectual formation of Gilda de Mello e Souza took place in an artisanal way, thus refining the general characterization, elaborated by Heloisa Pontes, in *Destinos mistos* (1998), that the principals members of the *Clima* group had a specialized knowledge. For this purpose, gather some biographical data on Gilda and discuss three collective situations, namely gender, *locus* and generation, articulating them with her fictional and critical production, in order to show, in an introductory way, that her intellectual formation was unsystematic and that her “tools” of analysis were academically despised. Futhermore, the recognition of her intellectual production was late.

KEYWORDS

Gilda de Mello e Souza. Gender; Locus. Generation. Artisanal.

Introdução

Nascida na cidade de São Paulo, em 1919, Gilda Rocha de Mello e Souza, em solteira Moraes Rocha, recebeu seus primeiros ensinamentos na fazenda *Santa Isabel*¹, perto da cidade de Araraquara, no interior do estado de São Paulo, onde residiu com seus pais e irmãos até os 11 anos de idade. Em 1931, transferiu-se para a sua cidade natal, capital do Estado, a fim de cursar o secundário em colégio privado e, em seguida, a universidade, residindo nesse período na casa de seu primo de segundo grau, o poeta, romancista e contista Mário de Andrade (1893-1945). Fez em 1936 a 2ª série do Colégio Universitário Anexo à Universidade de São Paulo (USP) e nesta última ingressou, um ano depois, no curso de Filosofia, tornando-se bacharel em 1939 e licenciada em 1940. Assumiu, em 1943, o cargo de terceira assistente na cadeira de Sociologia I, na mesma universidade, na qual também defendeu, em 1950, sua tese de doutoramento *O espírito das roupas*², em Ciências Sociais/Sociologia, sob a orientação de Roger Bastide (1898-1974), ocupando o lugar de segunda assistente da já referida cadeira até 1953. No ano seguinte, a convite de João Cruz Costa (1904-1978), Gilda³ tornou-se responsável pela disciplina de Estética no curso de Filosofia, sendo, posteriormente, a chefe deste Departamento nos árduos anos de ditadura no Brasil (precisamente de 1969 a 1972). Neste intermeio, inclusive, criou a *Discurso* (1970) – revista até o presente momento em atividade no país. Aposentou-se em 1973 e tornou-se professora emérita em 1999. Viveu até os 86 anos. Seus contos e ensaios foram publicados em diversas revistas, catálogos de arte, jornais, além de compilados em livros; bem como, postumamente, sob a organização da crítica literária Walnice Nogueira Galvão, foi publicado o volume *A palavra afiada* (2014), livro que resgata entrevistas, pequenos escritos e falas, além de cinco cartas de Gilda a Mário de Andrade.

O resumo acima, espécie de esboço biográfico, busca sinalizar a multiplicidade de uma vida intelectual bastante difícil de ser apreendida, não em sua totalidade, o que, diga-se de passagem, consideramos

verdadeiramente impossível, mas sim com a profundidade analítica que nos seria necessária para melhor descrevê-la, sendo a época e os espíritos relacionados que a abarcam tão significativos, por exemplo, para uma perspectiva da formação cultural brasileira; embora, isso sim, esse resumo sirva, mais modestamente, para apresentar uma intelectual por si mesma, isto é, em suas próprias atividades sem aquele anexo ao qual geralmente é relacionada pela fortuna crítica como o de “mulher de...”.

Após esta brevíssima apresentação, passemos à discussão. Nossa proposta implica num pequeno refinamento à ideia de uma especialização em Gilda de Mello e Souza, como o trabalho de Heloisa Pontes, *Destinos mistos*, a nosso ver, poderia apontar em suas considerações finais. Vejamos o que escreve Pontes (1998: 216):

Diversamente de Sérgio Milliet, Luis Martins, Mário de Andrade e Alvaro Lins, por exemplo, que escreviam, cada um à sua maneira, sobre múltiplos domínios da atividade cultural, os membros do Grupo Clima se especializaram, desde cedo, em áreas específicas.

E mais adiante, na mesma página:

(...) os integrantes do Grupo Clima eram críticos “puros”, munidos de conhecimentos sistemáticos, hipóteses bem fundamentadas, ferramentas conceituais sólidas. Tais foram as marcas introduzidas pelo grupo [Clima]. Por meio delas conquistaram posições importantes no sistema cultural da época (atestadas, por exemplo, pela organização e direção do *Suplemento Literário*), obtiveram reconhecimento e prestígio intelectual, sedimentaram a crítica num patamar analítico distinto do das gerações anteriores.

Isto posto, perguntamo-nos: em qual área específica Gilda se especializara e, mais, aparelhada por quais conhecimentos sistemáticos? Podemos dizer que seu “reconhecimento e prestígio intelectual” deu-se no calor da hora como ocorrera com os demais integrantes de *Clima*? Para desenvolvermos estas questões, procuramos, no presente artigo, discutir ao menos *três situações coletivas* – cujas discussões, largamente debatidas séculos afora, permanecem, ainda hoje, abertas e em constante construção

e/ou desconstrução –, sustentando, especificamente no caso de Gilda, que a sua atuação crítica, no Brasil, deveu-se mais a certa artesanaria intelectual, como tentaremos demonstrar, do que, como se poderia imaginar, a uma formação especializada, calcada em conhecimentos sistemáticos e/ou conceituais legitimados pela comunidade acadêmica; e, também, que o seu pensamento vem sendo estudado, nas pesquisas em Filosofia, área que a acolhera como docente, apenas recentemente.

Gênero: o olhar “feminino”

Como ponto de partida, ao eleger um momento de inflexão, de “mutação” na vida de Gilda – como a própria certa vez denominou em entrevista⁴ –, descobrindo algumas vivências e convivências, acreditamos atingir melhor o plano de sua formação, tanto no nível intelectual quanto cultural, panorama formativo que nos lançará ao universo de seu pensar e de seu fazer. Dessa maneira, é bastante significativo o processo de *ruptura com a tradição* patriarcal quando, por sugestão de Mário de Andrade, Gilda ingressa no curso de Filosofia em 1937, na recém criada Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, cuja fundação deu-se em 1934.

Esse momento decisivo em sua vida, dividido, segundo Gilda, “em duas metades irreconciliáveis”, quais sejam, por um lado, o modelo patriarcal donde provinha e, do outro lado, o novo estilo oferecido pela universidade, foi para ela e para as mulheres de sua geração – como observa na referida entrevista – um “momento grave da ‘alteração do estabelecido’ que, atingindo-nos a certa altura da vida, nos obrigou a uma revisão minuciosa dos *modelos* que até então haviam regido a nossa escolha” (Mello e Souza, 2014: 63).

Os ambientes de aprendizagem

Ora, pertencendo a famílias da média burguesia e da elite rural do interior

paulista, submetida ao estilo de vida patriarcal – embora não sofresse resistência familiar por buscar se cultivar, indo aliás estudar em escola leiga, na capital, por insistência de sua mãe –, Gilda, ainda no final do primeiro ano do curso de Filosofia, ao ir de férias para Araraquara, nota que “a ruptura com o antigo meio já se revelou irremediável” (*Ibidem*: 66): amigos e parentes do interior desconfiavam que os desejos de “realização de um ‘bom casamento’” ou o destino comum feminino de mãe de família, “dona de casa” fossem preocupações sérias para a jovem estudante.

Em São Paulo, na casa de sua tia-avó, quando não fossem as tarefas escolares, a biblioteca e os quadros modernistas do célebre primo Mário de Andrade, pegava-se a repetir, embora cada vez menos, os velhos costumes do interior, como os “serões familiares com o bordado, o tricô, as meias cerzidas, a roupa engomada”, ou ainda, “a frequência periódica à igreja (...)”. Costumes que seriam abandonados à medida em que se embrenhava pelas linhas da academia.

Quanto à “revelação das aulas”, a grande surpresa estava ao ver seus professores deterem-se em assuntos precisos, apoiados “numa bibliografia moderna, fornecida com lealdade ao aluno”, ao contrário do estilo de ensino romântico de “improvisação” e de “brilho fácil”, segundo Gilda, com “repetição mecânica de um texto, vazio e inatual”, como ocorria na Faculdade de Direito, onde fez o segundo ano pré-universitário.

Já o “novo convívio” universitário lhe propiciava ver, por exemplo, pela primeira vez em sua vida, “o grupo feminino e masculino se defrontando no espaço neutro das tarefas escolares (...)”, apesar de, uma vez quebrado o “encantamento”, devolver-lhe a consciência de que “(...) o antigo preconceito masculino de que eu [Gilda] havia fugido se infiltrava renitente, se bem que mais brando, entre os próprios colegas de curso” (*Ibidem*: 68).

Se, por um lado, a universidade se lhe apresentava libertária e inovadora, por outro lado, muitas eram as suspeitas frequentes de seus colegas a respeito de sua vocação intelectual – e das demais estudantes –, posto que não haviam feito “a escolha do marido”, escolha que, segundo

a perspectiva masculina conservadora, revogaria as outras escolhas; ou mesmo a avaliação simplista de que não fosse senão uma inquietação “estacional” a que viviam, e que derivava de uma “privação afetiva”. Nesse sentido, Gilda estabelece a seguinte analogia sobre a relação que ela e seus colegas mantinham:

Creio que naquela altura os homens, mesmo os do nosso grupo mais restrito, se relacionavam conosco um pouco como um *marchand* diante de um artista jovem que, embora aparentando talento, ainda está muito no início da carreira para merecer crédito (*Ibidem*: 51).

O grupo da revista *Clima*

Aprofundemo-nos um pouco mais no problema dessa visão ambígua de seus colegas, demorando-nos para tanto num caso particular: a sua entrada na revista *Clima* como colaboradora na seção de ficção. A propósito da divisão das seções da revista *Clima*, escreve Pontes (1998: 132):

Aos homens couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria das seções permanentes. Às mulheres, a “costura” da redação, a função de colaboradoras, a poesia e o conto – na dupla condição de escritoras eventuais e de personagens principais do universo ficcional masculino.

Gilda, em diversas entrevistas, conta que seus colegas acreditavam que se sairia bem na ficção e, por isso, lhe sugeriram que contribuísse em *Clima* na seção dedicada ao gênero. Não somente seus colegas, como também seu primo Mário de Andrade, que lhe creditava futuro nesse caminho: “Meus colegas achavam que eu dava para ficção. Até mesmo Mário de Andrade” (Mello e Souza, 2014: 96). Assim acabou publicando três contos em *Clima*, recebendo inclusive, já em relação ao conto inaugural, uma crítica nada motivadora de Sérgio Milliet (1898-1966)⁵.

Contudo, sendo a ficção o “destino” ditado pelos homens a todas as mulheres “inconformadas” de seu tempo, Gilda abandonou – mas não

definitivamente⁶ – a aventada possibilidade como ficcionista, seguindo, no entanto, outro caminho, o universitário, o que implicava um universo mais duro e quase majoritariamente masculino na época.

Sobre a desistência como escritora ficcional, entre as inúmeras falas a respeito, trazemos para o momento duas entrevistas em que ela revê essa sua renúncia. Na primeira, encara o momento como tomada de sua liberdade, de revolta às ideias da sociedade tradicional, patriarcal e conservadora.

Foi essa talvez a minha primeira escolha, o meu primeiro ato de liberdade: me rebelei contra o destino que queriam me atribuir, contra o destino que naquele momento atribuíam geralmente a mulheres inconformadas – a ficção ou os versos. Com certeza eu não quis ser como as outras mulheres, *preferi me realizar como um homem* (*Ibidem*: 51, grifos nossos).

Na segunda entrevista, por sua vez, analisa sua escolha como um ato de satisfação individual: “Hoje raciocino assim: romancistas havia várias, mas eram raras as mulheres universitárias. Deixava o meu ego satisfeito, mostrar que *podia ser semelhante a um homem, trabalhar como um deles* (*Ibidem*: 102, grifo nosso).

Em ambas as entrevistas, entretanto, Gilda sinaliza um mesmo fim: *realizar-se como homem*, isto é, seguir a carreira acadêmica, cuidando de assuntos do pensamento, universo lógico, racional, científico, até então lugar quase que exclusivamente destinado à esfera masculina.

A partir do impacto causado pela universidade à vida das mulheres de sua geração, as quais tentaram criar para si mesmas “um novo destino”, Gilda elabora, em retrospectiva, na já citada entrevista à Galvão, o que chama de “três esquemas básicos” do comportamento feminino, denominando-os respectivamente de *radical, cauteloso e conservador*.

Conforme Gilda, no segundo esquema, o nomeado de cauteloso, o grupo feminino buscou conciliar alguns “traços do modelo convencional”, como por exemplo as obrigações domésticas, com a carreira profissional: “solução harmoniosa do ponto de vista humano – diz Gilda –, mas lenta e

incompleta como realização profissional”, enquanto no terceiro esquema, o conservador, o grupo voltou ao antigo modelo de submissão, porém transformando “o papel de prisioneira do lar em secretária dedicada”, deixando para o homem “as glórias finais”.

Já o primeiro esquema, o mais radical, deixamo-lo por último, pois, visto o que vínhamos discutindo até aqui, é nele que Gilda parece localizar-se em suas falas, já que foi “a única [dentre todas as mulheres de *Clima*] que conseguiu conciliar o trabalho e as atribuições domésticas com a carreira universitária”, inclusive casando-se, fato que nos levaria a considerá-la, num primeiro momento, como pertencendo ao grupo antes cauteloso.

Mas não só o seu caso é uma exceção, como também devemos considerar que os “esquemas” servem para “simplificar” e, por isso, apagadas as nuances, prevalece a sua atitude mais assertiva. Sendo assim, vale a pena citar a passagem em que Gilda discorre sobre o comportamento feminino, que para as mulheres de sua geração seria o mais radical.

O primeiro, mais radical – teria arrebanhado as mais afirmativas e talvez mais corajosas –, foi apagar da memória o velho modelo feminino, que ainda vigorava nas famílias, substituindo-o pelo *modelo masculino*. Por outras palavras, consistiu em assumir integralmente a carreira intelectual, com todos os sacrifícios afetivos que isso implicava (*Ibidem*: 53, grifo nosso).

Nesse sentido, substituindo o “modelo feminino” pelo masculino, Gilda escreveu e defendeu sua tese de doutoramento em 1950 (aliás, foi a quarta mulher a defender um doutorado em Ciências Sociais⁷); depois, em 1954, inaugurou como docente a cadeira de Estética do curso de Filosofia; e chefiou o Departamento de Filosofia de 1969 a 1972 – sem contar a criação da revista *Discurso*.

Em todos esses momentos, entretanto, resistindo aos obstáculos, velados ou não, tanto no que se refere ao gênero quanto, afinada a uma estética periférica, feminina, caipira, efêmera, em oposição, logo, à estética clássica da representação, formalista e europeia, servindo

como representantes, de modo relativizado desta visão estetizante, os historiadores de arte Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945); e resistindo, repetimos, intelectualmente, quer à vontade de uma Sociologia que se pretendia neutra e científica, tal qual difundidas por Émile Durkheim (1858-1917) e Max Weber (1864-1920), teóricos encarnados entre nós na figura de Florestan Fernandes (1920-1995); quer à vontade de sistema na Filosofia, melhor ilustrada pelos pensamentos estéticos de Immanuel Kant (1724-1804) e Georg W. F. Hegel (1770-1831), campos que excluía, portanto, a expressão ensaística de seus projetos.

A tese de doutoramento

A respeito da repercussão da tese de Gilda, *A moda no século XIX*, defendida em 1950, escreve Heloísa Pontes (1998: 188):

Apesar do recorte sociológico do trabalho, no qual a moda é apreendida como um fato social e cultural capaz de revelar dimensões importantes e inesperadas da sociedade brasileira, o tema – à boca pequena – foi considerado fútil por muitos. Coisa de mulher. Na hierarquia acadêmica e científica da época, que presidia tanto a escolha dos objetos de estudo como a forma de exposição e explicação dos mesmos, a tese de Gilda estava “condenada” à derrota. “Profana” e “plebeia”, a moda, na escala de valor legitimamente atribuídos por esse sistema classificatório, encontrava-se em uma posição diametralmente oposta à guerra: atividade masculina por excelência, “sagrada” e “nobre”.

O trecho acima é apresentado por contraste à tese de doutorado de Florestan Fernandes, sendo esta defendida em 1951, ou seja, um ano depois daquela de Gilda, e intitulada *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. Tendo como “objeto” de investigação a guerra dos Tupinambás, utilizando-se de uma linguagem erudita, empregando rigorosamente a metodologia sociológica de seus professores, a tese de Florestan lhe rendeu institucionalmente, para além de prestígio, “a regência da cadeira na qual seu mestre e “padrinho”, Roger Bastide, havia introduzido os estudantes

brasileiros na *grille* conceitual e metodológica da sociologia francesa” (Pontes, 1998: 185).

Diferente da tese de Gilda em que, escrita em forma de ensaio, a erudição surge discretamente, apenas nas notas de rodapé, em que os cientistas sociais aparecem no mesmo nível de importância que os romancistas e cronistas, em que, ainda, os dados coletados derivam de pinturas, fotografias, pranchas coloridas de costuras, gravuras e desenhos da época analisada, Florestan, “sinonimizando ensaísmo com amadorismo (...) empreendeu uma luta simbólica no plano da linguagem com o propósito de legitimar a sociologia no campo intelectual paulista” e, assim, – como nota mais à frente Pontes em seu trabalho (1998: 175) – “(...) procurou separar os procedimentos científicos dos literários”.

Como já assinalado, embora Gilda de Mello e Souza tivesse sido assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia por dez anos, com o regresso deste à França foi antes Florestan quem assumiu tal cadeira, a convite do próprio Bastide. Visto por este ângulo, Gilda não obteve, na época, com sua tese, o reconhecimento nem intelectual nem institucional que Florestan, por sua vez, conquistou rapidamente. A propósito disso, como observa Pontes (1998: 189): “seriam necessários mais de trinta anos e um novo contexto intelectual e institucional para que esse belo e criativo trabalho [“*A moda...*”] ganhasse reconhecimento, atualidade e legitimidade devidos”.

A docência em Estética

“Fechadas”, portanto, as portas da Sociologia, Gilda, a convite de João Cruz Costa, “que não gostava de lecionar estética” (Mello e Souza, 2014: 103), transferiu-se para a Faculdade de Filosofia. Nesta área, na qual se considerava “levemente deslocada”, Gilda impôs aos alunos um contato direto com as obras de arte e não as leituras dos clássicos. Através desse modo mediado pelo objeto, ela lhes exigia análises, o que para muitos deles eram demasiadamente modestas, pois – conforme relata em entrevista – alguns de seus

alunos “não levavam muito a sério, queriam teoria.” (*Ibidem*: 106).

Nesta linha “tortuosa”, no sentido de que “não fazia filosofia na chave e nos termos esperados por seus colegas” (Pontes, 1998: 190), Gilda conta que inicialmente teve que mudar de direção, tentando enquadrar-se ao modo tradicional de ensinar Filosofia: “no princípio tive que mudar minha orientação, que era mais sociológica. Confesso que li com bastante atenção, com muita disciplina, Kant, Hegel, Schelling. Mas, não era algo ligado ao meu temperamento” (Mello e Souza, 2014: 103).

Neste início seus cursos eram ainda clássicos, pois preocupavam-se com “as grandes categorias estéticas: o sublime, o belo etc.”. Até que observou que tais estudos não faziam mais sentido, já que “a arte mudou de objetivo”, passando a interessar-se pelos problemas estéticos mais atuais:

Nesse momento, definitivamente, decidi que não queria fazer outra coisa senão estudar do século XIX para cá. O mundo podia cair que eu não ia falar sobre Schiller, Goethe ou Kant. Ia me fixar desse século para cá. Foi quando passei a dar o que considero meus melhores cursos (*Ibidem*: 105).

No entanto, naquele tempo, para os alunos com sede de teorias, muitos com “vontade de sistema”, alguns que, aliás, se tornariam futuros especialistas, dividindo, inclusive, o mesmo espaço no quadro docente que ela, podemos dizer, como disse Gilda, que:

Analisar um quadro, analisar um filme, comentar um recitativo de Schönberg, escolher como comentário à pintura um texto de Baudelaire, em vez de uma passagem de Hegel, deve ter parecido, a mais de um aluno de filosofia, uma provocação (*Ibidem*: 78).

Todavia, de todos os entraves que enfrentou, nesta *substituição* de modelos que vimos analisando, a chefia do Departamento de Filosofia, de 1969 a 1972, figura entre um dos mais representativos. Pois, neste período em que o Brasil atravessava a ditadura militar iniciada em 1964, e que terminaria apenas 1985, Gilda combateu a interferência de um representante acadêmico dos militares, no caso o reitor Miguel Reale (1910-2006), o qual

- segundo Marilena Chauí - “se dizia obrigado a colocar um interventor no Departamento de Filosofia” por falta de docentes titulados exigidos pela lei. Para impedir que isso ocorresse, Gilda então promoveu na época quatro defesas de mestrados, um doutorado e uma livre-docência, “garantindo – nas palavras de Chauí – a autonomia do departamento” (Chauí, 2007: 34).

Além disso, enquanto chefe do Departamento de Filosofia, Gilda criou no ano de 1970 a revista *Discurso*. A respeito da primeira publicação desta revista, Chauí comenta que nossa crítica de arte travou uma batalha com o diretor da Faculdade de Filosofia e com o chefe da gráfica para que o número saísse, sintetizando a importância da atuação de Gilda dentro do Departamento de Filosofia da USP da seguinte maneira:

Foi assim que, uma das primeiras mulheres a lecionar e doutorar-se na USP e a ocupar um cargo de direção universitária, a professora de estética, disciplina sempre menosprezada pelas direções do departamento (“firulas, plumas e lantejoulas”, diziam alguns tolos), assegurou a existência e a continuidade do Departamento de Filosofia, *ce département français d’outremer (Ibidem)*.

Os conflitos que vimos até aqui, cuja passagem operada de uma sociedade patriarcal à reviravolta que a universidade trouxe para o “comportamento feminino” – sobretudo do grupo de mulheres brancas e de classe média, intelectuais e independentes, no qual localizamos Gilda – são muitos e complexos. Dos mais familiares até aos institucionais, todos esses embates revelam a situação em que as mulheres de sua geração, tanto no nível social quanto no psicológico, se encontravam: divididas, cindidas, dilaceradas. É que como nos diz Simone de Beauvoir (1908-1986), em *O segundo sexo*:

O privilégio que o homem tem, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de macho. Da assimilação do falo e da transcendência, resulta que seus êxitos sociais ou espirituais lhe dão um prestígio viril. Ele não se divide. Ao passo que à mulher, para que realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie a suas reivindicações de sujeito soberano. É

esse conflito que caracteriza singularmente a situação da *mulher libertada* (Beauvoir, vol. 2, 2016: 506, itálico nosso).

A essa grande dicotomia, modelo tradicional e modelo universitário, que elegemos inicialmente, Gilda viu-se ao mesmo tempo entre outras duas situações polarizantes, em passant já referidas, as quais detalharemos nos próximos tópicos: a primeira diz respeito à sua relação com a ficção e a crítica, ao passo que a segunda adentra o reino das influências das opiniões de seus colegas de *Clima* e as de seus professores franceses.

Locus: o olhar caipira

Ora, da vida no interior do Estado de São Paulo, Gilda de Mello e Souza, segundo relato em entrevista a Augusto Massi, observa que foi nesse ambiente rural que sua “percepção de mundo” se formou inicialmente. Foram, por exemplo, as preocupações com a seca e a chuva, bem como com a criação de porcos e de galinhas – preocupações ditas reais –, que a levaram, desde pequena, a tornar-se “uma pessoa extremamente concreta, dotada de certa agudeza para o mundo exterior” (Mello e Souza, 2014: 89)⁸.

Nesta mesma entrevista, Gilda faz ainda uma alusão e nos dá duas lembranças:

É o que Carlo Ginzburg chamou de tendência venatória, paradigma indiciário, saber de caçador. Quer dizer, as coisas que acontecem à minha volta me atingem e eu não esqueço. Uma criança do interior não tem brinquedos, ela faz os brinquedos. Brincávamos com os recursos de que dispúnhamos. Eu lembro não das bonecas, mas das bruxas que minha mãe fazia. Lembro-me de minha mãe me contando e dando risada que, ao ver meu irmão mais velho chorando, perguntou o motivo e ele respondeu: ‘Porque a Gilda não quer ser mais a vaca’ (*Ibidem*).

O trecho tem sua graça, mas também nos é revelador. Seguindo a pista de Gilda, ao citar o historiador italiano, vemos por exemplo em

Mitos, emblemas, sinais, especificamente no ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, que, para o historiador italiano Carlo Ginzburg, o saber indiciário, que se baseia principalmente na semiótica médica (*sinais*, em Morelli; *sintomas*, em Freud; *indícios*, em Conan Doyle) nos permite “sair dos incômodos da contraposição entre ‘racionalismo’ e ‘irracionalismo’” (Ginzburg, 2016: 143).

Contudo, quando arriscou escrever seus primeiros escritos, Gilda não estava aparatada teoricamente desse “modelo epistemológico”, apesar de *relativamente* usá-lo.

Elas mesma [Gilda] gostava de dizer que era ‘formada pelo concreto’, formação que atribuía a sua infância transcorrida em fazenda. Sua sensibilidade fora treinada pelo contato com o concreto – bichos, plantas, objetos, forças da natureza, diferentes aspectos da vida – e não pela mediação dos livros (Galvão, 2006: 116).

Trata-se, logo, de um olhar retrospectivo de Gilda. Assim, retomemos o contexto daqueles jovens contos e resenhas pela perspectiva que nos vem interessando, qual seja, o seu *locus* enquanto menina da fazenda, sem a “mediação dos livros”.

A ficção

Na faixa dos 20 anos, já morando na rua Lopes Chaves⁹, Gilda escreveu três contos, publicados em *Clima*, os quais, em chave autobiográfica, incidem no tema da vida interiorana e em seus saberes populares; como também escreveu alguns pequenos ensaios críticos que manifestam sua preocupação com a função social da arte – publicados na revista *Clima*, bem como em outras revistas e no jornal *O Estado de São Paulo*.

Vejamos rapidamente, em primeiro lugar, o que nos enunciam os três contos, seguindo de perto as análises de Vilma Arêas em *Prosa Branca* (1996) e *O motivo da flor* (2007).

Em *Week-end com Teresinha*, publicado em maio de 1941, Gilda narra o final de semana de uma menina do interior de São Paulo, a espera de sua

feira de aniversário de 12 anos, a qual termina sendo frustrada pela chuva. Pastichando Vilma Arêas, em *Prosa Branca*, podemos dizer que a narrativa de Gilda mostra mais do que se conta e alude mais do que se explica, pois, afirma a crítica literária, “só através de um pequeno orifício consegue-se olhar para dentro do texto” (Arêas, 1996: 24). Por esse ângulo, “o sentido mais fundo” do conto, que a “perspectiva enviesada do narrador” escondia na personagem Vera (figura que aparece apenas em três momentos – começo, meio e fim da narrativa) é o “despertar da sexualidade de uma garota”. Como escreve Arêas (1996: 25):

Vera funciona como espelho fugidio que acerta a perspectiva do assunto principal. Vera (irmã mais velha? Prima? Conhecida?), que fora castigada com o colégio interno, sem dúvida por questões amorosas e que assombra a imaginação de Teresinha, com seu risco e sua sedução romanesca.

Munida por este sentido último, relendo o conto desde o início, Arêas então descobre, com surpresa, “as pistas espalhadas, antes invisíveis” na narrativa de Gilda, que revelam a “intencionalidade na composição da figura pré-adolescente cheia de desejos e cheia de energia” (*Ibidem*).

Em seu segundo conto, *Armando deu no macaco*, publicado em dezembro de 1941, mais curto, tudo se passa numa noite: o jovem Armando Rodrigues, funcionário de uma Repartição, vivendo em um quarto de pensão, cansado para ler um livro ou estudar, mergulha melancolicamente na monotonia de sua existência: as vizinhas, a falta de dinheiro e “o namorar as coisas de longe”. Em meio a frustrações de posse, já que o quarto não lhe pertencia, nem a gravata da vitrine, nem a pilha de uvas moscatel, relembra a canção que lhe cantava sua mãe, quando pequeno na fazenda, canção que lhe satisfazia, mesmo que ilusoriamente, o desejo de mando.

E enquanto ele pousasse a cabeça no seu ombro, ela havia de cantar:

“Armando deu no macaco...

Armando deu no macaco...”

Sorriu. Ele costumava abrir os olhos choramingando, quando de

propósito ela se enganava na canção:

“O macaco deu no Armando...”

- Nããããã! mamãe!...

- A! desculpe, meu filho!

...Armando deu no macaco...

Deu no macaco...

Deu no macaco... (Rocha, 1941: 93-94).

Tomado por lembranças como essa de pequeno, “(...) não pode mais ficar alí, sentindo o perfume úmido da noite. Passou os dedos pelos cabelos em desordem, bateu com a mão no dinheiro do bolso, apagou a luz e deixou o quarto, establanadamente” (*Ibidem*: 95).

Para Arêas, neste conto temos o mesmo “olhar de esquelha”, enviesado de Gilda, “exigindo que o leitor vá além da aparente casualidade da tomada de cena” (Arêas, 1996: 25). *Armando deu no macaco*, como explica a crítica literária, “é um pequeno estudo de caráter de um jovem que reencena a conhecida fábula da raposa e das uvas, mas invertendo o recado, pois Armando sabe que as uvas não estão verdes, ele é que não tem dinheiro para adquiri-las” (Arêas, 2007: 133).

Por fim, em *Rosa pasmada*, publicado em maio de 1943, a partir de uma situação cotidiana e íntima, Gilda descreve de maneira enxuta, com o mínimo de ação possível, a relação conjugal, em crise e sem resolução, de Lúcia e Roberto. Enquanto este lê (ou finge ler) um livro, sentado à mesa em seu escritório, Lúcia se aproxima dele e lhe toca o braço, pergunta-lhe sobre o livro e em seguida se retira, retornando um tempo depois a mesma sala, mas, desta vez, para abrir o rádio e se sentar no sofá num canto do escritório; ao passo que Roberto, que o tempo todo estava imóvel, ao ouvir um grilo, apenas vira a página do livro, resistindo. Contudo, tomado pelo insistente cricrilar, ele levanta “os olhos vencidos”, dando ensejo para que ela lhe dirija alguma palavra; finalmente a chuva cai, bem como se iniciam as lembranças de Lúcia, encerradas por uma última chamada desta. A respeito dessa quase infinita imobilidade, lemos: “Na sala quieta o movimento da cortina era o

único sinal de vida. Havia uma rosa pasmada no vaso sobre a mesa e aquela presença sufocante de todas as coisas, os móveis tinham crescido e agora espiavam” (Mello e Souza, 2001: 13). De acordo com Arêas (2007: 133):

[*Rosa pasmada*] tece uma trama sutil que encontra na transformação do tópico literário da rosa, agora “pasmada”, a totalização de seu sentido. O princípio de construção do conto se apoia no movimento amplo dessa adjetivação de mão dupla, que constrói a metáfora com clareza em seu direito e avesso – pois se a mulher (mas também de certo modo o homem, ou a situação) se iguala à rosa, em sua paralisia, a rosa também se iguala a todos eles. Cruzam-se a antropomorfização da flor (paralisada por assombro, pavor ou frio) e a botanização, se podemos falar assim, de personagens e situações”.

Arêas conclui por meio de suas análises que, de modo amplo, isto é, não só em relação aos contos, mas a toda produção intelectual, “talvez a frustração seja realmente o grande tema de Gilda de Mello e Souza” (*Ibidem*: 131). Ora, investigar em seus ensaios a presença desse tema parece um caminho bastante rico, pois vimos anteriormente como a frustração está presente também na situação de gênero, o que endossa a ideia, que vimos sustentando aqui, de que, em Gilda, vida e obra de certo modo são indissociáveis.

Para além, ou talvez aquém do tema da frustração, enquanto menina crescida na fazenda, surgem nos contos de Gilda, das referências autobiográficas daquele tempo, aquele modo de conhecer o mundo diretamente, sem mediações. Tomemos alguns exemplos: em *Week-end com Teresinha*, as percepções visuais de Teresinha – o céu escuro, as nuvens carregadas, o barulho do vento – que lhe anunciavam, contra sua vontade, um temporal; em *Armando deu no macaco*, as percepções sonoras de Armando – os ruídos dos carroções da Prefeitura, o apito do guarda – que lhe permitiam saber as horas sem que tivesse que olhar o relógio; e, em *Rosa pasmada*, as percepções visuais de Lúcia e Roberto que denunciavam a tempestade na fazenda: “ – Quem não conhece os pássaros que voam depois

da tempestade, as poças d'água no caminho, o céu lavado por cima e aquela alegria da vegetação (...) (Mello e Souza, 2001: 13).

Valorizando estes saberes “pré-científicos”¹⁰, ditos menores em relação à Razão, à abstração, à representação, ao falar deste lugar rural, caipira, da fazenda, Gilda se posiciona avessa à tradição científica, subvertendo, a nosso ver, a concepção de Ciência de seu tempo, ao propor uma consideração da faculdade da imaginação como também produtora de conhecimento, ou, como escreve Prado Jr., uma “disciplina da imaginação”¹¹.

Mas também demonstra como, enquanto “mulher”, ela se desvia das idiosincrasias que as publicações, mormente masculinas, de *Clima*, nos mostram, abordando um “universo feminino” de maneira mais complexa e detalhada. Pois, enquanto as personagens de Mário Neme (1912-1973), também ficcionista da revista, reduzem-se, como no caso de *Ensaio sobre a comadre*, a imagens congeladas e caricatas das mulheres, reproduzindo o senso comum, nos contos de Gilda, ao contrário, as figuras femininas são abordadas em maior complexidade, como, por exemplo, a personagem Lúcia, no conto *Rosa pasmada*¹².

A crítica

Passando da ficção para a crítica, os primeiros ensaios datam do mesmo período que os contos, e se estendem até alguns anos antes da defesa de sua tese, que ocorreu em 1950. Embora curtos, esses escritos demonstram em suas análises tanto a adesão ao concreto, ao mundo visual, no sentido de que fala de um “objeto” material particular – como por exemplo determinados livros, exposições, poetas –, como também figuram as preocupações sociais e estéticas enquanto recém-formada em Filosofia e assistente na cadeira de Sociologia na USP.

Depois de defendida a tese e “inserida” (mas, lembremos, não incorporada integralmente) no quadro de professores de Filosofia, Gilda retornou uma última vez à ficção, em 1958, com o conto *A visita*, permanecendo, no entanto, a expressar constantemente seu pensamento por meio de ensaios.

A presença dessa forma de expressão é significativa. Por isso, mantendo-nos na perspectiva do *locus* de nossa crítica de arte, vejamos ao menos um destes ensaios germinais e, em sequência, relacionemo-lo com um ensaio “maduro” intitulado *Pintura brasileira: os precursores*. Este exercício talvez possibilite uma melhor compreensão de seu lugar, construído socialmente como baixo, menor, inferior, como são vistas tanto a cultura feminina quanto a cultura da fazenda¹³: “culturas de sobras, restos, pedaços” (Mello e Souza, 2014: 109) e que, nesta perspectiva, podemos chamar de feminino o seu espírito ensaístico.

Em *Poesia negra norte-americana*, de 1942, por meio da análise do novo movimento poético negro, citando os versos de Claude McKay (*The Lynching; The Harlem Dancer*), Jean Toomer (*Song of the Son*), Countee Cullen (*Incident; Heritage*), Langston Hughes (*Good bye, Christ; I Too; Florida Road Workers; A Negro Speaks of Rivers*), Sterling Allen Brown (*Strong Men; Maumee Ruth; Dark of the Moon, Sam Smiley, Memphis Blues*) e James Weldon Johnson (*Creation e Go Down Death, no livro God’s Trombones*), nossa jovem autora ressalta a caminhada resistente destes artistas negros frente “às proibições e ao ódio”; caminhada, aliás, possível graças “à experiência poética” dos poetas negros precedentes que se iniciou, segundo a própria Gilda, com a poetisa Phillis Wheatley (1753-1784), com seu poema *To the University of Cambridge*, escrito aos 14 anos, “e a um momento social particular”: a migração dos negros do Sul para o Norte dos Estados Unidos (*Ibidem*: 139-144).

Falando não como representante, pois não se trata aqui de representatividade, mas tendo consciência de seu lugar como mulher branca, e reconhecendo, diríamos, em termos atuais, como escreve Djamila Ribeiro, em *O que é lugar de fala?* – “as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (Ribeiro, 2019: 85), podemos dizer que Gilda lançou seu olhar crítico ao momento em que os poetas negros norte-americanos “desprezam a burguesia e os preconceitos e adotam uma atitude feroz diante da sociedade”, opondo-se à cultura branca que havia posto o negro à

margem, “que o excluía do seu convívio” (Mello e Souza, 2014: 139-140).

Desse modo, Gilda se insere na crítica ensaística em constante preocupação com a relação entre arte e sociedade, tendo um olhar agudo às condições menosprezadas pelo discurso aristocrático, não só à situação racial, mas também às de sexo (hoje gênero), classe social, religião e etnia¹⁴.

Nesse sentido, também podemos citar *À margem do Livro de Jan Valtin* (1942), *OG* (1943), *O lustre* (1946) e *Dois Poetas* (1948). O primeiro destes ensaios analisa a biografia de um ex-militante comunista, “homem do povo” que se dedicou à causa do proletariado, sem, no entanto, tornar-se um “revolucionário”, tentando manter-se apenas vivo. Os dois escritos subsequentes focalizam as obras de duas escritoras, o livro de contos *OG*, de Adalgisa Nery (1905-1980), e o romance *O lustre*, de Clarice Lispector (1920-1977). Tanto neste quanto naquele, aquém das nuances das análises de cada obra, surge como problema, para nossa ensaísta, o equilíbrio entre forma e conteúdo, já que a prosa em que ambas as autoras se arriscam, diferentemente da sensibilidade poética de que são figuras ilustres, requer um desenvolvimento do pensamento lógico em que as duas se “desequilibram”¹⁵. Por fim, o último texto – ou mais precisamente uma nota – aproxima e afasta os poetas, Manuel Bandeira (1886-1968) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), mestre e discípulo, que tomam direções opostas: o primeiro a do pudor e do recuo, o segundo a do exibicionismo e do abandono. Mas, escreve a ensaísta, “existem ainda os que, dilacerados pelo dilema, criam um compromisso entre os dois polos” (Mello e Souza, 2014: 165): Mário de Andrade.

Em suma, estes primeiros escritos mostram, como assinalamos acima, a *tendência* de Gilda para o concreto, o real, o particular, devido, sobretudo, pela tendência do grupo *Clima*, de que falaremos mais adiante, mas também por seu *locus* enquanto “mulher” (cisgênero, branca, heterossexual, classe média) nascida em meio à cultura caipira, rural (paulista). A fim de esclarecer este último ponto, que estamos enfatizando aqui, que nos seja permitido um salto temporal destes escritos para um ensaio “amadurecido”

de Gilda.

No ensaio *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*, publicado na revista *Discurso*, em 1974, e republicado em *Exercícios de leitura* (1ªed. 1980/2009), Gilda sustenta, dentre várias hipóteses, a tese de que Almeida Júnior foi o primeiro pintor a retratar, de maneira inovadora, o homem brasileiro a partir da “notação dos gestos” do caipira, argumento que contraria aquela de que ele teria inventado a “luz brasileira”.

Inspirada em Ernst Gombrich (1909-2001) e Marcel Mauss (1872-1950), Gilda observa como inovador – e teria sido pioneira nesta observação – a “dinâmica dos gestos” nos quadros do pintor do interior paulista, afirmando que: “é nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada” (Mello e Souza, 2009: 276). Segundo Marilena Chauí (2007: 30):

Se Dona Gilda pôde realizar essa leitura da obra de Almeida Júnior é porque ela também, menina de fazenda do interior paulista, teve gravada em seu corpo a mesma experiência que, em lugar de ser tomada desdenhosamente como arcaísmo, deu a seu olhar a especial argúcia para, etnóloga de sua gente, ver aquilo que os outros, olhando para o mesmo que ela, não puderam enxergar.

Veremos que Gilda foi capaz de ver o que ninguém antes havia visto, não só por empatia, sendo ela própria menina de fazenda, como também pelo “hábito da atenção para o detalhe revelador” (Arantes; Arantes, 1996: 48), fomentado pelo grupo *Clima*, ou ainda “pelo exercício miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudioso com a moda” (Ibidem: 49); mas, sem desconsiderar esses outros pontos, vale endossar aquela empatia, como fazem Otília e Paulo Arantes (1996: 55), que escrevem:

Ainda respondendo à pergunta – como foi que dona Gilda viu tudo isso? – seria o caso de acrescentar que a lembrança inicial, por natural empatia de menina de fazenda do interior paulista, é menos anedótico do que parece.

É preciso recordar igualmente que a mocinha veio para a capital e estudou na recém-fundada Faculdade de Filosofia, onde defendeu a referida tese, de “sociologia estética”. Isto quer dizer que a Autora de um ensaio sobre a vida elegante no século XIX europeu (...) não poderia ter situado a originalidade da pintura regionalista de um Almeida Júnior com a presteza escolada que se viu, caso aquela mesma convivência original não tivesse sido repassada pela redescoberta da assim chamada “realidade brasileira” propiciada pelo tipo intelectual em gestação naquela instituição subitamente enxertada em nosso meio.

Como já dissemos, a experiência que trouxe da fazenda, gravada na memória, revisitada pela experiência universitária que teve, possibilitou a Gilda (mas não somente a universidade, bem como não apenas a ela) uma “primeira visão não-aristocrática do Brasil”, como recordam os Arantes a lembrança costumeira de Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017); visão pioneira, aliás, “à qual se deve um forte impulso nos estudos sobre as populações pobres e a cultura do homem rústico” (Arantes; Arantes, 1996: 55) e que, neste último caso, o mesmo Antonio Candido, inclusive, dedicou um livro: *Os parceiros do Rio Bonito*. Passemos, assim, a essa “nova” geração.

Geração: o olhar artesanal e pioneiro

Vimos, anteriormente, como Gilda de Mello e Souza sentia-se cindida entre a ficção e a crítica no período de *Clima* e apontamos, conjuntamente, alguns efeitos desta situação; todavia, neste tempo escamoteia-se outro dilema à sua personalidade, como a própria observa na seguinte entrevista:

Costumo dizer que, nesse momento [do grupo de *Clima*], não estava dividida só entre a crítica e a ficção, mas também entre a opinião dos meus heróis e dos meus colegas. Se, por um lado, fui aluna de Jean Maugué, de Lévi-Strauss e de Roger Bastide, por outro, posso dizer que fui aluna de teatro de Decio, de cinema do Paulo Emilio, de pintura do Lourival (Mello e Souza, 2014: 97).

Os colegas da geração de 1945

Assim sendo, antes dos “heróis”, vejamos a relação intelectual de Gilda com a de seus colegas, a começar pelo último citado no trecho acima. Lourival Gomes Machado (1917-1967), formado em Direito e Ciências Sociais em 1938, foi mentor e diretor da revista *Clima*. Autor do premiado ensaio *Retrato da arte moderna do Brasil*, de 1947, Lourival foi “sociólogo de formação, crítico por “vocação” e professor de política por titulação” (Pontes, 1998: 34). E quem, segundo Gilda, “deu o título, fez o projeto gráfico, desenhou a capa e foi sempre o diretor responsável” (Mello e Souza, 2002: 9) da revista *Clima*.

Foi com Lourival, mas também com o poeta e professor de literatura italiana Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e Jean Maugüe (1904-1990), portanto, “pela mão de amadores e não de profissionais” (Mello e Souza, 2014: 44) que Gilda “aprendeu a ver” e analisar as artes plásticas. Em entrevista à Galvão, em 1984, nossa crítica de arte relembra que tendo aportado em 1940, em São Paulo, a exposição de pintura *Cento e cinquenta anos de pintura francesa*, ela “costumava passar horas olhando os quadros, meditando um pouco vertiginosa no meu curioso aprendizado da pintura”, e fazendo um caminho inverso: partindo de Anita Malfatti (1889-1964) ao cubismo, deste ao fauvismo, daí para o impressionismo até chegar à pintura neoclássica. Como recorda de sua relação com seu colega do tempo de *Clima*: “Muitas vezes era Lourival Gomes Machado quem me acompanhava, fazendo-me compreender as vastas superfícies planas que definiam o espaço das telas de Gauguin, o arabesco sinuoso do desenho que as identificava ao *art nouveau*” (*Ibidem*).

Contudo, ao passo que Lourival, segundo Pontes (1998: 51), “para marcar sua competência como estudioso da história social da arte brasileira (...) foi aos poucos se distanciando do estilo ensaístico (...)”, podemos dizer que Gilda, ao revés, permaneceu durante todo seu percurso intelectual imprimindo forma à sua arte de ensaiar. E isso talvez possa, de certa forma, elucidar o que Gilda disse em entrevista a Massi, quando questionada sobre a elaboração da obra *Exercícios de Leitura*: “Brinco com Antonio Candido: ‘O

verdadeiro discípulo de *Clima sou eu*” (Mello e Souza, 2014: 110).

Assim, quanto aos ensaios publicados e dedicados à pintura, que datam a partir de 1973, com *A retrospectiva de Milton da Costa*, até *Rita Loureiro reinventa a pintura*, de 1987, Gilda debruçou-se em sua maioria à pintura contemporânea, redescobrimdo pintores e renovando a história da pintura brasileira, como vimos anteriormente, por exemplo, na análise dos quadros de Almeida Júnior em *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*.

Ao lado de Lourival Gomes Machado, Decio de Almeida Prado (1917-2000) foi o criador do Grupo Universitário de Teatro, em 1943 (Pontes, 1998: 88). Foi por meio de Decio, então encarregado da seção de teatro, que Gilda passou a colaborar com a revista *Clima*¹⁶. Bacharel em Filosofia, Decio só tardiamente obteria o título de doutor pela USP, sendo sua tese defendida na área de Estética sob a orientação de Gilda em 1972.

Nossa crítica de arte participou de perto da renovação do teatro operada pelos amigos Lourival e Decio: “Gilda de Mello e Souza escreveu, em 1939, um dos textos do programa da peça *Dona Branca*, traduziu *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, para o Teatro Brasileiro de Comédia e, entre 1948 e 1958, foi professora de Estética na Escola de Arte Dramática” (Pontes, 1998: 107). Traduziu também *Convite ao baile* (1951), de Jean Anouilh (1910-1987), e foi cotradutora de *Asmodeu*, de François Mauriac (1885-1970). Além disso, em *Exercícios de Leitura* são cinco os ensaios reunidos que dedicou ao teatro. Destes é em *Machado em cena* que Gilda, como disse em entrevista, reconhece-se como aprendiz de Decio, assim como, em seguida, revela a predileção de Paulo Emilio por uma de suas críticas, também presente no referido livro, na seção de cinema: “Vendo a análise que faço em *Machado em cena*, noto o que aprendi com o Decio. O Paulo Emilio foi meu professor de cinema, me dava muita força, gostava da crítica que fiz a *Os inconfidentes*, do Joaquim Pedro de Andrade” (Mello e Souza, 2014: 110).

Machado em cena, publicado em 1959, no “Suplemento literário” de *O Estado de São Paulo*, analisa a peça machadiana *O protocolo*, sob a direção de Zbigniew Ziembinski (1908-1978), encenada no Rio de Janeiro em 1958 e,

em São Paulo, no ano seguinte. A peça surge como “grande incógnita” para Gilda no tocante a “certos problemas relativos à ligação entre o texto e a montagem”: sendo uma “comédia tão inatural”, como o espetáculo atingiria seu êxito? Gilda encontra a resposta na percepção do diretor, no seu olhar de especialista que, percebendo “as deficiências” da peça, soube “retirar do próprio texto e do próprio Machado os elementos que possibilitaram a vitória” (Mello e Souza, 2009: 142).

Lançando mão da hipótese de que Ziembinski leu *O protocolo* com olhos de quem lê “um cardiograma onde se podem ler os movimentos do coração”, Gilda propõe-se a refazer o “caminho vitorioso” dele: em primeiro lugar, descobrir o tom da malícia de Machado, o que a cena do ajuste de contas entre o casal demonstra excelentemente; em segundo, a necessidade de dar às personagens da peça “maior densidade psicológica, mais existência”, o que o diretor conseguiu na cena do divã com a personagem central; em terceiro, resolver os problemas da “brusca reviravolta no comportamento dos cônjuges e o desenlace atropelado”, o que conseguiu “procurando no diálogo anterior uma frase que já pudesse insinuar o desejo de capitulação”; por fim, e sendo “o ponto alto da direção”, segundo Gilda, é a cena em que o esposo devolve o álbum ao galanteador de sua esposa, pois são dois os problemas: o primeiro era “fazer o tempo escasso *render*”, enquanto o segundo era tornar leve “o peso excessivo da fala” do esposo que, no texto de Machado, era “longa, explicativa, rompendo desagradavelmente o ritmo acelerado do trecho”. Ora, Ziembinski, de acordo com Gilda, resolve-os com a uniformização do tempo de fala das personagens e com a pantomima da busca pelo álbum que vai “atingindo uma a uma todas as personagens”, funcionando comicamente como uma espécie de “jogo silencioso de ‘cabra-cega’” (*Ibidem*: 147).

Mas foi como aluna de seu colega Paulo Emilio Sales Gomes (1916-1977) que Gilda aprendeu a analisar filmes escrevendo diversos ensaios sobre o tema. Segundo Pontes (1998), Paulo Emilio interessou-se pelo cinema nos anos de 1937 e 1939, na França, depois, de volta ao Brasil, iniciou o curso de

Ciências Sociais e transformou a casa de seus pais num “centro de projeção”. Na década de 1940, dividido entre o cinema e a política, assumiu a seção de cinema de *Clima* e criou, com amigos, a Frente de Resistência contra o Estado Novo, definindo-se como socialista. Foi diretor, em 1954, da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua carreira universitária, assim como a de Decio, também foi tardia, defendendo sua tese em 1972, aos 56 anos, sob orientação de Gilda, num “embaralhamento de posições”, como aponta Pontes.

São sete ensaios sobre cinema em *Exercícios de Leitura*, sendo três análises de filmes italianos e três de filmes brasileiros, além de um ensaio sobre Paulo Emilio; e foram todos escritos entre as décadas de 1960 e 1970. Já no volume *A ideia e o figurado* temos *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, de 1988, e *Notas sobre Fred Astaire*, de 2005. Comentando a forma de análise fílmica de Paulo Emilio, Gilda escreve:

Em vez de confrontar as posições teóricas em voga, prefere se debruçar sobre o filme na moviola. O que o preocupa é o real, o concreto, a obra, o que ela diz sobre o mundo, como o autor fala por seu intermédio. O seu diálogo é sempre uma relação privada com a imagem, cuja palpitação profunda procura acolher com humildade. Mas *desta* imagem, *deste* filme, *deste* autor, feito *nestas* condições e *nesta* época (Mello e Souza, 2009: 262, grifos da autora).

O ensaio *Os inconfidentes* foi publicado pela primeira vez em 1972 na revista *Discurso*, n. 3. O ensaio é cheio de achados. Dois deles, no entanto, valem ser apresentados, pois atingem o cerne estético da análise de Gilda sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988).

Se analisadas as personagens centrais do filme, veremos, segundo Gilda, que a personagem de Tomás Antônio Gonzaga é “uma interpretação” e se afasta mais, por isso, da realidade, da verdade histórica que o diretor procurou manter nas demais personagens. Na intenção de descobrir o motivo deste distanciamento objetivo – também operado no teatro –, Gilda busca devolver a Gonzaga “a [sua] verdadeira estatura”, pois, em suas

palavras, “a pretexto de debater o papel do intelectual nos momentos de crise política, se esquece sistematicamente a grandeza de Tomás Antônio Gonzaga nos interrogatórios” (*Ibidem*: 250).

E é então que descobrimos em Gonzaga uma figura “irrepreensível”, diferente da personagem apresentada no filme. Logo, para Gilda, a atitude do diretor com a personagem Gonzaga contraria seu método cético, de rebeldia e não conformismo, de ir contestando a tradição, os textos, confirmando o consagrado herói Tiradentes, criado pelo Romantismo e disseminado pelos livros didáticos.

Na medida em que Joaquim Pedro iluminava o grande alferes [Tiradentes], deixando na sombra a resistência simétrica de intelectual de Gonzaga, o episódio se tornava mais claro e legível mas extremamente empobrecido, porque escamoteava um dos termos da discussão. De certo modo a valorização irrestrita do alferes significava um retorno à interpretação oficial da Inconfidência e ao conceito estereotipado de heroísmo que, no início, o diretor parece ter querido evitar (*Ibidem*: 254).

Por outro lado, indo para uma discussão periférica de *Os inconfidentes*, Gilda passa a ver como o diretor conseguiu narrar de maneira mais feliz o “problema do negro”. As quatro cenas em que as personagens negras aparecem são intermitentes e curtas, e, no entanto, ao final o que se tem é um dos melhores momentos do filme: “aqueles em que o sentido do texto permanece encoberto, indeterminado, revelando a custo a série de nexos escondidos” (*Ibidem*: 256).

Na primeira cena, vemos o mestre José Manuel, professor de música, sendo tratado pela classe dominante como escravo; na segunda cena, temos Gonzaga acordando Cláudio, estando este deitado com uma mulher negra que, durante todo o transcorrer do episódio, não pronuncia nenhuma palavra e ninguém sequer a cumprimenta, sendo tratada como “um objeto entre os móveis”; na terceira cena, vemos Tiradentes, que é representante do próprio povo, vender um escravo, demonstrando, juntamente com as sequências anteriores, “o negro à margem do processo revolucionário”; e,

por fim, na quarta cena, e ponto máximo desse “processo de alienação”, vemos Tiradentes ser enforcado por um negro.

Para Gilda, a força do filme de Joaquim Pedro de Andrade não está em “adular a imagem, forçar a voz até o grito e escolher o gesto largo e teatral”, mas em – e a discussão da condição do negro é exemplo disso – “confiar no poder evocativo da imagem e na liberdade do público de apreender o sentido na desordem aparente das formas” (*Ibidem*: 257).

A galeria dos heróis

Passemos agora dos colegas da “geração de 1945”¹⁷ para a “galeria dos heróis” de Gilda e Mello e Souza. Com a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, organizou-se uma “missão” para contratar professores do exterior para os cursos de ciências, matemáticas e línguas, já que não havia na época “profissionais qualificados” no país. Assim, foram contratados professores da França, Itália e Alemanha (Blay; Lang, 2005: 46).

A “missão francesa” que, segundo Fernanda Peixoto Massi (1991), tinha como foco o setor das ciências humanas e letras, pode ser dividida em três fases: a dos professores titulares da USP, já conhecidos na França, que passaram de 6 meses a 1 ano no Brasil; a dos jovens “*agregés*”, em 1935, que eram professores de liceu sem experiência no ensino superior, com contratos de 3 anos (destes, alguns tiveram o contrato renovado e outros substituídos em 1938); e, por fim, após a 2ª Guerra Mundial, a chegada de inúmeros professores visitantes, já que os brasileiros formados passaram a ocupar as cadeiras da universidade (Massi, 1991: 13-15).

Os três professores franceses presentes na formação universitária de Gilda – Jean Maugüé, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e Roger Bastide – correspondem à segunda fase desta “missão”. Eram, portanto, jovens professores e permaneceram por tempos distintos no Brasil. Enquanto Lévi-Strauss (Sociologia) cumpriu o período exato do contrato, de 1935 a 1937, Maugüé (Filosofia) renovou o seu contrato até 1944, e Bastide (Sociologia), substituindo o primeiro em 1938, permaneceu no país até 1954. Os dois

últimos, por permanecerem por mais tempo, “deixaram profundas marcas entre nós”, apesar de não serem “sumidades intelectuais” como Lévi-Strauss se tornaria posteriormente.

Gilda teve aula com o antropólogo Claude Lévi-Strauss apenas em seu primeiro ano de graduação em Filosofia, em 1937, pois no ano seguinte o jovem professor retornaria à França. No entanto, talvez possamos arriscar dizer que sua influência não seja para ela totalmente nula, embora Gilda declare que só mais tarde, assim como a história posterior da universidade nos revela com a voga do estruturalismo, sofreria maior influência do pensamento de Lévi-Strauss, agora “mediada pelo tempo e pelos livros” (Galvão, 2006: 109).

É o que podemos notar através de dois comentários de Gilda. Em entrevista a Augusto Massi, em 1993, ela relembra: “No primeiro ano [de Filosofia], Lévi-Strauss exigiu muito de mim. Quando penso que fui aluna do Lévi-Strauss com 18 anos, quando era completamente inculta, me dá uma tristeza. Mais tarde aprendi com os livros dele.” (Mello e Souza, 2014: 95). E, em outro depoimento, gravado em 1984 – e que, após revisto, foi publicado em 2004 –, no qual Gilda ao relatar o dilaceramento entre a sua vida de “estilo tradicional” da casa de Mário de Andrade e a vida nova que se iniciava na universidade, diz-nos o seguinte: “Nas aulas, Maugüé e Lévi-Strauss nos inoculavam, em doses aparentemente inofensivas, o veneno sutil da psicanálise e do marxismo, abalando todas as certezas em que, até aquele momento, eu havia me apoiado” (*Ibidem*: 66-67).

Pois, se Lévi-Strauss teve uma relação quase de passagem pelo país, a presença de Jean Maugüé, que permaneceu aqui por nove anos, de 1935 a 1943, surtiu efeitos mais profundos, tanto na estruturação pedagógica do curso de Filosofia, na USP, quanto, conseqüentemente, na formação universitária mais geral da geração de Gilda de Mello e Souza.

Em *Um departamento francês de ultramar* (1994/2021), Paulo Arantes considera como “um documento capital para o entendimento do rumo ulterior dos estudos filosóficos uspianos, a bem dizer sua certidão de

nascimento” a publicação do artigo *O ensino de filosofia e suas diretrizes*, de Maugüé, no *Anuário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, em 1934-1935, “lavrada depois de um primeiro ano de tateios” (Arantes, 1994/2021: 62-63). Neste escrito inaugural, seguindo a máxima kantiana de que “filosofia não se ensina, ensina-se a filosofar”, Maugüé argumenta ao longo de seu ensaio que, em outras palavras, o ensino da Filosofia – disciplina sem matéria, sem objeto próprio – vale o que vale o pensamento ou espírito de quem a ensina. Como escreve o professor francês: “A Filosofia é o filósofo” (Maugüé, 1954:224).

Entretanto, além desse *senso filosófico*, que inspirou muitos alunos, haveria enlaçado a ele, de acordo com Paulo Arantes, o *ensaio crítico*, formando o nó com o qual Maugüé reconheceria “a linha mestra de seu ensino brasileiro”. Visto por este ângulo, em que ensaio e Filosofia se misturam, podemos dizer, com Arantes, que “o melhor do assim chamado espírito filosófico (...) se refugiara noutro grupo de alunos de Jean Maugüé, os quais, no âmbito mais estrito da competência filosófica, não tinham intenções profissionais. Estou por certo me referindo” – escreve Arantes – “ao que na tonalidade ensaística do grupo *Clima* se deve, declaradamente aliás, à ascendência de Jean Maugüé” (Arantes, 1994/2021: 84); grupo, escreve um pouco mais à frente, cuja

palavra de ordem *vers le concret* exprimia antes de tudo um convite, renovado pela aclimação bem planejada de novas técnicas intelectuais, a passar a limpo o *ensaísmo* dos seus maiores, a prosa explicativa, hoje clássica, daqueles que a partir do influxo modernista e da reviravolta de 30 começaram a pôr no lugar algumas peças do tabuleiro nacional (Arantes, 1994/2021: 85).

Dentre “seus maiores” figuravam, entre outros, Mário de Andrade, Luis Martins (1907-1981), Sérgio Milliet, Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979) e Oswald de Andrade (1890-1954), “repassados” por assim dizer pelos “novíssimos”, dentre os quais podemos destacar Antonio Candido, que muito cedo conquistou competência como crítico e reconhecimento público por tal atividade (Pontes, 1998: 56 e seguintes). Ele também aluno de Maugüé,

em *A importância de não ser filósofo* escreve a respeito do professor francês: “para nós [do grupo *Clima*] a sua contribuição foi decisiva, paradoxalmente porque não era um filósofo segundo o catálogo, mas um espírito livre, que se ajustou à realidade cultural de São Paulo naquele momento e nos ajudou a encontrar o próprio destino intelectual” (Candido, 2007: 12).

Era esse “espírito livre” e não restrito ao campo filosófico que notamos também no ensaio *A estética rica e a estética pobre dos professores franceses*, como podemos observar no que se segue, quando Gilda escreve:

E como todos de sua geração, Maugüé havia recebido o impacto profundo de Marx e de Freud. A influência de Alain, de quem fora aluno, revelava-se no desprezo pela vida universitária e na habilidade de desentranhar a filosofia do acontecimento, do cotidiano, da notícia de jornal (Mello e Souza, 2009: 12)¹⁸.

Como sintetiza Paulo Arantes ao final do capítulo Certidão de nascimento, em *Um departamento francês de ultramar*, a propósito da confluência de três gerações: “Não se poderia imaginar maior pontualidade num encontro que ninguém marcara – modernistas veteranos, professores franceses e jovens intelectuais que o abalo de 30 colocara em estado de atualização acelerada” (Arantes, 1994/2021: 86).

Mas, de seus professores franceses, Roger Bastide foi quem em seus 17 anos entre nós, de 1938 a 1954, Gilda mais se aproximou, não somente por ter sido sua assistente na cadeira de Sociologia por dez anos, ter nesse ínterim traduzido seu livro *Arte e Sociedade*, publicado em 1945, mas também por ser aquele que lhe orientaria em seu doutorado.

Para Gilda, Roger Bastide, quando chegou no Brasil, já era, por assim dizer, “um brasileiro em potencial” (Mello e Souza, 2009: 21). Pois, aqui, passou a estudar, por exemplo, os barrocos nordestino e mineiro, bem como analisou o mito do artista Aleijadinho – além de ter estabelecido uma “estética afro-brasileira”. Segundo Gilda, em oposição ao classicismo, representado em seu ensaio por Lévi-Strauss e Maugüé, “Roger Bastide prefere voltar sua atenção para as culturas chamadas primitivas, as

manifestações estético-religiosas e os problemas de mestiçagem artística” (Mello e Souza, 2009: 40).

Era natural pois que, chegando a um país sem grande tradição cultural, tivesse se dedicado à elaboração de uma estética pobre – usando o termo em analogia com o que hoje se costuma designar por arte pobre, isto é, uma estética que voltando as costas para os grandes períodos e as grandes manifestações artísticas, fosse desentranhar o fenômeno estético do cotidiano, dos fatos insignificantes e sem foro de grandeza, que compõem, no entanto, o tecido de nossa vida (*Ibidem*: 41).

Quando Gilda de Mello e Souza foi escrever sua tese de doutorado, Bastide lhe havia sugerido vários assuntos, dentre os quais ela escolheu a moda. Feita a escolha, o orientador passou a indicar algumas leituras à aluna. Como relembra: “Foi Bastidinho que me aconselhou, sob influência da leitura de Gilberto Freyre, a ler os anúncios da época e as crônicas de moda”. Sugerindo leituras fora do âmbito considerado como científico na época, “Bastidinho (...) sabia retirar coisas extremamente significativas de elementos desprezados (Mello e Souza, 2014: 101).

Nesse sentido, *O espírito das roupas*, originalmente intitulada *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, utilizando-se fontes diversas, diferente do “estilo que estava em voga para as teses universitárias” (*Ibidem*: 100), faz uma análise sobre o fenômeno da moda em três linhas: estética, psicológica e sociológica. Restrita à sociedade democrática do século XIX, aos avanços da burguesia e da revolução industrial, Gilda destaca em sua tese de doutoramento a ligação da moda à divisão de classes e à divisão sexual da sociedade, servindo-se como elementos controladores de sua investigação de pranchas coloridas, fotografias, pinturas, litografias, desenhos e gravuras; sem contar as crônicas de jornal e os romances (estrangeiros e nacionais) que dão, segundo Gilda, “movimento” ao panorama “um pouco estático” proporcionado por aqueles primeiros elementos a sua tese (Mello e Souza, 1993: 24).

Considerações finais

Dito tudo isso, gostaríamos de retomar a observação em *Destinos mistos*, que citamos parcialmente na Introdução de nosso artigo, a respeito dos “novíssimos” críticos da revista *Clima*, em comparação a alguns críticos considerados amadores. Diz Pontes (1998: 216) em suas considerações finais:

Diversamente do “polígrafo” esvoaçante”, como se autodenominava Luis Martins; do poeta-escritor, doublê de historiador e crítico de arte, Sérgio Milliet; do crítico militante em turno completo, Alvaro Lins; do escritor, intelectual autodidata e “turista aprendiz”, chamado a emitir opinião sobre tudo e todos, Mário de Andrade; os integrantes do Grupo Clima eram críticos “puros”, munidos de conhecimentos sistemáticos, hipóteses bem fundamentadas, ferramentas conceituais sólidas. Tais foram as marcas introduzidas pelo grupo. Por meio delas conquistaram posições importantes no sistema cultural da época (atestadas, por exemplo, pela organização e direção do *Suplemento Literário*), obtiveram reconhecimento e prestígio intelectual, sedimentaram a crítica num patamar analítico distinto do das gerações anteriores.

Realmente, são casos notáveis, por exemplo, o de Antonio Candido que, exercendo a crítica de livros, firmou-se dentre os maiores críticos e estudiosos da literatura brasileira; o de Paulo Emilio Sales Gomes, idealizador em 1940 do Clube de Cinema de São Paulo, que, ao invés de fazer meras descrições fílmicas, analisava “o filme, a construção das personagens, o movimento da câmera, a ligação entre as imagens, a intervenção do diretor, a transposição do enredo a uma linguagem cinematográfica” (Pontes, 1998: 104), fixando-se como crítico de cinema e “um dos críticos mais importantes de São Paulo” (*Ibidem*: 104); o de Decio de Almeida Prado, um dos fundadores do Grupo Universitário de Teatro, em 1943, que, com sua experiência de ator amador e seus “conhecimentos assistemáticos” sobre as artes cênicas, tornou-se em 1948 professor regular de história do teatro na Escola de Arte Dramática, período em que também escrevia críticas para *O Estado de São Paulo*, as quais “tiveram repercussão imediata” (Pontes, 1998:

202); o de Ruy Coelho que, em 1941, já recebia elogios de Alvaro Lins, Sérgio Milliet e Vinicius de Moraes por seu ensaio *Marcel Proust e a nossa época* e foi crítico de cinema do *Diário de São Paulo*; e o de Lourival Gomes Machado que, em 1945, foi premiado pela Associação Brasileira de Escritores pelo ensaio *Retrato da arte moderna do Brasil*, promoveu a I Bienal de São Paulo e, em 1956, “já era considerado um dos grandes historiadores da arte brasileira” (*Ibidem*: 198).

Contudo, se o grupo de *Clima* destacou-se na crítica de artes em São Paulo, tornando seus integrantes posteriormente *especialistas* em suas respectivas seções, com Gilda a regra não surtiu o mesmo efeito, pois ela permaneceu “dividida”, como disse em referida entrevista, entre a *ficção* – área que lhe foi designada na revista e cuja avaliação não a projetou como contista – e o *ensaio crítico*, forma de expressão que elegeu profissionalmente, sem obter *imediata* notoriedade dentro ou fora do círculo de filósofos especializados com os quais conviveu. Além disso, diferentemente do que aconteceu com os demais membros de *Clima*, o reconhecimento público dos ensaios de Gilda deu-se muito tardiamente¹⁹.

No capítulo final de *Destinos mistos*, Pontes chega a narrar, além da crítica negativa de Milliet ao seu primeiro conto publicado em 1941 (Pontes, 1998: 128), os constrangimentos que Gilda tivera ao inserir-se no meio acadêmico por conta do seu “ensaísmo”, entendido como amadorismo, em oposição ao caráter científico, por exemplo, do aparato técnico de Florestan Fernandes, que se utilizava de uma linguagem “especializada” (Pontes, 1998: 174), bem como denuncia que a tese sobre a moda, defendida por Gilda, em 1950, só 30 anos mais tarde teria algum reconhecimento (*Ibidem*: 189).

No entanto, ao procurar demonstrar os “destinos mistos” dos críticos “puros” da revista *Clima* – que, na visão de Antonio Candido, eram “Críticos, críticos e mais críticos” (Candido apud Pontes, 1998: 13) – a situação de Gilda, como vimos detalhadamente, como aquela que permanecera, ao longo de sua vida, como uma crítica de arte que aprendeu por meio de amadores, sendo autodidata e tateante em seus estudos, avessa às teorias e sistemas,

acabou por se eclipsar , ao elaborar uma síntese final do grupo.

Nesse sentido, por exemplo, à consideração de Pontes (1998: 216) de que “os membros do Grupo Clima se especializaram, desde cedo, em áreas específicas”, apenas acrescentaríamos: exceto Gilda, pois permanecera interessada pelas artes em sua multiplicidade, analisando quase todas as suas manifestações: da moda à dança, da literatura à pintura, da fotografia ao cinema, mais próxima dos criadores ou amadores, como Mário de Andrade, do que dos especialistas de seu grupo. Talvez, por isso, seja ela mesma a verdadeira seguidora de *Clima*, como relatara com ironia em entrevista já citada: “O verdadeiro discípulo de *Clima* sou eu” (Mello e Souza, 2014: 110).

Assim, podemos dizer que as considerações de Heloísa Pontes, nas duas passagens que acima citamos, são acertadas em sua generalidade quanto aos membros oficiais da referida revista, pois eles foram críticos de conhecimentos sistemáticos em seus trabalhos posteriores²⁰. Mas elas devem ser acolhidas com cautela no caso de sua principal colaboradora, Gilda de Mello e Souza, visto que seus conhecimentos são antes saberes assistemáticos²¹ e foram desprezados, tanto em sua produção em *Clima* – como a própria Pontes bem observou em seu estudo – quanto em sua produção ensaística, na época em que atuara como docente, quer pelos críticos passadistas da época quer pela academia filosófica que a acolhera.

Vista por esta perspectiva, não seria Gilda uma possível “ponte” que concilia o pensamento de Mário de Andrade e a formação universitária do grupo *Clima*, dando-nos uma ideia de continuação ou desdobramento iniciada por seu primo no campo da estética? Em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido (2000: 24) escreve que “a formação da continuidade literária” se assemelha à “transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto”. *Mutatis mutandis*, talvez pudéssemos ver nossa crítica de arte, filósofa, ensaísta, tradutora e professora universitária, mais do que um “arlequim” que “leva e traz recados”²², entre aqueles velocistas do pensamento estético brasileiro, dando impulso imaginativo e força cognitiva, por exemplo, mas não só,

ao pensamento “selvagem” (Mello e Souza, 2014: 33) e “em lascas” (Mello e Souza, 2005: 9) de Mário de Andrade. Foi este, aliás, um dos caminhos tomado por Bento Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*, ao aventar que haveria uma continuidade de temas e estilo entre Gilda de Mello e Souza e Mário de Andrade (Prado Jr., 2006). Mas aqui já adentraríamos um novo capítulo a ser estudado.

Por isso, que o presente artigo possa servir ao leitor(a) como um exercício preliminar acerca de Gilda e Mello e Souza, um texto, em demasia, descritivo, que tenta, entretanto, trazer à luz um saber construído artesanalmente, num contexto docente de resistência, visto a onda do conhecimento sistemático que se seguiria, a partir de então, na Universidade de São Paulo, com a chegada de uma outra “nova” geração: a dos estruturalistas.

Referências

- ANDRADE, M. *Os melhores poemas de Mário de Andrade*. Seleção e apresentação Gilda de Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Global, 1988.
- ARANTES, O.; ARANTES, P. Moda Caipira. In: *Sentido da formação – três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, P. (org.). Cruz Costa, Bento Prado Jr. e o problema da filosofia no Brasil. In: *A filosofia e seu ensino*. São Paulo: EDUC, 1993. p. 23-65 (Coleção Eventos).
- _____. Certidão de nascimento In: *Um departamento francês de ultramar* [recurso eletrônico]: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana (uma experiência dos anos 1960). São Paulo: 1994/2021, p. 68-101. Disponível em: <https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/101/66/181>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- ARÊAS, V. O motivo da flor In: MATTOS, F.; MICELI, S. (orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. São Paulo: Fapesp, 2007, p. 125-138.
- _____. Prosa Branca. *Discurso*, n. 26, 1996, p. 19-32. Edição comemorativa dos 25 anos da revista *Discurso*, em homenagem a Gilda de Mello e Souza.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BLAY, E.; LANG, A. B. (orgs.). Capítulo 4: A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras In: *Mulheres na USP: horizontes que se abrem*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 46-55.

- CHAUÍ, M. A dignidade do feminino In: MATTOS, F.; MICELI, S. (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. São Paulo: Fapesp, 2007, p. 23-49.
- CORDEIRO, D. S. *A formação do discernimento: Jean Maugüé e a gênese de uma experiência filosófica no Brasil*. São Paulo: USP, 2008. Tese (Doutorado em Filosofia). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-22012010-170532/publico/DENILSON_SOARES_CORDEIRO.pdf. Acesso em: 17 fev. 2022.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010 (3ª Edição). Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz (Coleção TRANS).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Um percurso intelectual. *Revista USP*, São Paulo, n. 69, mar./mai. 2006, p. 106-116.
- GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 143-179.
- GUARANHA, D.; FIGUEIREDO, T. (orgs.). *Pio & Mário: diálogo da vida inteira*. São Paulo: SESC, 2009.
- MASSI, F. *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*, Campinas: Unicamp, 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279050/1/Massi_FernandaPeixoto_M.pdf Acesso em: 12 nov. 2021.
- MAUGÜÉ, J. O ensino da filosofia e suas diretrizes. *KRITERION*, n. 29-30, vol. VII, Belo Horizonte, 1954, p. 224-234.
- CANDIDO, A. A importância de não ser filósofo. *Discurso*, n. 37, p. 7-14. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62909/65707>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 12ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Ouro sobre Azul, 2017.
- MELLO E SOUZA, A.; MELLO E SOUZA, G. A lembrança que guardo de Mário. *Rev. Inst. Est. Bras.*, São Paulo, 1994, p. 9-26.
- _____. Introdução In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 3-17.
- MELLO E SOUZA, G. *A idéia e o figurado*. 1ª ed. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2005 (Coleção Espírito Crítico).
- _____. *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. Organização, introdução e notas Walnice Nogueira Galvão.
- _____. A visita. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, n. 71, 01 mar. 1958, p. 3.
- _____. Depoimento: Gilda de Mello e Souza, filósofa. In: BLAY, E.; LANG, A. (orgs.). *Mulheres na USP: horizontes que se abrem*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas,

2005, p. 61-75.

_____. *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2ª ed., São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

_____. Rosa pasmada. *Revista Magma*, nº 7, p. 9-19, 2001. Notas críticas inéditas de Mário de Andrade. (Originariamente publicado na *Revista Clima*, nº 12, 1943). Disponível em: <http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/m7.pdf>. Acesso em: 18/12/2021.

_____. Week-end com Teresinha. *Clima*, n. 1, São Paulo, mai. 1941, p. 76-103.

_____. Prefácio In: COELHO, R. *Tempo de Clima*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9-11. (org. Antonio Candido).

MERLEAU-PONTY, M. Prefácio. *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 05-18. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. (Tópicos).

PONTES, H. A paixão pelas formas. In: *Novos Estudos*, n. 74, mar. 2006, p. 87-105. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n74/29641.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2022.

_____. Ar de família: a turma de Clima. *Literatura e Sociedade*, v. 14, n. 12, p. 62-73, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25200/26986>. Acesso em: 22 jan. 2022.

_____. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas. *Cadernos Pagu* (22) 2004, p. 13-46.

PRADO JR., B. Gilda de Mello e Souza. *Discurso*, n. 26, 1996, p. 15-17.

_____. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 43, set. 2006, p. 09-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34541/37279>. Acesso em: 11 abr. 2022.

QUEIROZ, M. Defesa da tese apresentada ao doutoramento na cadeira de Sociologia (1) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo pela licenciada Gilda Rocha de Mello e Souza. *Revista de História*, v. 2 n. 6, 1951, p. 459-464. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v2i6p459-464>. Acesso em: 10 fev. 2022.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019 (Feminismos plurais).

ROCHA, G. Armando deus no macaco. *Clima*, n. 7, São Paulo, dez. 1941.

SPIRANDELLI, C. *Trajetórias intelectuais: professoras do curso de ciências sociais da FFCL-USP (1934-1969)*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

Notas

- * Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos e graduando em História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: krlos_mus@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3624-2349>.
- 1 Onde hoje situa-se a cidade de Santa Lúcia - SP (Guaranha; Figueiredo, 2009: 57, nota 2).
 - 2 Originalmente publicado *A moda no século XIX: ensaio sociológico*. Revista do Museu Paulista, Nova Série, volume V, 1950.
 - 3 Gilda e não “Dona Gilda”, como usualmente lemos em sua fortuna crítica ou em suas entrevistas, mesmo considerando a proximidade daqueles que a conheceram pessoalmente, quer como colegas de ofício, amigos íntimos ou ex-alunos. Isso por duas razões. Em primeiro lugar, porque era seu desejo ser chamada por seu nome. Em entrevista a Augusto Massi, que lhe pergunta: “(...) a senhora se incomoda que a chamem de dona Gilda?”, ouvimos como resposta: “Eu não gosto. Prefiro Gilda ou você.” (Mello e Souza, 2014: 110). E, em segundo lugar, pelo caráter sexista benevolente do tratamento “Dona” que evitamos em nosso artigo.
 - 4 Trata-se de entrevista concedida à Eva Alterman Blay e Alice Beatriz da Silva Gordo Lang em *Mulheres na USP: horizontes que se abrem* (2005), republicada em *A palavra afiada*, 2014.
 - 5 Conforme escreve Pontes (1998: 128): “Sérgio Milliet fora enfático ao afirmar (...) que a ‘novíssima’ geração surgia com ‘grandes possibilidades de vitória’ no plano do ensaio e da crítica, mas não no âmbito da ficção. A seu ver, nada de novo estava sendo revelado ‘nessa frente de batalha literária.’”
 - 6 Em 1954 retornaria à ficção com o conto *A visita*.
 - 7 Formaram-se antes dela as seguintes intelectuais: Gioconda Mussolini (Etnologia brasileira), Lucila Herrmann (Sociologia urbana; mudança social; ecologia humana) e Lavínia Costa Raymond Villela (Folclore). Ver: (Spirandelli, 2011).
 - 8 Não podemos deixar de indicar, como já fez Prado Jr., a proximidade da consideração de Gilda a esse modo “rudimentar” de conhecimento com a de um saber pré-científico analisado por Maurice Merleau-Ponty por exemplo. Em seu Prefácio à *Fenomenologia da percepção*, escreve o filósofo francês: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada”. Concluindo mais adiante, no mesmo parágrafo, que: “retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho” (Merleau-Ponty, 1999: 3-4).
 - 9 Na casa da Rua Lopes Chaves, número 108 (depois 546), Gilda morou de 1931 até casar-se em 1943. Trata-se da casa de sua tia-avó e madrinha, Maria Luísa de Almeida Leite Moraes, chamada carinhosamente de “vovó Iaiá”, mãe de Mário de Andrade, ele também residente da casa até 1945, ano de sua morte.
 - 10 Noção merleaupontyniana, como aludimos anteriormente, que poderíamos estender também à noção “pré-conceitual” de que nos falam Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?*, quando afirmam: “O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência, aos não-filósofos (Deleuze; Guattari, 2010: 51-52).

- 11 De acordo com Prado Jr. (1996: 16, grifos do autor): “Que não surpreenda o leitor essa expressão, aparentemente paradoxal, de uma *disciplina da imaginação*: que é uma interpretação, na realidade? Aliás, recentemente, em entrevista (...), Gilda afirmava que jamais duvidou ‘do poder cognitivo da imaginação’ (frase que, imediatamente, me devolveu à condição de aluno).”
- 12 Como aponta Heloisa Pontes (1998: 134): “Em vez de exercitarem [Mário Neme, Silvio Rodrigues, Miroel Silveira] a alteridade necessária para compreensão dos processos psicológicos, sociais e simbólicos que conformam o universo popular e as relações de gênero, com vistas à sua retradução na linguagem literária do conto, acabam por apresentar, na maioria das vezes, uma imagem congelada, quase caricata, do mundo dos ‘outros’”.
- 13 A respeito da cultura da fazenda, não podemos nos esquecer do trabalho de campo de Antonio Candido, exemplar da cultura a que Gilda faz alusão. Em *Os Parceiros do Rio Bonito* lemos o seguinte sobre a dieta do caipira: “Esta [a merenda, às 12h] é quase sempre uma refeição feita com a sobra daquela [a refeição do almoço, entre 8h30 e 9h da manhã]” (Candido, 2017: 149); e, em outra passagem, agora acerca de suas vestimentas íntimas, lemos que na casa de um “jovem parceiro”: “4 cuecas foram feitas de saco de açúcar” (*Ibidem*: 181); como também descobrimos que com o fenômeno da urbanização acelerada vão desaparecendo os utensílios domésticos tradicionais, tais como: “as gamelas de raiz de figueira, as vasilhas de porunga, os potes de barro, as colheres de pau, feitas *in loco* (*Ibidem*: 207).
- 14 O que de modo algum significa dizer que mulheres negras, indígenas, travestis, transgêneros, entre outros grupos subalternizados, não devam falar em suas próprias vozes. Como bem esclarece Ribeiro (2019: 85) sobre a nossa realidade: “Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experimentar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experimentar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas, e não somente pela perspectiva de quem venceu, para parafrasear Walter Benjamin, em ‘Teses sobre o conceito de história’, estamos apontando para a importância de quebra de um sistema vigente que invisibiliza essas narrativas”.
- 15 Em *OG*, de Adalgisa Nery, lemos: “Essencialmente poetisa, as coisas não se apresentam a ela pela inteligência mas pela intuição. Como, portanto, transportar a sua visão do mundo para a prosa, que é o desenvolvimento do pensamento lógico e, mais ainda, para o conto, o mais lógico dos gêneros literários?” (Mello e Souza, 2014: 154). E, em *O lustre*, escreve sobre Lispector: “Linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação excepcional – eis três características da poesia. (...). Esposando os processos poéticos, não teria *O lustre* traído, de certa maneira, a característica principal do romance, que é ser romanesco e discursivo?” (*Ibidem*: 159).
- 16 Como relatou em entrevista a Augusto Massi: “O Decio de Almeida Prado não se lembra, mas entrei no grupo por causa dele, responsável pela primeira conferência que, se não estou enganada, era sobre Machado de Assis (Mello e Souza, 2014: 94).
- 17 Figuravam na revista durante toda sua vigência, de 1941 a 1944, os seguintes editores em suas respectivas seções: Lourival Gomes Machado (editor responsável), artes plásticas; Antonio Candido, literatura; Decio de Almeida Prado, teatro; Paulo Emilio Sales Gomes, cinema; Antonio Branco Lefèvre, música; Roberto Pinto Souza, economia e direito; Marcelo Damy de Souza, ciência; além dos colaboradores: Ruy Coelho, Cícero Christiano de Souza, Gilda de Mello e Souza, entre outros

(Pontes, 1998: 97-98).

- 18 Uma outra característica artesanal que identificamos na maioria dos ensaios de Gilda é a ausência de uma bibliografia ao final do texto, excetuando-se dois ou três ensaios seus, prática comum nos artigos acadêmicos atuais. No caso específico dessa citação, conhecemos amplamente os nomes de Marx e Freud, mas o mesmo não ocorre com Alain. Pelo contexto deste escrito e pela esfera de interesses de Gilda, suspeitamos que se trate do pseudônimo literário do autor de *Système des Beaux-Arts* (1920), Émile-Auguste Chartier (1868-1951), jornalista, ensaísta e filósofo francês.
- 19 Citamos a seguir alguns fatos que, a nosso ver, comprovam nossa afirmação: 1) com pouca receptividade, a tese de Gilda recebeu pela primeira vez formato em livro só 37 anos depois de defendida; 2) em reconhecimento público à sua atuação na Faculdade de Filosofia, a edição comemorativa de 25 anos da revista *Discurso*, foi elaborada em sua homenagem, o ano era 1996, três anos antes de se tornar professora emérita; 3) em 2007, publicou-se *Gilda: a paixão pela forma*, livro que reúne várias comunicações realizadas em agosto de 2006 (oito meses após sua morte), apresentadas no seminário sobre Gilda de Mello e Souza; 4) além disso, foi realizado também o evento “10 anos sem Gilda de Mello e Souza”, em 2016. E bastaria ler a transcrição da defesa final de sua tese, feita por Maria Isaura Pereira de Queiroz, para ver o quanto a expressão “pouca receptividade” que usamos acima é um eufemismo para a violência intelectual sofrida diante uma banca composta por Roger Bastide, Fernando de Azevedo, Alfredo Ellis Jr., João Cruz Costa e Sérgio Milliet: má conceituação sociológica, incompreensão da importância do dinheiro no processo de ascensão social, escolha de um tema geral “sendo tantos os problemas brasileiros por estudar” etc. (Queiroz, 1951: 459-464).
- 20 Lembramos aqui, por exemplo, a distinção conceitual que Antonio Candido (2000) faz entre “manifestações literárias” e “literatura”, na Introdução de sua clássica obra *Formação da Literatura Brasileira*, e tudo o que dessa teorização decorre.
- 21 Como a própria Gilda disse certa vez em entrevista: “minha formação tem muito de autodidata, foi se dando aos poucos, assinando revistas, comprando livros, tateando de todo jeito” (Mello e Souza, 2014: 104).
- 22 Mário cognomeou Gilda de “arlequim”, ou seja, uma personagem que aparece no bailado do bumba meu boi na figura de mensageiro. Para maiores detalhes, ver: A lembrança que guardo de Mário. In: *Rev. Inst. Est. Bras.*, SP, 1994: 23.

Artigo submetido em fevereiro de 2022. Aprovado em abril de 2022