



A história não é uma bruxa: Gilda de Mello e Souza e a dignidade do feminino nas artes

Rafael do Valle

Como citar:

VALLE, R. do. A história não é uma bruxa: Gilda de Mello e Souza e a dignidade do feminino nas artes. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 526-561, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671317. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671317>.

Imagem [modificada]: Marilena Chaui cumprimentando Gilda de Mello e Souza, por ocasião da cerimônia de outorga do título de professora emérita. São Paulo, 20 de maio de 1999. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP — Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência: GMS-F132-017.

A história não é uma bruxa: Gilda de Mello e Souza e a dignidade do feminino nas artes

History is not a witch: Gilda de Mello e Souza and the dignity of the feminine in the arts

Rafael do Valle*

RESUMO

Neste artigo, discutiremos, a partir do confronto de seus ensaios e entrevistas, aquilo que a filósofa brasileira Gilda de Mello e Souza chamou de “miopia feminina”. Tal condição é fruto da cultura que condicionou as mulheres à certa produção artística e instaurou um processo criativo específico. Contudo, vemos que a autora não quer abandonar o que a história fez das mulheres, uma vez que fazer isso seria como destruir tudo que elas construíram no campo das artes. A partir disso, esboçaremos uma aproximação entre o pensamento da filósofa brasileira e a crítica feminista da história da arte. Ao fim, apresentaremos o contexto do qual parte Gilda de Mello e Souza, discorrendo sobre a condição da mulher no sistema acadêmico de sua época, a sua participação na revista *Clima* e a sua atuação profissional como professora de Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE

Gilda de Mello e Souza. Dignidade do feminino. Crítica de arte brasileira. História feminista da arte.

ABSTRACT

In this article, we will discuss, from the comparison of her essays and interviews, what the Brazilian philosopher Gilda de Mello e Souza called “female myopia”. This condition is the result of culture, which conditioned women to a certain artistic production and established a specific creative process. However, we see that the author does not want to abandon what history has done to women, since doing so would be like destroying everything they have built in the field of arts. Based on this, we will outline a rapprochement between the Brazilian philosopher's thought and the feminist critique of art history. In the end, we will present the context from which Gilda de Mello e Souza departs, discussing the condition of women in the academic system of her time, her participation in the *Clima* magazine and her professional performance as a professor of Aesthetics at the Philosophy Department of the University of São Paulo.

KEYWORDS

Gilda de Mello e Souza. Dignity of the feminine. Brazilian art criticism. Feminist art history.



FIG.1. Marilena Chaui cumprimentando Gilda de Mello e Souza, por ocasião da cerimônia de outorga do título de professora emérita. São Paulo, 20 de maio de 1999. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP — Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência: GMS-F132-017.

Introdução

Gilda de Mello e Souza (1919-2005) foi uma filósofa brasileira que, por meio de ensaios, pôs-se a refletir sobre a arte. A qualidade de sua prosa ensaística é comprovada pelo conjunto de obras que nos legou: *O espírito das roupas* (1987), ensaio sociológico sobre a moda do século XIX; *O tupi e o alaúde* (1979), longo ensaio dedicado ao *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Exercícios de leitura* (1980), coletânea de 21 estudos de grande abrangência temática, distribuídos em 5 seções: estética, literatura, teatro, cinema e artes plásticas; *A ideia e o figurado* (2005), última obra publicada em vida por nossa autora, que congrega, além de uma seção especial de ensaios sobre

Mário de Andrade, diversos artigos publicados entre 1983 e 2005 sobre as mais variadas manifestações artísticas; e *A palavra afiada* (2014), coletânea organizada por Walnice Nogueira Galvão que apresenta ao leitor amplo material de autoria da filósofa brasileira, desde entrevistas, ensaios, críticas de arte, conferências transcritas, até cartas destinadas a Mário de Andrade, seu primo¹.

Em “A dignidade do feminino”, ensaio em homenagem a Gilda de Mello e Souza publicado em *Gilda: a paixão pela forma* (2007)², a também filósofa brasileira Marilena Chaui [Fig.1] apreendeu com poucas palavras, já no título, o coração do ensinamento de sua professora de Estética: a dignidade do feminino³. Acompanhemos a sua letra:

Da salada e da macarronada ao chapéu cor de morango, do cuidado com o *chauffage* ao uso adequado de agasalhos, da doação de objetos de arte e orientação bibliográfica à paciente pedagogia da escrita, da elegância e profundidade das aulas à originalidade e incomparável beleza dos escritos, da coragem contra a ditadura e o terror de Estado à decisão de recolher-se, Gilda de Mello e Souza, sem alarde, mas com firmeza, ensinou a todos nós a dignidade do feminino. (Chaui, 2007: 36)

Essas palavras foram, a princípio, pronunciadas em seminário dedicado a Gilda de Mello e Souza, realizado, em 2006, na Universidade de São Paulo (USP), instituição na qual a homenageada se formou em Filosofia, em uma das primeiras turmas, e lecionou a disciplina de Estética até se aposentar, período que envolve de 1955 a 1973⁴. Marilena Chaui recorda as dicas, recebidas de sua mestra, de como se alimentar de forma econômica e rápida no seu intercâmbio na França e de como lidar com o frio do inverno europeu. Ela também menciona a dica de moda que recebeu sobre qual chapéu utilizar em um determinado casamento. A filósofa brasileira relata ainda que foi Gilda de Mello e Souza quem lhe deu a sua primeira obra de arte: uma gravura de Renina Katz; e que foi ela também quem lhe indicou o caminho para chegar ao pensamento de Spinoza: por meio da pintura holandesa do século XVII. Além disso, Marilena Chaui faz questão de lembrar a todos de

que o Departamento de Filosofia resistiu às investidas dos interventores que rondavam a Universidade de São Paulo durante a Ditadura Militar graças ao esforço de Gilda de Mello e Souza, enquanto Chefe de Departamento⁵, de cumprir todas as exigências impostas pelo reitor Miguel Reale, garantindo a autonomia do departamento. Para o que Marilena Chaui está chamando a atenção é o fato de que, em todas as ocasiões lembradas, Gilda de Mello e Souza não abriu mão de sua visão feminina.

Essa noção de visão feminina foi explorada por Gilda de Mello e Souza ao analisar *A maçã no escuro* (1961), romance de Clarice Lispector, e que também perpassa seus demais ensaios críticos sobre artistas mulheres. Segundo nossa autora, a visão que a mulher constrói é uma visão apegada à minúcia, capaz de enxergar o mundo de muito perto. A esse olhar a filósofa brasileira deu o diagnóstico de “miopia feminina”, deficiência condicionada pela cultura que qualifica a mulher para o detalhe e o perfeccionismo. Mas é possível abstrair dessa deficiência um processo criativo, um estilo. Valorizar esse processo criativo é fazer jus à dignidade do feminino, não negando aquilo que a história legou às mulheres. O que Marilena Chaui captou tão bem a respeito de Gilda de Mello e Souza pode ser procurado em seus ensaios e nas entrevistas concedidas. Portanto, nosso objetivo será o de estender essa noção de dignidade do feminino para o conjunto da obra de Gilda de Mello e Souza, a fim de compreendermos, por meio de uma análise textual de seus ensaios e entrevistas, o que exatamente ela quis dizer com “miopia feminina”, qual o processo criativo instaurado por esse tipo de visão e o porquê de esse mesmo processo dever ser salvaguardado como forma de resistência.

A miopia feminina

Em “O vertiginoso relance”⁶, ensaio sobre *A maçã no escuro* (1961), da escritora brasileira Clarice Lispector, Gilda de Mello e Souza (2009b: 97),

mencionando brevemente Simone de Beauvoir, aponta que as mulheres, devido à sua posição social — e não por sua constituição anatômica ou uma suposta essência imutável ou arquétipo (a Mulher, o Feminino), tendo em vista que, segundo a filósofa francesa (Beauvoir, 1960: 9), conforme lemos em *O segundo sexo* (1949), não se nasce mulher, mas torna-se uma —, apegam-se ao detalhe sensível na transcrição do real (Souza, 2009a: 97)⁷. Simone Beauvoir (1960: 7) denuncia que o destino legado pela história à mulher é o casamento, que as subordina ao homem. Nesse sentido, a função social atribuída à mulher é a de esposa. No interior desse sistema, o universo feminino, carente de acontecimentos significativos, é, segundo Gilda de Mello e Souza (2009b: 97), o de lembrança ou de espera, no qual os acontecimentos insignificantes do presente buscam sentido no passado ou no que poderia vir a ser, não se tratando de um futuro, apenas expectativa. Assim, a mulher, confinada pelos homens no espaço da vida privada, no claustro doméstico onde a vida se encerra, não vislumbra a paisagem que se desdobra no horizonte distante, para além da janela da sala de estar, para além do jardim, de forma que, em suas palavras: “A visão que [a mulher] constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos”⁸.

Noutro momento, em entrevista à crítica literária brasileira Walnice Nogueira Galvão⁹, Gilda de Mello e Souza, referindo-se novamente a Clarice Lispector, retoma a noção de miopia e comenta:

Está aí uma escritora admirável que representa como ninguém essa miopia feminina — cultural — que só permite enxergar bem o mundo de muito perto. Concedo que seja uma deficiência, mas é possível, a partir daí, instaurar um estilo. Afinal as mulheres podem ter as qualidades... dos seus defeitos. (Souza, 2014e: 57)

Como nossa autora destaca que tal condição é cultural, podemos recorrer a Roger Bastide, que apresenta um substrato sociológico para

essa binaridade da arte. O sociólogo francês, que aportou no Brasil para ocupar o lugar de Claude Lévi-Strauss na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP), foi professor de Sociologia de nossa autora¹⁰. Desde sua chegada, em 1938, Bastide se dedicou ao estudo daquilo que fosse típico do país, contribuindo para a Sociologia brasileira com o seu olhar estrangeiro carregado de um arsenal analítico¹¹. O sociólogo francês se debruçou sobre a paisagem nacional, a cidade moderna que aos poucos se constrói, os cartazes publicitários, o barroco brasileiro e a religião afro-brasileira. Por conta de seus estudos, Roger Bastide se tornou um prolífico interlocutor de autores brasileiros, especialmente os modernistas. Fernanda Arêas Peixoto (2000), autora que produziu diversos trabalhos sobre a obra do sociólogo francês, destaca que foi por meio do debate com os modernistas que Roger Bastide pôde pôr em xeque o seu olhar de estrangeiro. Destarte, segundo o sociólogo francês, em *Arte e Sociedade* (1945), a primeira divisão que podemos encontrar nos povos primitivos é a divisão entre os gêneros. Homens e mulheres exercem funções sociais diferentes: “as mulheres se entregam à pequena caça, à pequena pesca, à colheita, os homens à grande caça, à grande pesca e à guerra” (Bastide, 1945: 129). Eis o porquê de a visão feminina ser “míope”: às mulheres sempre coube o pequeno. Assim sendo, da divisão de gênero da sociedade decorre uma divisão entre as artes, arte feminina e arte masculina, conforme lemos:

Pois que existem dois grupos sociais, também existem duas artes, uma arte masculina caracterizada pelo trabalho das matérias duras: o jade, a madeira, pela escultura e música melódica; e uma arte feminina caracterizada pelo trabalho das matérias tenras, como a terra, a ornamentação do corpo e do ritmo.¹²

Homens e mulheres se especializaram cada qual em uma determinada produção artística, e nisso se instauraram dois processos criativos diferentes, dois estilos. Condicionada ao pequeno, Gilda de Mello e Souza depreende que a visão feminina é como uma tomada cinematográfica

próxima, focalizando fixamente todas as coisas de forma equivalente. No entanto, diz-nos a filósofa brasileira na entrevista a Walnice Nogueira Galvão:

[...] a fotografia pode, aos poucos, ir movimentando esse espaço morto e indiferenciado, selecionando o foco ora aqui, ora ali, fazendo *travellings* de aproximação em pequenos detalhes para revelar uma riqueza escondida, que à primeira vista não se podia supor. Tudo simples, barato, silencioso, sem grua nem figurantes. (Souza, 2014e: 57)

A visão feminina — míope — vai captando as coisas antes tidas como insignificantes e as trazendo para o primeiro plano, revelando detalhes que passariam despercebidos. Por sua vez, a visão masculina, continua Gilda de Mello e Souza, está atrelada a certo recuo. A observação parte de um ponto privilegiado que lhe garante uma visão ampla como a cinematográfica panorâmica. Em suas palavras:

Eu diria que a relação do homem com o mundo é semelhante à da tomada cinematográfica panorâmica, em que a câmera móvel apreende do alto, e por isso com grande liberdade de ação, um espaço amplo onde costumam se desenrolar os episódios graves e majestosos: uma batalha, uma cavalgada, uma greve, um incêndio.¹³

Como se vê, Gilda de Mello e Souza dá prosseguimento àquilo que Roger Bastide havia conjecturado em *Arte e Sociedade*, obra da qual ela foi a tradutora. A filósofa brasileira entende que, por imposição social, as mulheres desenvolveram um estilo artístico específico. Elas, nessa medida, inventam de outro modo, “desprezando os projetos rígidos, excessivamente racionais, para ir experimentando, substituindo, improvisando, adaptando”¹⁴. Lidando com o imprevisto e se agarrando às oportunidades, as artistas mulheres não se subscrevem ao cânone. Não há regras quando é preciso lidar com o pouco que se tem à mão. Nada é desperdiçado pelas mulheres, tudo é guardado para um momento oportuno: “as sobras dos molhos na geladeira, os retalhos nas gavetas, os botões de velhas camisas em

vidrinhos e, nas caixas, inumeráveis fitas, cadarços, flores, linhas, pedaços de sedas, fivelas”¹⁵. De forma que Gilda de Mello e Souza, na entrevista a Walnice Nogueira Galvão, conclui que: “Mais dia, menos dia, tudo pode servir porque a norma construtiva da mulher é a combinatória”¹⁶.

Ao ouvir tal conclusão, Walnice Nogueira Galvão questiona a sua entrevistada sobre o fato de ela estar descrevendo o processo construtivo da vestimenta. Gilda de Mello e Souza concorda. A norma construtiva da mulher seria a mesma da vestimenta, da culinária, da decoração, isto é, daquilo que a filósofa brasileira chama de artes menores. Embora nossa autora não goste da separação entre arte maior e arte menor, e a considere “histórica e europeia”¹⁷, tal separação dá ensejo a uma reflexão frutífera. O adjetivo menor, a princípio, impõe uma depreciação literal, a da pequena dimensão, mas também qualifica as artes que ocupam os patamares inferiores. As artes menores compreendem a “infinidade de realizações plásticas e poéticas de nossos dias”¹⁸, ou seja, aquelas realizações manchadas de utilidade e sem foros de grandeza, associadas ao artesanato e ao feminino. Uma vez que houve uma separação entre arte e artesanato a partir do Renascimento, e somando o fato de que muito do que as mulheres tipicamente produziam envolvia o trabalho artesanal, uma série de gêneros artísticos nos quais as mulheres tinham uma presença notável foi rebaixada na hierarquia das artes (Korsmeyer, 2004; Simioni, 2022: 191-197). As artes maiores, por sua vez, provêm de um esforço intelectual e compreendem realizações plásticas desinteressadas, heroicas, grandiosas e masculinas, ou seja, obras de homens geniais.

Como se vê, realizações plásticas diversas são percebidas de modo generificado. Aquilo que as mulheres produzem e as artes menores seriam equivalentes. Sendo assim, Walnice Nogueira Galvão (*apud* Souza, 2014e: 58) é levada a formular a seguinte questão: “A mulher estaria fadada às artes menores?”. A filósofa brasileira não nega esse destino, uma vez que a cultura condiciona a “miopia feminina”, e o apego à minúcia e ao bem-feito

não favorecem a grande arte, conforme a citação de Mário de Andrade que Gilda de Mello e Souza toma como referência, retirada de uma das cartas do modernista a Murilo Miranda: “O bem-feito é próprio de uma cadeira, de uma renda, de um minueto, de um rondó, mas uma certa asperidade ajuda o caráter grandioso de uma sinfonia, de uns *Lusíadas*, de uma catedral, de um afresco de vinte metros” (Andrade, 1981: 133).

Consideramos que o bem-feito é um conceito-chave para decifrarmos o pensamento de Gilda de Mello e Souza sobre a arte feminina e, conseqüentemente, sobre a arte menor. O trabalho artesanal exige que a matéria seja manipulada com destreza e afinco. Posto que o artesanato foi excluído de certa noção de arte — da grande arte —, pode-se dizer que os artistas menores, enquanto artesãos, trabalham modesta e minuciosamente a sua obra, sem alarde, sempre tendo em vista o bem-feito. Na medida em que as artes menores estão atreladas à minúcia, adequa-se a elas um olhar capaz de enxergar o mundo de muito perto. Esse olhar é o da mulher, com a sua “miopia feminina”, deficiência condicionada pela cultura que a qualifica para o detalhe e o perfeccionismo. Portanto, é por meio da noção de bem-feito, retirada da citação de Mário de Andrade, que podemos dar um arremate às considerações da filósofa brasileira no que concerne às artes ditas menores. É o que podemos apreender quando Gilda de Mello e Souza diz que as mulheres não entrariam no Panteão da Glória, lugar destinado aos gênios:

Prefiro sempre o bem-feito, mas tenho que convir que, conceituando as coisas como Mário de Andrade faz, as mulheres não entrariam no Panteão da Glória. Ficariam de fora, na companhia de Tchekhov, lendo *Mrs. Dalloway*, contemplando os quadrinhos de Klee, ouvindo atentas a música de Satie. Todas vestidas com um costuminho engalanado de Chanel, desses que escondem no forro de seda, com delicadeza e modéstia, a parte mais nobre da roupa. (Souza, 2014e: 59)

A dignidade do feminino

Posto que a cultura condicionou a mulher a uma prática artística específica e instaurou um processo criativo próprio, as artistas mulheres e as ditas artes menores deveriam abandonar tudo o que lhes foi conferido em busca de ascensão? Não é essa a recomendação dada por Gilda de Mello e Souza. Para a filósofa brasileira, a incorporação da visão masculina descaracterizaria o principal elemento das artes menores identificado por ela: o bem-feito. Nossa autora, como vemos em seus ensaios e entrevistas, busca preservar a diferença, em prol de uma identidade e de uma sensibilidade femininas.

Com isso, não se trata de dizer, como questionou Walnice Nogueira Galvão, que as mulheres estão fadadas às artes menores. Talvez a questão deva ser formulada invertendo-se os termos. Ao que nos parece, as artes menores estão “fadadas” às mulheres na medida em que, ao se abolir o bem-feito a fim de atingir o grandioso, descaracterizar-se-iam completamente. Não se trata de confinar as mulheres a um conjunto de produções artísticas, mas o que está em jogo, para a filósofa brasileira, é a retirada da grandeza heroica — própria da visão masculina — do que considera como “temperamento feminino”¹⁹. Em outras palavras, trata-se de expurgar o masculino do feminino.

Esse temperamento feminino que Gilda de Mello e Souza visa salvaguardar na entrevista a Walnice Nogueira Galvão está em consonância, a nosso ver, com o pensamento de outras teóricas, como as releituras do cânone da história da arte propostas, na mesma época, por Griselda Pollock e Rozsika Parker, figuras de proa da crítica feminista da história da arte. Pollock e Parker (2013), em *Old Mistresses: women, art and ideology* (1981), apontam que a exclusão das mulheres como artistas revela que, estruturalmente, o discurso da história da arte é erigido sob uma lógica falocêntrica, que se apoia na negação do feminino com o propósito de assegurar a supremacia do masculino no campo da criatividade. Sendo

assim, forçar a inserção das mulheres dentro desse discurso seria contraprodutivo. Para Griselda Pollock (2013), em *Differencing the canon: feminism and the writing of art's histories* (1999), é estruturalmente impossível readmitir as mulheres excluídas sem desvirtualizar o seu legado artístico. Ainda que se proponha uma versão feminina do cânone, a lógica falocêntrica continuará a mesma: transformar artistas em ideais narcísicos. Mas a figura da Mãe, diferentemente da do Pai, não é heroica. Sem uma contextualização histórica das obras das artistas mulheres, elas seriam pura e simplesmente absorvidas por um sistema artístico no qual o homem — ou o gênio — é a norma. A autora, então, levanta uma questão: o que faz nos interessarmos por artistas que são mulheres? Griselda Pollock²⁰ responde que não se trata de buscar em uma obra sinais de feminilidade, daquilo que já é tido como feminino, mas sinais de um feminino estruturalmente condicionado e em conflito com o falocentrismo, isto é, uma estrutura de subjetividade potencialmente diferente.

Como podemos ver, essa “estrutura de subjetividade potencialmente diferente” equivaleria, em Gilda de Mello e Souza, ao processo criativo derivado da “miopia feminina”. Não há nenhuma menção a Griselda Pollock ou a Rozsika Parker nos ensaios e entrevistas da filósofa brasileira. Também não há menção ao debate da revisão feminista da história da arte²¹ inaugurado por Linda Nochlin a partir do artigo “Why have there been no great women artists?”, publicado pela primeira vez em 1971. Nele, Nochlin (2018) denuncia a ausência de nomes de mulheres artistas nos livros de história da arte e defende a tese de que isso se deve à interdição delas, pelo sistema acadêmico, ao estudo do modelo vivo. À época da redação do texto inaugural, não havia, tal como conhecemos hoje, teoria feminista, estudos afro-americanos, teoria queer ou estudos pós-coloniais. 30 anos depois, a autora retorna ao seu artigo para destacar que a história da arte se transformou profundamente sob o impacto das teorias e estudos contestadores: “As coisas não são as mesmas como eram em 1971 para as

mulheres artistas e as pessoas que escrevem sobre elas”, registra Linda Nochlin (2008: 28)²² em “Why have there been no great women artists? Thirty years after”, e continua:

Há toda uma área florescente de estudos de gênero na academia, toda uma produção de representação crítica que se envolve com questões de gênero nos museus e galerias de arte. Mulheres artistas, de todos os tipos, são comentadas, vistas, deixaram sua marca — e isso inclui mulheres de cor artistas.²³

Contudo, conforme apontou Luana Tvardovskas (2011) ao analisar a crítica feminista nas artes visuais, o debate bem-recepcionado por boa parte das autoras norte-americanas e europeias não encontrou de imediato ecos no Brasil e demais países da América Latina. Ainda segundo a autora, a censura perpetrada pelas ditaduras latino-americanas afetou a estruturação do movimento feminista e a sua recepção no circuito das artes e na academia desses países, o que a leva a dizer que: “Não é viável ou produtivo ensaiar uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil, Argentina, Chile ou Uruguai, buscando que esta seja coincidente com as efervescências europeias e, sobretudo, com a norte-americana da década de 1970 em diante” (Tvardovskas, 2011: 13). O regime ditatorial foi instalado no Brasil com o golpe militar de 1964, e é justamente nesse período, de 1969 a 1972, que Gilda de Mello e Souza chefiava um departamento vigiado por militares. Mesmo em escritos tardios, tal incursão teórica não entraria em seu horizonte.

De qualquer modo, aqui no longínquo Brasil, ou ainda, na expressão do filósofo brasileiro Bento Prado Júnior empregada para se referir à posição intelectual de sua professora de Estética, “situada na periferia do capitalismo” (Prado Jr., 2006: 35), Gilda de Mello e Souza refletia sobre as artistas mulheres, especialmente as brasileiras. Nossa autora, ainda que não faça uso do arcabouço teórico das autoras anglo-saxãs, está interessada naquilo que as mulheres puderam fazer com o pouco que a sociedade lhes legou. Se o processo criativo instaurado seja intimamente ligado às artes

ditas menores, que assim o seja. O que a filósofa brasileira vê nas artes menores é a sua dignidade, o que vê é a dignidade do feminino, como bem observou Marilena Chaui (2007).

Quando Walnice Nogueira Galvão questiona Gilda de Mello e Souza sobre o destino da mulher no mundo contemporâneo, nossa autora lhe responde que gostaria de pensar num destino sem ressentimento, “procurando preservar a *diferença*, a nossa identidade” (Souza, 2014e: 56). Sendo assim, podemos conjecturar que a filósofa brasileira não se propõe, como deseja Walter Benjamin na sétima tese sobre o conceito de história, a “escovar a história a contrapelo”, concebendo-a do ponto de vista dos vencidos (Benjamin, 1996: 225)²⁴. É o que podemos deduzir da seguinte passagem: “Nesse momento não me interessa investigar como e por que, ao longo do tempo, fomos sistematicamente espoliadas” (Souza, 2014e: 56). Até porque, como ela mesma diz, “Hoje sabemos que a história não é apenas uma bruxa impiedosa e vingativa, que foi fabricando pelas nossas costas uma quantidade de vítimas”²⁵. E continua: “A exploração também gera defesas, formas sutis de resistência, de poupança, a valorização paciente dos miúdos, das sobras”²⁶. Nossa autora, sem recusar a história, aceita a sua condição de “míope”, buscando extrair de sua “deficiência” as suas qualidades. Ainda segundo Gilda de Mello e Souza²⁷, a minúcia e o apego ao detalhe podem render muito em certas áreas, como na pesquisa científica. Tanto é assim que ela adota como método²⁸ para suas críticas o paradigma indiciário, que busca na obra de arte os detalhes insignificantes que escapariam até mesmo ao próprio artista²⁹.

Em vez de “escovar a história a contrapelo”, Gilda de Mello e Souza parece estar mais preocupada com o futuro, especialmente com o horizonte de desvirilização da grande arte: “O que me parece estranho — e é aí que eu quero chegar — é que as mulheres estejam se empenhando em assimilar essa maneira direta e dura, justamente no momento que a grande arte atravessa um período de franca desvirilização”³⁰. Ao se referir aos enormes quadros

presentes nas bienais de sua época, nossa autora³¹ comenta que de grandioso eles só têm em tamanho. O que esses quadros representam é a *ampliação do insignificante*: um punho fechado, uma árvore solitária ou uma cesta de frutas reproduzidos em um espaço expandido. São obras que gritam, mas que nada dizem. Fenômeno análogo já ocorria na pintura acadêmica nacional do século XIX. Na passagem da pintura de história para a pintura de gênero, os artistas resistem a abandonar o gesto heroico e a idealização³². Gilda de Mello e Souza (2014d: 81), em entrevista ao historiador da arte brasileiro Nelson Aguilar, oferece como exemplo a natureza-morta de Pedro Alexandrino, cuja boa pintura é atrapalhada por um decorativismo que visava engrandecer o tema insignificante, enobrecendo as frutas e as taças pintadas. A isso a filósofa brasileira denominou de *monumentalidade inercial*. É interessante pensarmos nessa mudança ocorrida: a *monumentalidade inercial* deriva de uma vergonha de não pintar batalhas; já a *ampliação do insignificante* parece ser uma escolha deliberada, como que uma aceitação do tema menor. Mas, no fim das contas, o resultado é o mesmo, de forma que essas grandes telas nada mais são do que “o último estertor com que a autoridade masculina procura mascarar uma estética do suborno” (Souza, 2014e: 60).

Esse fenômeno certamente não é restrito à pintura. Se Clarisse Lispector, com a sua miopia, apegava-se aos detalhes sensíveis na transcrição do real, ela também, por meio de “vertiginosos relances”, fixava em um instante aquilo que só poderia ser divisado de muito perto, extraindo dessa ínfima parcela de tempo toda uma sequência de atos. Ávida por esses instantes exemplares, Lispector os vai somando na composição de sua obra, ignorando a cadência temporal da narrativa. Como contraposição, a filósofa brasileira (2009b) destaca o cineasta Sergei Eisenstein, que, em vez de captar o instante num lampejo, dilatava-os. Nas cenas da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (1925), e a da abertura da ponte, em *Outubro* (1928), o que vemos é a dramatização do tempo, a monumentalização do

instante. “Desse modo, o que se tem diante dos olhos é um instante visto ao microscópio, um tempo reduzido que jamais escoar — os soldados descendo ininterruptamente a escada, a ponte nunca terminando de abrir”³³.

Diante de tudo isso, Gilda de Mello e Souza enfrenta um impasse: o insignificante sempre fora desvalorizado, por que agora os homens estariam se apropriando do que era relegado às mulheres? As diferenças entre as visões masculina e feminina estariam se desfazendo? “Em resumo, acho que os homens estão fazendo, hoje — mal e com pretensão descabida —, o que as mulheres fizeram sempre tão bem, modestamente e conformadas” (Souza, 2014e: 60). Aqui, a questão posta por Linda Nochlin, “por que não há grandes mulheres artistas?”, poderia ser resgatada. Carol Armstrong, no prefácio à obra que comporta o artigo inaugural revisitado 30 anos depois, parece ir ao encontro de Gilda de Mello e Souza ao ensaiar uma reformulação da questão posta por Nochlin: “por que há grandes mulheres artistas?”. Ao fazer isso, a autora observa que a ambivalência da questão original era crucial para atingir o cerne do problema: “[...] se o ‘grande artista’ é uma figura mítica sustentada por valores patriarcais, a ‘mulher artista’ deveria aspirar e ser assimilada à mesma grandeza que a questão implicitamente critica?” (Armstrong, 2006: X)³⁴.

Crítica bissexta

Quando perguntada, em entrevista ao crítico literário brasileiro Augusto Massi (1993)³⁵, sobre qual seria sua galeria ideal, Gilda de Mello e Souza responde que ela seria composta por quadros modernos e que, dentre esses, os que mais a atraem são os de artistas mulheres, como Maria Helena Vieira da Silva e Fayga Ostrower. Com efeito, as suas análises e críticas de arte, conforme ela relata na mesma entrevista, são voltadas para as coisas de mulher:

A crítica que faço é uma crítica bissexta. Por isso, me permito escolher as obras com as quais tenho afinidade. E, em princípio, gosto muito de analisar coisas de mulher. Em segundo lugar, não afino com a arte heroica. Por exemplo, na pintura, entre meus quadros prediletos, adoro *Tres de mayo*, de Goya, *La rendición de Breda*, de Velázquez, *La Resurrezione*, de Piero della Francesca. Quando eu paro, percebo que todos esses quadros são estáticos. A minha tendência para a obra de arte é que ela seja mais baixa que o comum. Em música, só para dar um exemplo, prefiro Bach a Beethoven, Mozart a Vivaldi. (Souza, 2014b: 107)

Dentre as “coisas de mulher” analisadas, encontramos, no campo literário, textos dedicados à Clarice Lispector (“O vertiginoso relance” e “O lustre”³⁶), e às escritoras brasileiras Zulmira Ribeiro Tavares (“As migalhas e as estrelas”³⁷) e Adalgisa Nery (“OG, de Adalgisa Nery”³⁸). No campo das artes visuais, temos textos dedicados à ceramista brasileira Sara Carone (“Feminina, táctil, musical”³⁹), à fotógrafa brasileira Madalena Schwartz (“Uma artista exemplar”⁴⁰), à desenhista brasileira Ester Grinspum (“Os passos da criação”⁴¹) e à pintora brasileira Rita Loureiro (“Rita Loureiro reinventa a pintura”⁴²).

Pelo fato de ter se debruçado sobre as “coisas de mulher”, ensinando a dignidade do feminino, um fato precisa ser ressaltado sobre a sua crítica bissexta: Gilda de Mello e Souza fez o que os críticos homens se furtaram a fazer. O caso emblemático é o da leitura que a filósofa brasileira faz do capítulo Anita Malfatti da história do nosso Modernismo. No ensaio “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”⁴³, redigido para acompanhar o catálogo da exposição “O modernismo: pintura brasileira contemporânea de 1917 a 1930”, realizada entre 9 de maio e 1 de junho de 1975 no Museu Lasar Segall, nossa autora analisa a produção pictórica de cinco artistas modernos, focalizando o período abrangido pela exposição: Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti e Ismael Nery. Sobre Anita Malfatti, Gilda de Mello e Souza (2009c: 332-333), tendo em vista a fase expressionista da pintora brasileira, diz-nos que tudo nela é carregado

de dramaticidade, de *páthos*, e que seus quadros nos transportam para um ambiente sombrio, exprimindo a sua personalidade tímida e fechada. Porém, a expressividade contundente que Anita Malfatti desenvolveu em suas temporadas de estudo na Alemanha (1910-1914) e nos Estados Unidos (1915-1916)⁴⁴ e exibiu logo em seguida na “infame” exposição de 1917 — que desagradou ao escritor brasileiro Monteiro Lobato —, não se sustentaria após o programa nacionalista empreendido pelos modernistas paulistas na década de 1920: “Como conter num programa estrito e definido a sua alma ferida, esquiva e, no entanto, sequiosa de comunicação?”, questiona Gilda de Mello e Souza⁴⁵. A grande dificuldade enfrentada por Anita Malfatti, na verdade, não seria tanto a crítica recebida ou o programa estético nacionalista, conforme narrou até então a historiografia da arte brasileira⁴⁶, mas sim, segundo nossa autora, o confronto diário com a beleza de Tarsila do Amaral. Trauma latente que a própria Anita Malfatti, “moça feia e sem afeto amoroso”⁴⁷, nunca confessaria a si mesma. Foi Gilda de Mello e Souza quem se atentou aos detalhes insignificantes que escaparam à própria pintora brasileira: “Até agora ninguém a mencionou, porque, como os demais setores da cultura, a crítica reflete a visão masculina e estabelece de antemão a importância dos motivos esquecendo na sombra os que reputa insignificantes”⁴⁸. A filósofa brasileira iluminou os motivos desprezados e indagou sobre qual situação teria sido mais frustrante para a carreira de Anita Malfatti: a crítica de um homem desconhecido para ela — como a de Monteiro Lobato — ou o comportamento dos amigos, que a alçaram à mártir do movimento modernista enquanto aclamavam Tarsila do Amaral, apelidada de “caipirinha vestida de Poiret”, “maravilha caída do céu”? Dentro desse contexto, Ana Paula Cavalcanti Simioni, em estudo dedicado às estratégias de consagração das artistas modernistas, aponta que tanto Anita Malfatti quanto Tarsila do Amaral foram transformadas em símbolos pela lógica de gênero do discurso dos críticos e historiadores da arte: “a primeira tornou-se mártir; a segunda passou a ser venerada como musa” (Simioni, 2022: 241-242).

Sob o título de “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti”, a exposição de 1917, realizada em São Paulo entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, era a segunda individual de Anita Malfatti. Longe de querer causar polêmica, a pintora brasileira visava trazer ao público paulistano o resultado de seus estudos artísticos empreendidos na Alemanha e nos Estados Unidos⁴⁹. Malfatti inclusive optou por não expor seus nus masculinos desenhados a carvão, que geraram, na sua primeira individual, de 23 maio a 15 junho de 1914 em São Paulo, comentários constrangedores à boca pequena, conforme observado por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022: 75-88). A propósito da segunda individual, Monteiro Lobato publica a sua crítica, em 20 de dezembro de 1917, no jornal *O Estado de S. Paulo*⁵⁰. Os últimos parágrafos da crítica são esclarecedores, pois, para além de seu desagravo para com as vanguardas e o seu caráter internacionalista⁵¹, o que vemos é um alerta de Monteiro Lobato visando o desenvolvimento plástico de Anita Malfatti, conforme lemos:

Não fosse profunda a simpatia que nos inspira o belo talento da senhora Malfatti, e não viríamos aqui com essa série de considerações desagradáveis. Como já deve ter ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética, há de irritá-la como descortês impertinência a voz sincera que vem quebrar a harmonia do coro de lisonjas. Entretanto, se refletir um bocado, verá que a lisonja mata e a sinceridade salva. O verdadeiro amigo de um pintor não é aquele que o entontece de louvores; sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. Os homens têm o vício de não tomar a sério as mulheres artistas. Essa é a razão de as cumularem de amabilidades sempre que elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. [...] Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima — e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não-idiota, dos críticos não-cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada — e até dos seus apologistas. Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque também eles pensam deste modo... por trás. (Lobato, 2008: 52-53)

Como se vê, o foco da crítica de Monteiro Lobato era a atitude estética da jovem pintora, não a sua pessoa, sem deixar de salientar o seu talento. Tendo isso em vista, Gilda de Mello e Souza chama a atenção para a recorrente responsabilização, por parte da crítica, do artigo “tristemente célebre” de Monteiro Lobato pelo posterior rumo tomado por Anita Malfatti. Mas, como nossa autora deixa bem claro, “os fatos são mais complexos e precisam, por conseguinte, ser rigorosamente revistos” (Souza, 2009c: 334). Segundo Talita Trizoli (2014: n.p.), que analisou com profusão o caso em questão, a motivação do crítico não seria, então, de cunho misógino. Na mesma direção, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019: 81), em estudo sobre artistas acadêmicas brasileiras, chama a atenção para o fato de o crítico ter levado Anita Malfatti a sério, independentemente de seu gênero. A pintora brasileira foi avaliada como teria sido qualquer outro artista. A crítica de Lobato destoava dos parâmetros da época, como as de Luiz Gonzaga Duque Estrada e tantos outros, que analisavam as obras feitas por mulheres segundo critérios de feminilidade, em blocos e muitas vezes sem sequer mencionar o nome das artistas, para preservá-las, tomando-as por frágeis e incapazes de suportar um julgamento. Assim sendo, Monteiro Lobato não tratara Anita Malfatti como jovem e indefesa, como muitos daqueles que saíram em sua defesa a tacharam.

Esses mesmos defensores, os “ainda embrionários modernistas”, seriam aqueles que exaltarão Tarsila do Amaral. Nas cartas trocadas com a pintora brasileira, Mário de Andrade deixa transparecer sua afeição pela destinatária, chamando-a de deusa Nêmesis, “senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos” (Andrade, 2001: 57). Sempre elogioso, o poeta brasileiro não só exaltava o talento artístico de Tarsila do Amaral, mas também as suas características pessoais e físicas, como a feminilidade e a beleza, favorecendo-a na crítica nada imparcial, em detrimento de Anita Malfatti. Em 16 de junho de 1923, após desabafar à amiga sobre seus atritos com Oswald de Andrade, Mário de Andrade escreve:

Perdoa-me esta pequena confissão de sofrimento. Afinal: nem este é tão grande pois que qualquer coisa me consola. E o sorriso que me mandaste no final de tua carta foi um consolo ideal e fecundíssimo. *Revi toda sua feminilidade, toda a sua beleza e o teu talento.* E me ponho de novo a ser feliz. E responde-me dizendo que preferes: minha amizade, essa que me fez dizer um dia que tua *Espanhola* era, como cor, o *melhor trabalho* do Salão Paulista e que a *Chinesa*, de Anita era *um trabalho frustrado*, essa amizade ou relações sociais displicentes e no que terás o meu aplauso incondicional? Mas estou que preferirás minha amizade, minha... amiga”.⁵²

Em contrapartida, nas cartas endereçadas a Anita Malfatti, transparece o tom fraternal, por meio do qual Mário de Andrade faz a vez de um tutor. Marilda Ionta (2004: 98), ao se debruçar sobre a troca de cartas entre o poeta e a pintora, replica o momento em que ele a chama de “irmã suavíssima” e “bem querida”, e no qual também aponta que a feminilidade dela é carregada de negatividade, capaz de desequilibrar o seu talento. Já Maria de Fátima Morethy Couto (2008: 139), ao focalizar o “confronto” entre Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, chama a atenção para o fato de Mário de Andrade elogiar a última em cartas endereçadas à primeira. Além disso, ainda segundo Couto⁵³, o poeta brasileiro insistia para que Anita Malfatti voltasse a produzir quadros da fase expressionista, como *O homem amarelo* (1915) e *A estudante russa* (1915), e ele chegou a registrar em artigo para o jornal *Diário Nacional* a sua decepção para com a “variedade estética desnor-teante” das obras produzidas por ela durante o seu período de estudos em Paris (1923-1928), financiado pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo.

Como se vê, a predileção de uma em detrimento de outra ia além do campo artístico. Gilda de Mello e Souza (2009c: 344) chega a dizer que Tarsila do Amaral, que se realizou entre o Cubismo e o Nacionalismo, não era tão excepcional quanto a crítica lhe creditava, isto é, considerava-a uma artista sem grandes tensões psicológicas e que se adequou bem à pregação nacionalista, cuja obra traz elementos europeus, fruto do aprendizado parisiense

com Fernand Léger, travestidos de selvagens. Por conta da nova chave de leitura proposta pela filósofa brasileira, que faria dela, segundo Maria de Fátima Morethy Couto (2008: 143), uma das primeiras a assinalar esse “confronto” entre as duas pintoras, Gilda de Mello e Souza pôde concluir que, no fim das contas, o que tolheu o voo da promissora Anita Malfatti foi o sentimento de rejeição, tanto no campo artístico, no que tange ao Nacionalismo, quanto no afetivo, tendo em vista o afastamento dos amigos⁵⁴.

Ainda sobre a dignidade do feminino

Ao discorrer sobre o destino das mulheres de sua geração, Gilda de Mello e Souza se posiciona ceticamente em relação àquelas mulheres que abandonaram o destino que lhes fora atribuído pela história em busca do projeto masculino. Em suas palavras: “Não vejo vantagem em reivindicar para a mulher o direito a um destino tipicamente masculino, como se isso fosse uma conquista indispensável” (Souza, 2014e: 54). Porém, no final da década de 1930, ao ingressar na academia — espaço dominado por homens à época —, a própria filósofa brasileira, recusando o destino típico das mulheres — burguesas —, assume que quis inventar para si um novo destino: “Não queria, por exemplo, ser apenas mãe de família: casar, ter filhos, dirigir a casa, receber e pagar visitas, viver submissa à sombra do marido”⁵⁵. A solução seria se realizar “como um homem”⁵⁶. Heloísa Pontes (1998), antropóloga brasileira que se dedicou a estudar os intelectuais formados pela Universidade de São Paulo à época de Gilda de Mello e Souza e um dos primeiros autores a tomá-la como objeto de estudo, sublinha o conflito interno vivido pelas mulheres da geração de nossa autora. O impacto da instituição de ensino superior paulista permitiu que elas pudessem se emancipar, mas isso se deu “à custa de conflitos, inseguranças e dilemas muito específicos” (Pontes, 1998: 130). Ainda que elas fossem aceitas na academia⁵⁷, havia ambivalência e desconfiança por parte dos

colegas homens. Essas mulheres pioneiras foram responsáveis por fundar um novo modelo de atuação profissional, e estar nessa posição de vanguarda as fez “vítimas da mesma dolorosa insegurança”, conforme relatado pela filósofa brasileira (2014c) em entrevista a Eva Alterman Blay e Alice Beatriz da Silva Gordo Lang⁵⁸. Nossa autora ainda pontua a grande dificuldade de harmonizar “o novo modelo feminino, que começava a emergir, e o modelo tradicional” (Souza, 2014c: 70). Blay e Lang (2004: 11), referindo-se às mulheres que frequentaram a Universidade de São Paulo na década de 1930, falam de uma coexistência ambivalente “de valores patriarcais e de novos padrões de comportamento” no ideário feminino. Muitas não conseguiram conciliar a carreira intelectual com o papel social de mãe, tendo que ou se lançar completamente no projeto masculino ou retroceder ao papel de parceira silenciosa do marido. Heloisa Pontes (1998: 130) ainda chama a atenção para o fato de Gilda de Mello e Souza ter sido a única mulher de seu grupo “que conseguiu conciliar o trabalho e as atribuições domésticas com a carreira universitária”.

Dentro de um contexto de profissionalização incipiente das mulheres — no qual lhes eram oferecidas oportunidades contanto que não as afastassem de seu papel de “rainha do lar” —, a filósofa brasileira, como estratégia de consagração, buscou se inserir no universo masculino preservando a sua visão feminina. Ela não abandonou a sua “miopia” em troca da visão panorâmica masculina. Nessa medida, a filósofa brasileira se considera muita mais próxima aos artistas menores, associando o seu trabalho intelectual ao trabalho de uma modista:

Por temperamento afino muito com os artistas menores, com o capricho de modista com que demoram “limpando a peça”, cortando os fiapos, arrematando pelo avesso, costura por costura, humildemente, para que, uma vez pronta, a roupa caia sem dobra. (Souza, 2014e: 58)

Caso contrário, se tivesse aderido à visão masculina, sua produção intelectual não teria sido voltada para as “coisas de mulher”, para as obras

reputadas como menores e insignificantes. Caso contrário, sua tese de doutorado não seria um ensaio sociológico sobre a moda no século XIX.

Intitulada *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, a tese foi defendida em 1950, na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Roger Bastide. Contudo, o estudo, por mais inovador que fosse, não recebeu de imediato o devido reconhecimento. Isso se deu, segundo Heloísa Pontes (2006), por dois motivos: a forma de exposição e o seu conteúdo. A forma era ensaística, considerada avessa ao espírito cientificista que imperava, à época, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, sendo acusada de subjetivista. Em resenha publicada na revista *Anhembi*, n. 25, em 1952, o sociólogo brasileiro Florestan Fernandes elogia o estudo de Gilda de Mello e Souza, mas não deixa de criticar o seu estilo ensaístico. Leiamos um trecho relevador dessa resenha:

Tal como se apresenta, o trabalho da Dra. Gilda de Mello e Souza revela duas coisas. Primeiro, o talento e a extraordinária sensibilidade da autora para a investigação de um fenômeno tão complexo, por causa das diversas facetas de que pode ser encarado e explicado. Segundo, um seguro conhecimento do campo de sua especialização, em um nível que até pouco tempo era raro no Brasil. Essas qualidades se refletem na composição do trabalho, tornando a sua leitura muito amena e instrutiva. *Poder-se-ia lamentar, porém, a exploração abusiva da liberdade de expressão (a qual não se coaduna com a natureza de um ensaio sociológico) e a falta de fundamentação empírica de algumas das explanações mais sugestivas e importantes.* (Fernandes, 1952: 140, grifo nosso)

Quanto ao conteúdo da tese, Heloísa Pontes (2006: 90) sublinha que a moda era tida como “fútil”, “coisa de mulher”. A antropóloga brasileira ainda comenta que:

“Profana” e “plebeia”, a moda, na escala de valor e legitimidade atribuída por esse sistema classificatório, encontrava-se em uma posição diametralmente oposta ao tema da guerra, por exemplo, que Florestan Fernandes escolhera para a tese de doutorado⁵⁹, atividade masculina por excelência, “sagrada” e “nobre”.⁶⁰

Posteriormente republicada sob o título de *O espírito das roupas*, em 1987, pela Companhia das Letras, a tese de doutorado demonstra que um estudo sobre a moda dá resultados significativos. O trabalho acadêmico foi um dos primeiros sobre o assunto no Brasil. Um dos pontos chave do estudo de nossa autora é a defesa de que, por mais que acusem a moda de fútil, tal arte foi o subterfúgio para as mulheres do século XIX, quando a vida lá fora, onde a visão míope já não alcança, é-lhes interdita. Assim sendo:

[...] tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si — já que não lhe sobrava outro recurso — a busca do seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária. (Souza, 2019: 100)

Destarte, ainda que as mulheres adentrem o mundo dos homens, interdições lhe são impostas. No seu percurso acadêmico junto à Universidade de São Paulo, Gilda de Mello e Souza, entre 1943 e 1954, foi assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I. Contudo, não o sucedeu. Coube a Florestan Fernandes “herdar” a cadeira do mestre francês, após o retorno desse para a França em 1954. A convite de João Cruz Costa, então diretor do Departamento de Filosofia, a filósofa brasileira tornou-se a primeira professora contratada do referido departamento, fundando a cadeira de Estética em 1955. Curiosamente, conforme destaca Marilena Chaui (2007: 34), essa disciplina fora sempre depreciada, “‘firulas, plumas e lantejoulas’, diziam alguns tolos”. O convite de João Cruz Costa a Gilda de Mello e Souza para ocupar a cadeira de Estética acabava por tapar um buraco dentro do Departamento de Filosofia, uma vez que ele próprio manifestava desinteresse pela disciplina. Apesar de se sentir deslocada no interior do “departamento francês de ultramar”⁶¹, a filósofa brasileira considera válida

a sua experiência como docente, orgulhando-se de ter animado teses de grande valor de alguns alunos que seguiram seus cursos⁶².

Antes de conquistar o seu espaço na academia como docente, Gilda de Mello e Souza — então Gilda de Moraes Rocha — e seus colegas de faculdade — Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado, entre outros — fundaram *Clima*, revista eclética que apresentava ao leitor críticas apoiadas nas teorias aprendidas na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. A revista durou 16 números, de 1941 a 1944, e publicou ensaios, críticas, contos e demais trabalhos intelectuais e artísticos de jovens vinculados à cena cultural paulista. Pelo projeto crítico empreendido, o grupo de *Clima* se diferenciou dos modernistas de 1922 e dos cientistas sociais da década de 1930, tais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Sobre a posição em que o grupo se encontrava na produção intelectual brasileira, Heloísa Pontes (1998: 14) comenta: “Situados entre os literatos, os modernistas, os jornalistas polígrafos e os cientistas sociais, construíram seu espaço de atuação por meio da crítica, exercida em moldes ensaísticos mas pautada por preocupações e critérios acadêmicos de avaliação”. Na confecção da revista, cada membro se encarregou de uma seção, e à nossa autora coube a tarefa ficcional, publicando ao todo três contos: “Week-end” com Teresinha⁶³, Armando deu no macaco⁶⁴ e Rosa pasmada⁶⁵. Os demais integrantes se encarregaram com o que, mais tarde, seria o seu campo de especialização: Antonio Candido com literatura, Décio de Almeida Prado com teatro, Lourival Gomes Machado com artes plásticas, Paulo Emílio Salles com cinema. Gilda de Mello e Souza poderia ter seguido com a ficção, seção na qual as mulheres se fizeram presentes, mas manter esse caminho seria acatar a função que tinham lhe atribuído. Meditando sobre o que lhe motivou a abandonar a tarefa de ficcionista, na entrevista a Walnice Nogueira Galvão, a filósofa brasileira nos diz que precisou tomar uma atitude contra o destino: “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”⁶⁶ (Souza, 2014e: 51).

Resgatando um exemplo dado por Marilena Chaui no ensaio em homenagem à sua professora de Estética, podemos dizer que Gilda de Mello e Souza, ao se voltar para a vida acadêmica, conquistou um cômodo para si, condição necessária, além do dinheiro, para a atividade criativa e intelectual, diferentemente da irmã de Shakespeare, idealizada por Virginia Woolf em *Um quarto só seu* (1929), que, apesar de ser tão inteligente e talentosa, em Londres não lhe fora oferecida nenhuma oportunidade de atuação no teatro, morrendo à mercê, sem se realizar como o seu irmão (Woolf, 2015: 36-37).

Considerações finais

Gilda de Mello e Souza, a partir de *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector, descreveu um olhar que enxerga o mundo de muito perto, que é justamente a visão feminina, com a sua “miopia”. Essa deficiência é condicionada pela cultura, que, confinando a mulher no espaço doméstico, qualifica-a para o detalhe e o perfeccionismo. Sendo assim, no campo artístico, são instaurados dois processos criativos: um que é fruto da visão masculina e outro, fruto da visão feminina. Condicionada ao pequeno, a visão feminina é como uma tomada cinematográfica próxima, que focaliza fixamente todas as coisas de forma equivalente. Já a visão masculina está atrelada a certo recuo, uma vez que a observação parte de um ponto privilegiado, que lhe garante uma visão ampla como a cinematográfica panorâmica.

A “miopia feminina”, como mostramos, engendra um processo criativo que se assemelharia ao “feminino estruturalmente condicionado e em conflito com o falocentrismo” descrito por Griselda Pollock. Longe de inserirmos Gilda de Mello e Souza na crítica feminista da história

da arte, observamos que, mesmo em um contexto de profissionalização incipiente, de repressão e de “periferia do capitalismo”, nossa autora se dedicou à questão das artistas mulheres. Ainda que essa “miopia” seja uma “deficiência”, é possível extrair dela qualidades. As “coisas de mulher”, que nossa autora tomou como objeto de suas críticas, são o resultado daquilo que as mulheres puderam fazer com o pouco que a sociedade lhes ofereceu ao longo da história. Nessa medida, se a “miopia feminina” fosse “curada”, em uma tentativa de ampliar a visão, as artes ditas menores perderiam todas as suas características constitutivas. Haveria, então, uma só e mesma arte: a grande arte — masculina por excelência. Ora, em última análise, não se trata aqui de manter uma hierarquia entre as artes ou de confinar as mulheres a um conjunto de produções artísticas, mas, para Gilda de Mello e Souza, o que está em questão é a manutenção de um processo criativo diferente daquele perpetuado pela história da arte, caso contrário, com o fim do processo criativo feminino, todas as obras de arte seriam lidas segundo o cânone erigido pelos homens.

Referências

- AGUILAR, N. A orientadora. In: MICELI, S; MATTOS, F. de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007, p. 191-198.
- ANDRADE. M. de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ANDRADE. M. de. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp; IEB/USP, 2001.
- ARANTES, O. Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza. *Discurso*, São Paulo, n. 35, p. 11-27, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2005.62567>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ARMSTRONG, C. Preface. In: ARMSTRONG, C.; ZEGHER, C. de (Eds.). *Women artists at the millennium*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. IX-XIV.
- BASTIDE, R. *Arte e Sociedade*. Tradução de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.
- BATISTA, M. R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 222-232.
- BLAY, E. A.; LANG, A. B. da S. G. *Mulheres na USP: horizontes que se abrem*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- BRITO, M. da S. *História do Modernismo Brasileiro I: antecedentes de Semana de Arte Moderna*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CHAUÍ, M. A dignidade do feminino. In: MICELI, S.; MATTOS, F. de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007, p.23-49.
- CHAUÍ, M. Gilda e Clarice: a dignidade do feminino. *Revista Ideação*, Feira de Santana, n. 42, p. 11-21, jul./dez., 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i42.5956>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- COUTO, M. de F. M. Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Anita e Tarsila. *Esboços: histórias em contextos globais*, Florianópolis, v. 15, n. 19, p. 125-150, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2008v15n19p125>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- FABBRINI, R. Pintura e Nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, p. 107-128, dez., 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/70186>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- FERNANDES, F. A moda no século XIX. *Revista Anhembi*, São Paulo, n. 25, p. 139-40, dez., 1952.
- GALERIA SUSANA SASSON. *Exposição de Ester Grinspum*. São Paulo: Galeria Susana Sasson, 1984. (Catálogo da exposição).
- GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.
- IONTA, M. *As Cores da Amizade: Cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mario de Andrade*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- KERN, D. P. M. A vocação historiográfica da história feminista da arte. *Paralelo 31*, Pelotas, n. 14, p. 48-63, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/20497>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- KORSMEYER, K. *Gender and Aesthetics: an introduction*. New York; London: Routledge: 2004.
- LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.
- LOBATO, M. Paranoia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti. In: _____. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008, p. 52-53.
- LOUREIRO, R. *Boi Tema*. Rio de Janeiro: Philobiblion; São Paulo: Edusp, 1987.

- MICELI, S.; MATTOS, F. de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Cerâmica de Sara Carone*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, jul.-ago., 1992. (Catálogo da exposição).
- MUSEU LASAR SEGALL. *O modernismo: pintura brasileira contemporânea de 1917 a 1930*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975. (Catálogo da exposição).
- NOCHLIN, L. Why have there been no great women artists?. In: _____. *Women, art, and power and other essays*. New York; London: Routledge: 2018, p. 145-178.
- NOCHLIN, L. “Why have there been no great women artists?” Thirty years after. In: ARMSTRONG, C.; ZEGHER, C. de (Eds.). *Women artists at the millennium*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. 21-32.
- PEIXOTO, F. A. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000.
- POLLOCK, G. *Differencing the canon: feminism and the writing of art’s histories*. London; New York: Routledge, 2013.
- POLLOCK, G.; PARKER, R. *Old Mistresses: women, art and ideology*. London; New York: I.B. Tauris, 2013.
- PONTES, H. A paixão pelas formas. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 74, p. 87-105, mar., 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000100006>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- PONTES, H. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO JÚNIOR, B. Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 43, p. 9-36, set., 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi43p9-36>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- QUEIROZ, M. I. P. de. Uma nova interpretação do Brasil: a contribuição de Roger Bastide à sociologia brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 20, p. 101-121, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi20p101-121>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- RAMOS, S. Nunca houve uma mulher como Gilda de Mello e Souza. *Revista Ideação*, Feira de Santana, n. 42, p. 54-65, jul./dez., 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.vi42.5768>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ROCHA, G. de M. Armando deu no macaco. *Clima*, São Paulo, n. 7, p. 89-95, dez., 1941a.
- ROCHA, G. de M. Rosa pasmada. *Clima*, São Paulo, n. 12, p. 79-89, abr., 1943.
- ROCHA, G. de M. “Week-end” com Teresinha. *Clima*, São Paulo, n. 1, p. 76-103, maio, 1941b.
- SCHWARTZ, M. *Personae: fotos e faces do Brasil*. São Paulo: Funarte: Companhia das Letras, 1997.
- SIMIONI, A. P. C. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

- SIMIONI, A. P. C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2019.
- SOUZA, G. de M. e. A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses. In: _____. *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009a, p. 9-41.
- SOUZA, G. de M. e. As migalhas e as estrelas. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2005a, p. 91-94.
- SOUZA, G. de M. e. Discurso de emérita. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014a, p. 209-213.
- SOUZA, G. de M. e. Entrevista a Augusto Massi. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014b, p. 89-112.
- SOUZA, G. de M. e. Entrevista a Eva Alterman Blay e Alice Beatriz da Silva Gordo Lang. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014c, p. 63-73.
- SOUZA, G. de M. e. Entrevista a Nelson Aguilar. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014d, p. 75-84.
- SOUZA, G. de M. e. Entrevista a Walnice Nogueira Galvão. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014e, p. 37-61.
- SOUZA, G. De M. e. Feminina, táctil, musical. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005b, p. 139-142.
- SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século dezanove*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.
- SOUZA, G. de M. e. OG, de Adalgisa Nery. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014f, p. 153-155.
- SOUZA, G. de M. e. O lustre. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014g, p.157-163.
- SOUZA, G. de M. e. Os passos da criação. In: _____. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014h, p. 187-188.
- SOUZA, G. de M. e. O vertiginoso relance. In: _____. *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009b, p. 97-112.
- SOUZA, G. de M. e. Rita Loureiro reinventa a pintura. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005c, p. 125-137.
- SOUZA, G. de M. e. Uma artista exemplar. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005d, p. 143-144.
- SOUZA, G. de M. e. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: _____. *Exercícios de*

leitura. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009c, p. 305-344.

SOUZA, G. de M. e; CANDIDO, A. Entrevista à Equipe do IEB. In: SOUZA, G. de M. e. *A palavraafiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 113-136.

TRIZOLI, T. O caso Lobato x Malfatti: contendas de gênero e estética na década de 1920 no Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, n.p., jul./dez., 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/amalfatti_lobato.htm. Acesso em: 20 abr. 2023.

TVARDOVSKAS, L. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: FERREIRA, M. de M. (Org.). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-16. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300400176_ARQUIVO_Teoriaecriticafeministanasartesvisuais.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

WOOLF, V. *A room of one's own*. Edited by David Bradshaw and Stuart N. Clarke. Malden, MA: John Wiley; Blackwell, 2015.

Notas

- * Doutorando em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — FAPESP (processo nº 2022/13755-9). E-mail: rafael.valle@estudante.ufscar.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6026-1478>.
- 1 Mário de Andrade, muito mais de que um recorrente objeto de estudo, foi uma presença marcante na vida de Gilda de Mello e Souza. Para dar prosseguimento aos seus estudos, nossa autora trocou a casa de seus pais, em uma fazenda em Araraquara, no interior de São Paulo, pela casa do primo modernista, na capital paulista. Foi nessa casa, invadida por quadros modernos, que a filósofa brasileira morou até finalizar seus estudos: “Nessa casa, na rua Lopes Chaves, cursei o ginásio e a universidade, saindo de lá só no dia do meu casamento” (Souza, 2014b: 92). Gilda de Mello e Souza recorda a importância de Mário de Andrade em sua formação com as seguintes palavras: “Apesar de não ter sido meu professor, como foram Jean Maugüé, Lévi-Strauss, Roger Bastide, foi mais do que todos eles o meu mestre. Não só por ter lido e comentado tudo o que eu escrevia e lhe chegara às mãos — a poesia, os contos, os artigos iniciais —, como por ter me incentivado, corrigido, aconselhado, franqueando-me a biblioteca, as fichas de leitura, as anotações” (Souza; Candido, 2014: 116-117)
 - 2 Organizada por Sergio Miceli e Franklin Mattos (2007), a obra reúne outras homenagens a Gilda de Mello e Souza derivadas de evento realizado pelos Departamentos de Filosofia e Sociologia da Universidade de São Paulo, em 2006.
 - 3 Em ensaio posterior, Marilena Chaui (2020) retoma o tema da dignidade do feminino.
 - 4 Em 1999, Gilda de Mello e Souza teve o título de professora emérita da Universidade de São Paulo outorgado. Seu discurso de emérita se encontra transcrito em *A palavraafiada* (Souza, 2014a).
 - 5 Gilda de Mello e Souza foi Chefe do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo de 1969 a 1972.

- 6 Publicado originalmente em: *Comentário*, Rio de Janeiro, 1963. Republicado em: Exercícios de leitura (Souza, 2009a).
- 7 Explorar a presença do pensamento de Simone de Beauvoir nos ensaios de Gilda de Mello e Souza exigiria um estudo filosófico aprofundado que escapa ao escopo deste trabalho. Para um estudo filosófico que discuta fenomenologia, gênero e as duas filósofas, ver Silvana Ramos (2020).
- 8 *Ibidem*.
- 9 Publicada originalmente em: *Língua e Literatura*, São Paulo, ano X, v. 10-13, p. 134-157, 1984. Republicada em: *A palavra afiada* (Souza, 2014e).
- 10 Gilda de Mello e Souza dedica todo um ensaio para falar de seus professores franceses e da visão deles sobre a arte (Souza, 2009a).
- 11 Sobre a contribuição de Roger Bastide à Sociologia brasileira, ver Maria Isaura Pereira de Queiroz (1978).
- 12 *Ibidem*: 130.
- 13 *Ibidem*: 56-57.
- 14 *Ibidem*: 57.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Ibidem*: 58.
- 18 *Ibidem*.
- 19 *Ibidem*: 54.
- 20 *Ibidem*: 33.
- 21 Para um panorama desse debate, ver Daniela Pinheiro Machado Kern (2020).
- 22 Tradução nossa do original: “Things are not the same as they were in 1971 for women artists and the people who write about them”.
- 23 *Ibidem*. Tradução nossa do original: “There is a whole flourishing area of gender studies in the academy, a whole production of critical representation that engages with issues of gender in the museums and art galleries. Women artists, of all kinds, are talked about, looked at, have made their mark — and this includes women artists of color”.
- 24 A referência completa se encontra no fim da tese VII de *Sobre o conceito da História* (1940): “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1996: 225).
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*: 58.
- 28 Sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza, ver Arantes (2005); Fabrini (2016); Prado Júnior (2006).
- 29 Sobre o paradigma indiciário, ver: Carlo Ginzburg (1989).
- 30 *Ibidem*: 59.

- 31 *Ibidem*: 60.
- 32 No interior do sistema acadêmico, a pintura de história é o gênero considerado hierarquicamente superior aos demais, como a pintura de gênero, a de natureza-morta e a de paisagem. Esses gêneros de pintura menores são generificados e entendidos como práticas artísticas de mulheres (Simioni, 2022: 191-197).
- 33 *Ibidem*: 99.
- 34 Tradução nossa do original: “[...] if the ‘great artist’ is a mythic figure borne aloft by patriarchal values, should the ‘woman artist’ aspire and be assimilated to the very same greatness that the question implicitly criticizes?”.
- 35 Entrevista concedida em 1993. Publicada em: *A palavra afiada* (Souza, 2014b).
- 36 Publicado originalmente em: *O Estado de S. Paulo*, 14 de julho de 1946. Republicado em: *A palavra afiada* (Souza, 2014g).
- 37 Publicado originalmente em: *Jornal do Brasil*, Suplemento Ideias, 29 de outubro de 1988. Republicado em: *A ideia e o figurado* (Souza, 2005a).
- 38 Publicado originalmente em: *Clima*, São Paulo, n. 12, abril, 1943. Republicado em: *A palavra afiada* (Souza, 2014f).
- 39 Publicado originalmente em: *Museu da Inconfidência* (1992). Republicado em: *A ideia e o figurado* (Souza, 2005b).
- 40 Publicado originalmente em Schwartz (1997). Republicado em: *A ideia e o figurado* (Souza, 2005d).
- 41 Publicado originalmente em Galeria Susana Sasson (1984). Republicado em *A palavra afiada* (Souza, 2014h).
- 42 Publicado originalmente em Loureiro (1987). Republicado em: *A ideia e o figurado* (Souza, 2005c).
- 43 Publicado originalmente em: *Museu Lasar Segall* (1975). Republicado em *Exercícios de leitura* (Souza, 2009c).
- 44 A trajetória de Anita Malfatti foi narrada por sua biógrafa Marta Rossetti Batista (2006).
- 45 *Ibidem*: 335.
- 46 Mário da Silva Brito, por exemplo, autor de *História do Modernismo Brasileiro* (1958), escreve que o artigo de Monteiro Lobato, ainda que ao fim das contas tenha celebrado Anita Malfatti, traumatizou-a para o resto da vida, fazendo-a “fraquejar” em suas obras posteriores (Brito, 1964: 52-62).
- 47 *Ibidem*: 336.
- 48 *Ibidem*: 335.
- 49 Marta Rossetti Batista (2006: 17) nos informa que Anita Malfatti expôs 53 de seus trabalhos, de tendência expressionista, “incompreensíveis para aquele meio artístico unanimemente acadêmico”. A pintora também expôs obras de colegas norte-americanos, como Floyd O’Neale e Sara Friedman.
- 50 Publicada originalmente sob o título de “A Propósito da Exposição Malfatti”, a crítica foi republicada em 1919 sob o título de “Paranoia ou mistificação?” (Lobato, 2008).
- 51 Talita Trizoli destaca que Monteiro Lobato era um respeitável crítico de arte à época e que fomentava o desenvolvimento de uma arte nacional, livre dos estrangeirismos da academia estruturalmente francesa e das vanguardas europeias. Em suas palavras: “Lobato acreditava em uma arte naturalista, ligada a uma representação do real, e não submetida a regras de salão. Acreditava nas proporções, em uma pictorialidade mimética e nos temas locais, e não em alegorias gregas, retratos abarrotados de um

simbolismo importado e paisagens de meia-luz” (Trizoli, 2014: n.p.).

52 *Ibidem*: 74, grifos nossos.

53 *Ibidem*: 141.

54 Leituras posteriores, como as de Talita Trizoli (2014), Maria de Fátima Morethy Couto (2008) e Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022) corroboram com a tese de que o artigo de Monteiro Lobato não afetou a produção artística de Anita Malfatti. Contudo, elas enfatizam que o trabalho de Anita Malfatti, durante e após os estudos em Paris, teria apenas seguido o caminho que a arte europeia trilhava depois do esgotamento das experiências revolucionárias das vanguardas históricas, aderindo ao “retorno à ordem” do pós-guerra e se aproximando de pintores modernos de postura comedida, como Maurice Denis. Além disso, por ter sido financiada pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, órgão conservador, Anita Malfatti tinha que cumprir diversas exigências, como a de reproduzir pinturas de história. Tarsila do Amaral, por sua vez, ao estudar em Paris sendo financiada por sua família, pôde se dar ao luxo de frequentar ateliês de Lhote, Gleizes e Léger e de frequentar a sociedade parisiense.

55 *Ibidem*: 50. Não podemos deixar de observar que Gilda de Mello e Souza parte de um lugar privilegiado. Como ela mesma destaca, a afinidade entre os seus companheiros — que fundariam a revista *Clima* —, o ar de família, dava-se, em muito, porque todos compartilhavam de um mesmo universo: “pertencíamos àquele setor da burguesia formado por profissionais liberais, altos funcionários, fazendeiros e industriais médios...” (*Ibidem*: 38). Heloísa Pontes (1998) considera que, por não compartilhar desse universo, Florestan Fernandes não se aproximou de Gilda de Mello e Souza e seus colegas. Tendo isso em mente, observa-se que a filósofa brasileira toma a sua experiência feminina como ponto de partida de sua reflexão.

56 *Ibidem*: 51.

57 Sobre o acesso das mulheres paulistas à educação, ver: Blay; Lang (2004).

58 A entrevista foi concedida em 1984 e publicada pela primeira vez em Blay; Lang (2004). Republicada em *A palavra afiada* (Souza, 2014c). Por ocasião do cinquentenário de fundação da Universidade de São Paulo, Eva Alterman Blay e Alice Beatriz da Silva Gordo Lang (2004) entrevistaram, além de Gilda de Mello e Souza, outras antigas alunas que se tornaram docentes da instituição: Alice Piffer Canabrava, Jandyra França Barzaghi, Maria Conceição Vicente de Carvalho, Olga Pantaleão e Veronica Rapp de Eston.

59 Em 1951, Florestan Fernandes defendeu a sua tese intitulada *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, sob orientação de Fernando Azevedo. O trabalho demonstrou que era possível sistematizar uma organização social extinta a partir da documentação existente. Esse rigor empregado pelo jovem cientista o alçou dentro da academia: “Mais que qualquer outro assistente da Faculdade de Filosofia no período, Florestan concentrava a ‘voltagem’ máxima de virtualidades na absorção do padrão de trabalho, da linguagem especializada e do rigor metodológico introduzidos pelos professores estrangeiros. O recorte erudito e científico que imprimiu ao objeto da tese de doutorado; a postura profissional e nada amadorística que, desde o início, modelou a sua atuação na faculdade; o uso do avental branco (que, por meio de uma transferência metonímica, simbolizava a tentativa de dotar as ciências sociais de um caráter ‘asséptico’ e ‘laboratorial’); a receptividade com que se deixara impregnar pelas novas definições de trabalho intelectual e pelo conjunto de ensinamentos transplantados do exterior para universidade paulista; tudo isso contribuiu para fazer de Florestan o discípulo mais indicado para gerenciar a herança intelectual dos mestres estrangeiros” (Pontes, 1998: 184).

60 *Ibidem*.

- 61 Expressão atribuída a Michel Foucault acerca do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.
- 62 O caminho trilhado por Gilda de Mello e Souza dentro do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo foi tortuoso e cheio de obstáculos. Depois de assumir a cadeira de Estética, era esperado que seguisse a linha rígida da especialização e se debruçasse sobre os grandes autores, o que contradizia a sua personalidade intelectual. Nelson Aguilar, em defesa de sua professora de Estética, chega a dizer que: “Gostar de suas aulas, salvo duas ou três exceções, era malvisto pelo quadro docente. O espírito objetivista predominava e a abertura à estética, quando não provinha de Kant, assustava” (Aguilar, 2007: 199).
- 63 Publicado originalmente em: *Clima* (Rocha, 1941b).
- 64 Publicado originalmente em: *Clima* (Rocha, 1941a).
- 65 Publicado originalmente em: *Clima* (Rocha, 1943).
- 66 Heloísa Pontes (1998: 132-133) contabiliza que, dos escritores que colaboraram com *Clima*, 25 eram homens, ao passo que apenas 7 mulheres contribuíram com poemas ou contos. Ainda assim, foi pela literatura que elas se fizeram presentes. Quando nos voltamos para as artes plásticas, vemos que a revista não contou com nenhuma artista mulher.

Artigo submetido em outubro de 2022. Aprovado em março de 2023.