



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

CARLOS HENRIQUE DOS SANTOS FERNANDES

**O espírito ensaístico de Gilda de Mello e Souza: feminino, fragmentário,
musical**

SÃO CARLOS-SP

2021

**O espírito ensaístico de Gilda de Mello e Souza: feminino, fragmentário,
musical**

Carlos Henrique dos Santos Fernandes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre em filosofia.

Orientador: Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento

SÃO CARLOS – SP

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Carlos Henrique dos Santos Fernandes, realizada em 01/06/2021.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Luis Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar)

Prof. Dr. Paulo Roberto Licht dos Santos (UFSCar)

Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Goncalves (UFBA)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Agradecimentos

Agradeço ao *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq) pela bolsa de dois anos que tornou materialmente possível a realização desta pesquisa.

Ao meu orientador, Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento, que me apresentou a obra *Exercícios de Leitura*, de Gilda de Mello e Souza, em minha iniciação universitária em filosofia, e que em meu último ano de graduação, após ministrar uma disciplina sobre alguns ensaios da referida filósofa, devolveu-me ânimo para poder estudá-la em meu mestrado com indispensável liberdade, sempre sensível aos meus interesses filosóficos, expresso aqui a minha gratidão.

Agradeço também ao professor Dr. Paulo Roberto Licht dos Santos (UFSCar), pelos comentários indispensáveis para que esta dissertação caminhasse no verso e no inverso, embora tenha tomado tortuosos atalhos e ainda esteja muito aquém, em diversos aspectos, daquela generosidade prestada; e à professora Dr^a. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA), cujas observações valiosas permitiram a lapidação de várias questões aqui desenvolvidas.

Aos professores que tive ao longo de minha formação em filosofia na *Universidade Federal de São Carlos* (UFSCar - São Carlos), meus agradecimentos pela partilha e pela qualidade do ensino oferecido, bem como pela acolhida no âmbito pessoal, especialmente, Dr^a. Marisa da Silva Lopes, Dr^a. Silene Torres Marques e Dr. Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz.

Às secretárias do *Departamento de Filosofia*, tanto da graduação quanto da pós-graduação, respectivamente, Vanessa de Oliveira e Vanessa Migliato, pela disposição e carinho no atendimento, expresso aqui meu sinceros agradecimentos.

Agradeço as colaborações de meus amigos dos cursos de filosofia, linguística, imagem e som, letras e arquitetura, Wagner B. de Barros, Rafael do Valle, Rodrygo Rocha, Natan Morador, Rita Sousa, Aline Ap^a. Matias, Anderson Petroni, Rauan Luiz, Heliakim Trevisan, Lorenz Gobbi, Marcela Moretti, Diego Zumpano, Jackeline Vieira e tantos outros, cujas discussões filosóficas e cotidianas me ajudaram a amadurecer à medida em que abriam meus ouvidos à escuta da pluralidade das experiências na e para além da universidade.

Aos amigos de longa data, em especial José Donizetti de Oliveira e Kátia Aparecida Stocco Ribeiro, que acompanharam com paciência muitas das minhas indecisões na vida, sobretudo de meu destino diante desta dissertação, e que me apoiaram sempre: muito obrigado!

À minha família do interior paulista, de raízes caipira, indígena e cabocla, apegada à terra, à moda de viola e à religiosidade, sou profundamente grato; especialmente a meus avós, Odília Meneghin Fernandes e Ademir Fernandes, que, mesmo diante das inimagináveis dificuldades enfrentadas, deram-me gratuitamente o privilégio do estudo especulativo.

Estendo, por fim, meu agradecimento ao Flávio Anselmo Faria Ubiali, meu companheiro, que entre debates sérios e miudezas rotineiras, acompanhou desde o início este estudo, transferindo-se comigo, no calor da hora, de São Carlos para o Rio de Janeiro: sou grato por me estimular nesse percurso intelectual.

“A letra é o espírito fixado.”

Friedrich Schlegel

“[...] é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito.”

Mário de Andrade

RESUMO

O presente texto disserta sobre o estilo ensaístico de Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Motivados pela suspeita de uma continuidade proposta por Bento Prado Jr. entre Mário de Andrade e nossa filósofa brasileira, buscamos, em primeiro lugar, situar os acontecimentos temporais circunscritos à formação intelectual de Gilda, sustentando a visão de que permanecera, na contracorrente às especializações, no campo mais aberto da crítica de arte. Visto a situação tensional em que se mantivera entre a crítica artística e a ciência filosófica, visamos, num segundo momento, ressaltar as teorias conscientemente postas em segundo plano em seus ensaios na tentativa de compreender o uso que fizera destas em oposição à compreensão rígida dos sistemas filosóficos, aproximando-a de pensamentos fenomenológicos que privilegiam a percepção e a imaginação. Após essa breve introdução em dois níveis ao pensamento estético de Gilda de Mello e Souza, encerramos nosso trabalho correlacionando seu pensamento com o de Mário de Andrade, restrito à concepção da estética musical deste último, atingindo a pragmática que acreditamos encontrar em sua escrita ensaística: cética, efêmera e inacabada.

Palavras-chave: Gilda de Mello e Souza; Bento Prado Jr.; Arte; Ensaio; Filosofia.

RESUMÉ

Ce texte traite du style d'essai de Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Motivés par le soupçon d'une continuité proposée par Bento Prado Jr. entre Mário de Andrade (1893-1945) et notre philosophe brésilienne, nous avons recherché, en premier lieu, à situer les événements temporels circonscrits à la formation intellectuelle de Gilda, en soutenant la vision qu'elle était restée, à contre-courant aux spécialisations, dans le champ plus ouvert de la critique d'art. Face à la situation de tension dans laquelle se sont maintenues la critique artistique et la science philosophique, nous visons, en second lieu, à mettre en évidence les théories consciemment placées en arrière-plan dans ses essais pour tenter de comprendre l'usage qu'elle en avait fait en opposition à la compréhension rigide des systèmes philosophiques, le rapprochant des pensées phénoménologiques qui privilégient la perception et l'imagination. Après cette brève introduction à deux niveaux à la pensée esthétique de Gilda de Mello e Souza, nous avons terminé notre travail en corrélant sa pensée avec celle de Mário de Andrade, restreinte à la conception de l'esthétique musicale de ce dernier, atteignant la pragmatique que nous pensons se trouver dans son écriture d'essai: sceptique, éphémère et inachevé.

Mots clés: Gilda de Mello e Souza; Bento Prado Jr.; Art; Essai; Philosophie.

Sumário

Introdução	10
Primeiro ensaio: Notas de uma formação intelectual	13
1. Gênero: o olhar “feminino”.....	14
2. <i>Locus</i> : o olhar caipira.....	22
3. Geração: o olhar artesanal e pioneiro.....	30
Segundo ensaio: A exegese de Gilda de Mello e Souza em notas de rodapé	41
1. Warburg e Gilda: uma dupla retomada de Jacob Burckhardt?.....	43
2. Estética e Cibernética: o problema da mecanização da arte.....	53
Terceiro ensaio: Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical	62
1. A estética (musical) do “poetinha menor”.....	62
1.1 A precariedade do criador.....	63
1.2 A autonomia das formas.....	65
2. A recepção da obra de arte: o ouvinte, o espectador, o leitor, o crítico.....	68
3. O conceito de inacabado e o estilo ensaístico.....	70
Considerações Finais	80
Referências Bibliográficas	82
A. Obras de Gilda de Mello e Souza (ensaios, contos, entrevistas e cartas).....	82
B. Comentários.....	82
C. Obras complementares.....	83
Anexo A - Teoria Informacional da Percepção	90

Introdução

“Ensaísmo? - coisa de amador”. Era nesse tom de deboche, segundo Bento Prado de Almeida Ferraz Jr., que, em meados dos anos de 1950, no Brasil, girava o discurso acadêmico de linha epistemológica presente na Universidade de São Paulo (USP – São Paulo). Esta desqualificação, “de espírito no fundo ‘cientificista’”, considerava o ensaio uma forma já ultrapassada “no âmbito da ‘séria’ pesquisa universitária” (PRADO JR., 2006a). Na Alemanha, aproximadamente na mesma época, constatava Theodor W. Adorno (2012) que uma “certa mentalidade alemã” tentava separar de modo absoluto a ciência e a arte, excluindo o ensaio da Academia, posto que, além de ser uma forma de expressão sem “tradição convincente”, um “produto bastardo”, também baralhava as noções científicas às artísticas em detrimento de uma pesquisa dita rigorosa.

Hoje, essa perspectiva parece ter mudado, tendo sido o ensaio tomado por um frescor de atualidade diante às inúmeras monografias acadêmicas, as quais passaram a incorporar o perfil ensaístico a sua exposição; o que, no entanto, não nos permite retificar, infelizmente, a consideração que Jean-Paul Sartre (1905-1980) deu certa vez de que o ensaio está em “crise”, ou ainda, que, anos depois, como disse com gravidade Prado Jr., endossando o diagnóstico do filósofo francês em prefácio à *Situações I*, o ensaio já está em “estado terminal”, visto que “foi substituído pelo gênero *trash* do *paper*, inventado pela Universidade Norte-Americana (segundo o lema ‘*publish or perish*’) e multiplicado pela indústria dos congressos de filosofia no Mundo Globalizado.” (PRADO JR., 2006b, p. 26).

À vista disso, a partir da aproximação Brasil e Alemanha, sugerida originalmente em nota de rodapé por Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*¹, texto que cuida quase que exclusivamente da obra *A ideia e o figurado* (2005), de Gilda de Mello e Souza (1919-2005), ao ampliar nosso olhar ao conjunto de ensaios, contos, entrevistas e cartas publicados pela filósofa, gostaríamos de analisar a possível continuação entre esta intelectual e o pensador de nossa cultura brasileira Mário de Andrade, confirmando a suspeita de Prado Jr. (2006a, p. 10) de que haveria uma “continuidade entre as obras de Mário de Andrade e de sua prima [Gilda], no estilo como na temática [...]”.

Para tanto, no *Primeiro ensaio*, intitulado *Notas de uma formação intelectual*, recorrendo especialmente às entrevistas que Gilda concedeu ao longo do tempo, buscamos contextualizar as obras à subjetividade de nossa filósofa, a partir da ideia de coletividade de

¹ Assim dizia Prado Jr. a certa altura da nota: “[...] o que ocorria no nosso longínquo Brasil, ocorria também na culta Alemanha” (2006a, p. 11).

três situações: gênero, *locus* e geração. Pensamos que, uma vez que essas situações se *inter-relacionam*, elas nos permitem olhar de maneira menos esquemática e simplista, por meio dos temas que lhes são pertinentes, a junção emblemática – e para nós indissolúvel – entre a vida e a obra de Gilda, para quem, inclusive, a biografia em seus ensaios é um elemento portador de significado às obras em análise. Isso também, de certo modo, torna manifestas, confessamos, as próprias ambiguidades e contingências dessa relação por nós interpretada, o que tem por vantagem, no entanto, oferecer uma paisagem mais viva e contextualizada do pensamento de Gilda de Mello e Souza, numa tentativa de aproximá-la mais do artista Mário de Andrade (1893-1945), como buscamos defender diretamente neste ensaio, do que propriamente do campo dito científico da universidade de seu tempo ou, mais estritamente falando, da ideia de cientificidade do início da segunda metade do século 20.

No *Segundo ensaio*, intitulado *A exegese de Gilda de Mello e Souza em notas de rodapé*, exploramos o caminho traçado por Gilda entre a ciência e a arte, o qual foge aos dualismos fáceis num esforço cognitivo de conciliar, de modo muito particular, segundo Bento Prado Jr., conhecimento e imaginação em seus ensaios críticos. Consideramos que, para analisar esse percurso *diferente*, precisávamos, portanto, refletir sobre as implicações da aclimatação que Gilda faz dos “procedimentos” ou métodos heurísticos dos críticos de arte do círculo de Warburg. Por isso, nesse momento nos atentamos especialmente aos textos de Otília Beatriz Fiori Arantes e Bento Prado Jr., respectivamente, *Notas sobre o “método” de Gilda de Mello e Souza* e *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*, publicados na revista do *Instituto de Estudos Brasileiro* (IEB), em 2006², pois em ambos encontramos preocupações correlatas as nossas. Destes dois textos, no entanto, procuramos vias, quiça, menos exploradas e desenvolvemos uma aproximação inesperada entre a filósofa brasileira e o crítico alemão Edgar Wind, levantando questões não só sobre o “método warburgueriano”, aproximando Gilda do historiador de arte Jacob Burckhardt, como também o problema da mecanização da arte, a nosso ver, aliás, um ponto ainda pouco explorado pela fortuna crítica de Gilda de que temos notícia. Neste sentido, em certo momento tivemos que retornar a um texto-comunicação de Abraham Moles (1920-1992) intitulado *Théorie informationnelle de la perception*, presente em *Le concept d’information dans la science contemporaine*, obra publicada em 1965, coligindo ensaios sobre o tema “Informação e Cibernética” sob a direção de Martial Gueroult (1891-1976). Tal comunicação segue

² Observamos, no entanto, que o artigo de Otília B. F. Arantes apareceu antes na revista **Discurso** em 2005, nº35, p. 11-27, com o mesmo título, enquanto a segunda parte do artigo de Bento Prado Jr. aparece na coletânea **Gilda, a paixão pela forma**, em 2007, com o seguinte título: *A hermenêutica de Gilda*, pp. 13-22.

traduzida por nós em anexo ao final da presente dissertação, como exercício de tradução, visto não termos ainda notícia de sua versão para o português.

No *Terceiro ensaio*, intitulado *Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical*, analisamos os textos de nossa filósofa em que o pensamento de Mário de Andrade é privilegiado, buscando a coincidência entre Gilda e Mário tanto nos *temas* como no *estilo*. Primeiramente, apresentamos as diversas faces de um Mário pouco conhecido – ou não oficial, digamos – que os ensaios de Gilda, programaticamente, buscam tornar públicas, convergindo para a ideia arlequinal dos interesses de ambos, isto é, a arte e não apenas a literatura. Isto nos leva aos problemas de estética manifestamente discutidos por Mário e muitas vezes discretamente desdobrados por Gilda, como a precariedade do criador, a autonomia das formas e a recepção da obra de arte. Nestes três pontos, vale dizer, tentamos seguir, na medida do possível, o percurso feito por Bento Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador* (2006a), confirmando a continuidade entre a estética (musical) de Mário e a estética de Gilda de Mello e Souza, levantando, nós também, algumas questões. Posto isto, passamos a mostrar como acreditamos ser possível, utilizando-nos do conceito de *inacabado* do poeta modernista, compreender os *estilos ensaísticos* de ambos os pensadores por meio da experimentação, da combinatória e do improviso, sob um modo de olhar construído socialmente, identificado às culturas quer feminina e da fazenda, quer periféricas e fragmentadas.

Os três ensaios supracitados, que partem da suspeita de Bento Prado Jr. de uma “continuidade” temática e estilística entre Mário de Andrade e Gilda de Mello e Souza, visam ao fim ao menos três coisas: primeiramente, e de modo geral, mostrar o papel de dois intelectuais brasileiros ao evidenciarem em suas reflexões as artes ditas pobres, diríamos artes do cotidiano ou artes aplicadas; depois, em detalhe, descrever a “hermenêutica” de Gilda naquilo que concerne a sua relação à “Escola de Warburg” na medida em que valoriza, na contracorrente de seu tempo, métodos abduativos³ que hoje estão, diríamos acertadamente, na moda; e por fim, mas não menos importante, tentamos mostrar a correlação temática e estilística entre ambas as estéticas brasileiras: feminina, fragmentária, ou, em um só termo estético, musical.

³ Métodos, digamos, que abduzem, isto é, que estão entre a dedução e a indução, entre a lógica e a intuição, e que, assim sendo, não buscam nem a verdade absoluta nem a comprovação empírica, mas antes a probabilidade e sua melhor descrição com o uso da criatividade e da inovação.

Primeiro ensaio: Notas de uma formação intelectual

“O arreliquim de Tintagiles, Gilda,
Me esconde tudo, neblina.”

Mário de Andrade.

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*⁴, 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*⁵, 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), Gilda⁶ 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 vigência no país. Aposentou-se em 1973 e tornou-se professora emérita em 1999. Viveu até os 86 anos⁷. 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

4 Onde hoje situa-se a cidade de Santa Lúcia - SP (Cf. **Pio & Mário**: diálogo da vida inteira, nota número 2, p. 57).

5 Originalmente publicado **A moda no século XIX: ensaio sociológico**, Revista do Museu Paulista, Nova Série, Volume V, 1950.

6 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 de Gilda: “Eu não gosto. Prefiro Gilda ou você. [...]” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 110). E, em segundo lugar, pelo caráter sexista benevolente do tratamento “Dona” que evitamos em nosso trabalho.

7 Em 2019 comemorou-se o centenário de seu nascimento.

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, mesmo que brevíssimo, sinaliza 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 esse resumo sirva, mais modestamente, para apresentar uma filósofa por si mesma, isto é, em suas próprias atividades sem o anexo ao qual geralmente é relacionada pela fortuna crítica de “mulher de...”.

Por isso, partindo de alguns fatos ou dados particulares de Gilda, gostaríamos de introduzir, inicialmente, *três situações coletivas*, cujas discussões, largamente debatidas séculos a fora, permanecem, ainda hoje, abertas e em constante construção e/ou desconstrução, a saber: *gênero, locus e geração*.

1 *Gênero: o olhar “feminino”*

Como ponto de partida, ao eleger um momento de *inflexão*, de “mutação” na vida de Gilda – como a própria filósofa certa vez denominou em entrevista⁸ – 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 Andrade⁹, Gilda ingressava no curso de filosofia em 1937, na recém criada Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, cujo nascimento se deu 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 em 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, p. 63).

8 Trata-se de entrevista concedida à Eva Alterman e Alice Beatriz da Silva Gordo Lang em **Mulheres na USP: horizontes que se abrem** (2005), republicada em **A palavra afiada**, 2014, p. 67.

9 Reservamos para o nosso *Terceiro Ensaio* uma atenção maior para a figura e o pensamento estético de Mário de Andrade, tão marcante para Gilda.

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 mãe¹⁰ –, Gilda já 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” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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. Como podemos observar em sua entrevista à Galvão:

Naquela época eu ainda não sabia exatamente o que desejava ser, sabia com bem mais clareza o que não queria ser. 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. Ainda era esse o destino da mulher naquele tempo. (MELLO E SOUZA, 2014, pp. 50-51).

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.

Aos poucos, no entanto, o vento da rebeldia foi varrendo tudo: as crenças, os hábitos piedosos, o estilo de vida patriarcal; levando de cambulhada o mês de maio, as quermesses, os sermões, a fita de Filha de Maria, enfim, toda a banalidade das antigas distrações, para que eu só retivesse o que me dizia respeito e se ligava à faculdade: a revelação das aulas e o encantamento do novo convívio. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 67).

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-universitário¹¹.

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

10 Cf. MELLO E SOUZA, G. de. **A palavraafiada**, 2014, p. 65.

11 Cf. MELLO E SOUZA, G. de. **A palavraafiada**, 2014, p. 63.

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” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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”. 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. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 51).

Neste ponto ainda é válido o que disse a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), cujas obras eram conhecidas de Gilda:

Quando se julgam as realizações profissionais da mulher e quando a partir delas se pretende antecipar-lhe o futuro, é preciso não perder de vista esse conjunto de fatores. É no seio de uma situação atormentada, escravizada ainda aos encargos tradicionalmente implicados na feminilidade, que ela se empenha numa carreira. As circunstâncias objetivas tampouco lhe são favoráveis. É sempre difícil ser um recém-chegado que tenta abrir caminho através de uma sociedade hostil ou, pelo menos, desconfiada. (BEAUVOIR, 2016, v. 2, p. 522).

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, p. 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:

Quando começamos a fazer a revista, eu estava no último ano [da graduação em filosofia], logo correu que eu escrevia. Então, me atribuíram a parte de ficção. Curioso, cada um ficou encarregado do que mais tarde seria a

especialidade de sua vida [...]. Todos seguiram o caminho com a maior diligência. *Eu fiquei dividida*. Apesar de toda minha vida ter-se encaminhado para o ensino e para o ensaio, penso que não sufoquei inteiramente minha personalidade ficcional” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 95, grifo nosso).

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, p. 96). Assim acabou publicando três contos em *Clima*, recebendo inclusive, já em relação ao conto inaugural, uma crítica nada motivadora de Sérgio Milliet.¹²

Contudo, sendo a ficção o “destino” ditado pelos homens a todas as mulheres “inconformadas” de seu tempo, Gilda abandonou – mas não definitivamente¹³ – 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 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*. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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* (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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.

12 Conforme escreve Pontes (1998, p. 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.’”

13 Em 1954 retornaria à ficção com o conto *A visita*. Além disso, como tentaremos mostrar no *Segundo ensaio: A exegese de Gilda de Mello e Souza em notas de rodapé*, Gilda encontrará uma maneira singular de conciliar seus interesses tanto pela criação quanto pela crítica.

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. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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 Sociais¹⁴); 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, às vezes velados, outras vezes não muito, tanto no que se refere ao gênero, quanto, como ainda veremos,

14 Formaram-se antes dela as seguintes intelectuais: Gioconda Mussolini (Etnologia brasileira), Lucila Herrmann (Sociologia urbana; mudança social; ecologia humana) e Lavinia Costa Raymond Villela (Folclore). Ver: SPIRANDELLI, Claudinei Carlos. **Trajetórias Intelectuais**: Professoras do Curso de Ciências Sociais da FFCL – USP (1969).

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 respeito da repercussão de sua tese *A moda no século XIX*, de Gilda, defendida em 1950, escreve Heloísa Pontes (1998, p. 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 (1920-1995), 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, 185). Sobre Florestan Fernandes escreve ainda Pontes (1998, p. 184):

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.

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 a frente Pontes em seu trabalho (1998, p. 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, p. 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”.

Fechadas, portanto, as portas da sociologia, Gilda, a convite de João Cruz Costa, “que não gostava de lecionar estética” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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.” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 106).

Assim, na visão de Pontes (1998, p. 190):

Prensada entre a filosofia que a aceitou, mas não a incorporou de fato e a sociologia que a relegou, Gilda teria que percorrer um caminho institucional tortuoso para dar continuidade aos seus reais interesses intelectuais: a literatura, o cinema, as artes plásticas, a produção cultural em sentido amplo.

Nesta linha “tortuosa”, no sentido de que “não fazia filosofia na chave e nos termos esperados por seus colegas” (Pontes, 1998, p. 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, p. 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. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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, 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 quatro defesas de mestrados, um doutorado e uma livre-docência, “garantindo – nas palavras de Chauí – a autonomia do departamento” (CHAUÍ, 2007, p. 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 filósofa 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*. (CHAUI, 2007, p. 34).

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, mais uma vez, como nos diz Beauvoir, 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, p. 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, *en passant* já referidas, as quais detalharemos nos próximos tópicos: a primeira diz respeito a 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. Tais “retalhos”, na falta de denominação melhor para os momentos deste estudo sobre Gilda, confluem, como tentaremos mostrar, para uma mesma peça, diversa e aberta: a formação de sua estética e sua correlação com Mário de Andrade.

2 *Locus: o olhar caipira*

Ora, da vida no interior do Estado de São Paulo, na fazenda *Santa Isabel*, em Araraquara-SP, onde viveu sua infância, 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, p. 89).¹⁵

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’ (MELLO E SOUZA, 2014, p. 89).

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 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, p.143).

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

Ela 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, p. 116).

Trata-se, logo, de um olhar retrospectivo de Gilda. Assim, deixando por enquanto de lado a alusão teórica a Carlo Ginzburg, bem como as demais teorias para um segundo momento, 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”.

15 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, pp. 3-4).

Na faixa dos vinte anos, já morando na rua Lopes Chaves¹⁶, Gilda escreveu três contos, publicados em *Clima*, os quais, em chave autobiográfica, incidem no tema da vida interiorana e em seus saberes; 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 S. Paulo*.

Vejam os rapidamente, em primeiro lugar, o que contam 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 festa 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, p. 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, p. 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 espalhas, antes invisíveis” na narrativa de Gilda, que revelam a “intencionalidade na composição da figura pré-adolescente cheia de desejos e cheia de energia” (ARÊAS, 1996, p. 25).

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.

¹⁶ 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, quando morreu.

[...]. 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...”
 - Nããããão! mamãe!...
 - A! desculpe, meu filho!
 ...Armando deu no macaco...
 Deu no macaco...
 Deu no macaco... (ROCHA, 1941, pp. 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, estabandamente” (ROCHA, 1941, p. 95).

Para Arêas, neste conto temos o mesmo “olhar de esguelha”, enviesado de Gilda, “exigindo que o leitor vá além da aparente casualidade da tomada de cena” (ARÊAS, 1996, p. 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, p. 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, p. 13). De acordo com Arêas (2007, p. 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” (ARÊAS, 2007, p. 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 *Weekend 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, p. 13).

Valorizando estes saberes “pré-científicos”¹⁷, 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 científica 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”¹⁸.

Mas também demonstram 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

17 Noção merleau-pontyniana, como aludimos anteriormente na nota de rodapé 14, mas 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, pp. 51-2).

18 Escreve Prado Jr. (1996, p. 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).”

Neme, 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*¹⁹.

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 – além da relação familiar e intelectual ímpar que teve com Mário de Andrade e seu “programa estético”.

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 filósofa, 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 fazenda²⁰: “culturas de sobras, restos, pedaços” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 109) e que, nesta perspectiva, podemos chamar de feminino o seu espírito ensaístico.

Em *Poesia negra norte-americana*, de 1942, da análise do movimento poético, citando os versos de Jean Toomer, Langston Hughes e Weldon Johnson, nossa jovem filósofa ressalta a caminhada resistente destes artistas frente “às proibições e ao ódio”, caminhada, aliás,

19 Como aponta Heloisa Pontes (1998, p. 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”.”

20 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, p. 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” (CANDIDO, 2017, p. 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 (CANDIDO, 2017, p. 207).

possível graças “à experiência poética” dos poetas negros precedentes que se iniciou, segundo a própria Gilda, com Philis Wheatley “e a um momento social particular”: a migração dos negros do Sul para o Norte dos Estados Unidos.²¹

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 Djamilia 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, p. 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, pp. 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 etnia.²²

Nesse sentido, também podemos citar *À margem do Livro de Jan Valtin* (1942), *OG, de Adalgisa Nery* (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 a 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, e o romance *O lustre*, de Clarice Lispector. 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”.²³ Por fim, o

21 Cf. MELLO E SOUZA, G. de. Poesia negra norte-americana. In: **A palavraafiada**, 2014, p. 139-144.

22 O que de modo algum significa dizer que mulheres negras, índios, travestis, transgêneros, entre outros grupos subalternizados, não devam falar em suas próprias vozes. Como bem esclarece Ribeiro (2019, p. 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”.

23 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?”

último texto - ou mais precisamente uma nota - aproxima e afasta os poetas, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, 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, p. 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 formação universitária que lhe foi proporcionada, 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), 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 e Marcel Mauss, 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, p. 276). Segundo Marilena Chauí:

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. (CHAUÍ, 2007, p. 30).

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 e ARANTES, 1996, p. 48) fomentado pelo grupo *Clima*, ou ainda “pelo exercício miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudioso com a moda”

(MELLO E SOUZA, 2014, p. 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?” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 159).

(p. 49); mas, sem desconsiderar esses outros pontos, vale endossar aquela empatia, como fazem Otilia e Paulo Arantes, 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. (ARANTES e ARANTES, 1996, p. 55)

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; visão pioneira, aliás, “à qual se deve um forte impulso nos estudos sobre as populações pobres e a cultura do homem rústico [...]” (ARANTES e ARANTES, 1996, p. 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.

3 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 a sua personalidade, como a própria filósofa brasileira 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 Maugüé, de Lévi-Strauss e de Roger Bastide, por outro, posso dizer que fui aluna de teatro de Decio, de cinema do Paulo Emílio, de pintura do Lourival. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 97)

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, p. 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, p. 9) da revista.

Foi com Lourival, mas também com o poeta e professor de literatura italiana Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e Jean Maug e, portanto, “pela mão de amadores e não de profissionais” (44) que Gilda “aprendeu a ver” e analisar as artes plásticas. Em entrevista   Galvão, em 1984, nossa filósofa 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 ao cubismo, deste ao fauvismo, da  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*” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 44).

Contudo, ao passo que Lourival, segundo Pontes (1998, p. 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 a 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, p. 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 às pinturas moderna e contemporânea, redescobrimo 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 1943²⁴. Foi por meio de Decio, então encarregado da seção de teatro, que Gilda passou a colaborar com a revista *Clima*.²⁵ Bacharel

24 Cf. PONTES, H. *Destinos mistos*, 1998, p. 88.

25 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

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 filósofa 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, p. 107). Traduziu também *Convite ao baile*, de Anouilh, e foi cotradutora de *Asmodeu*, de Mauriac. 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 Emílio 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 Emílio 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, p. 110).

Machado em cena, publicado em 1959, no “Suplemento literário” de *O Estado de S. 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, p. 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”” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 147).

Mas foi como aluna de seu colega Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) que Gilda aprendeu a analisar filmes escrevendo diversos ensaios sobre o tema. Segundo Pontes (1998), Paulo Emílio 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 Emílio; 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 Emílio, 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, p. 262, grifo da autora).

O ensaio *Os inconfidentes* foi publicado pela primeira vez em 1972 na revista *Discurso*, nº 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.

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” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 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 (MELLO E SOUZA, 2009, p. 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” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 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” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 257).

Passemos agora dos colegas da “geração de 1945”²⁶ 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.²⁷

A “missão francesa” que, segundo Fernanda Peixoto Massi, 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.²⁸

Os três professores franceses presentes na formação universitária de Gilda – Jean Maugué, Claude Lévi-Strauss 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, Maugué (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 (1908-2009) 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

26 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 (Cf. PONTES, H. **Destinos mistos**, 1998, pp. 97-98).

27 Cf. BLAY, E. A.; LANG, B. S. G. **Mulheres na USP**: horizontes que se abrem, 2005, p. 46.

28 Cf. MASSI, F. P. **Estrangeiros no Brasil**: a missão francesa na Universidade de São Paulo, 1991, pp. 13-15.

de seu pensamento, agora “mediada pelo tempo e pelos livros” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 106).

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, p. 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” (MELLO E SOUZA, 2014, pp. 66-67).

Pois, se Lévi-Strauss teve uma relação quase de passagem pelo país, a presença de Jean Maugüé (1904-1990), 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), 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, pp. 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, p. 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 reconhecera “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 Maugué [...]” (ARANTES, 1994, p. 84); grupo, escreve um pouco mais à frente, cuja

palavra de ordem *vers le concret* exprimia antes de tudo um convite, renovado pela aclimatação 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, p. 85).

Dentre “seus maiores” figuravam, entre outros, Mário de Andrade (1893-1945), Luis Martins (1907-1981), Sérgio Milliet (1898-1966), 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 de Mello e Souza (1918-2017), que muito cedo conquistou competência como crítico e reconhecimento público por tal atividade²⁹. Ele também aluno de Maugué, 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, p. 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, Maugué 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, p. 12).

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, p. 86).

Mas, de seus professores franceses, Roger Bastide (1898-1974) foi quem em seus dezessete 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*

29 Cf. PONTES, H. *Destinos mistos*, 1998, p. 56 e seguintes.

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, p. 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 Maugüe, “[...] 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, p. 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. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 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, p. 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” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 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, 1996, p. 24).

Dito tudo isso, gostaríamos de retomar a observação em *Destinos mistos*, a respeito dos “novíssimos” críticos, posteriormente profissionais, da revista *Clima* em comparação a alguns críticos amadores. Diz Pontes (1998, p. 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 como crítico e estudioso da literatura; o de Paulo Emilio Sales Gomes, idealizador em 1940 do *Clube de Cinema de São Paulo*, que, ao invés de fazer meras descrições filmicas, 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, p. 104), fixando-se como crítico de cinema e “um dos críticos mais importantes de São Paulo” (PONTES, 1998, p. 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 S. Paulo*, as quais “tiveram repercussão imediata” (PONTES, 1998, p. 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” (PONTES, 1998, p. 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. Em outros termos, diferentemente do que aconteceu com os demais membros de *Clima*, o reconhecimento público dos ensaios de Gilda deu-se tardiamente³⁰.

Assim, podemos dizer que as considerações de Heloísa Pontes são acertadas em sua generalidade quanto aos membros oficiais de *Clima*, mas devem ser talvez acolhidas com cautela no caso de sua colaboradora, Gilda de Mello e Souza, a qual, por exemplo, fixou-se só muito depois como uma das intérpretes das obras de Mário de Andrade, bem como seus conhecimentos, como veremos pormenorizadamente a seguir, são antes saberes assistemáticos³¹ e foram desprezados, inicialmente, pela academia³².

Vista por esta perspectiva, não seria Gilda a “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? Em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido (2000, p. 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 Gilda, mais do que um “arlequim” que “leva e traz recados”³³, entre aqueles velocistas do pensamento estético brasileiro, dando impulso imaginativo e força cognitiva, por exemplo, ao pensamento “selvagem”³⁴ e “em lascas”³⁵ de Mário de Andrade, seja lá como e o que isso venha a significar por ora. Estando nós certos ou não, não estaria Gilda de Mello e Souza aqui mais próxima da Arte do que da Ciência?

30 A nosso ver, citamos alguns fatos que 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 a sua atuação na Faculdade de Filosofia, a edição comemorativa de 25 anos da revista *Discurso*, foi elaborada em sua homenagem, o ano era 1996, a três anos 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 de sua tese, feita por Maria Isaura Pereira de Queiroz, para ver o quanto a expressão “pouca receptividade” que usamos acima é um eufemismo da 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. (Cf. **Revista de História**, V. 2 N. 6, 1951, p. 459-464).

31 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, p. 104).

32 Se não estamos redondamente enganados, Gilda, aliás, pelo que temos notícia, parece ter sido pioneira também na leitura e estima entre nós destes métodos abduzidos da escola alemã.

33 Mário cognomeou Gilda de “arlequim”, ou seja, uma personagem que aparece no bailado do bumba meu boi na figura de mensageiro. Para maiores detalhes sobre isto ver: A lembrança que guardo de Mário. In: **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, 1994, p. 23.

34 Cf. MELLO E SOUZA, G. de. **A palavra afiada**, 2014, p. 33.

35 Cf. MELLO E SOUZA, G. de. **A ideia e o figurado**, 2005, p. 9.

Segundo ensaio: A exegese de Gilda de Mello e Souza em notas de rodapé

“A iconografia sempre é [...] *un détour*, uma aproximação à arte inevitavelmente cheia de rodeios.”

Edgar Wind

Um novo momento como se fosse uma segunda “mutação” ou inflexão em sua vida intelectual, a passagem de um “modelo sociológico” – anteriormente ensaiado – para um “modelo estético”, pode ser analisado quando Gilda de Mello e Souza “deixa as ciências sociais” e se encarrega de ministrar as aulas de estética no curso de filosofia na USP. De certo modo, esta nova situação nos mostra outra polaridade, ou, antes, ressignifica àquela que vimos entre *criação artística* e *crítica ensaística*, como – reconhecemos – encontramos-na na fala da própria filósofa brasileira que, a certa altura da entrevista a Augusto Massi, ao discorrer sobre sua transição institucional, afirma:

Na verdade, encontrei um modo de manter a minha velha polaridade: criação e crítica. De um lado, Baudelaire e o impressionismo atendiam ao meu interesse pela crítica dos criadores: Cézanne, Seurat, as cartas de Van Gogh e, entrando no século XX, pintores críticos como Matisse e Paul Klee. De outro, me interessei pelas ideias da Escola de Warburg, à qual cheguei por via indireta, através do livro de André Malraux. Foi quando aprendi a valorizar o detalhe, desentranhar o sentido da obra (MELLO E SOUZA, 2014, p. 104).

Assim, talvez estejamos diante de alguns problemas que a questão mais teórica, que deixamos em aberto no ensaio anterior, recobre³⁶. Se quiséssemos verificar as fontes das quais Gilda parte, apresentadas na citação que fizemos acima, poderíamos seguir ao menos um de dois caminhos: por um lado, levar nossa pesquisa a analisar as obras dos criadores como Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), Paul Cézanne (1839-1906), Georges-Pierre Seurat (1859-1891), Vicent Willem van Gogh (1853-1890), Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954) e Paul Klee (1879-1940), ou, por outro lado, tentar compreender a sua aproximação indireta com as ideias da denominada “*Escola de Warburg*”³⁷ e, aqui, teríamos um caminho menos certo, pois, não só não sabemos de qual obra precisamente de André Malraux (1901-

36 Recapitulemos: ao tratarmos de sua tendência para o concreto, Gilda relembra em entrevista o “paradigma indiciário” de que Carlo Ginzburg, em **Mitos, Emblemas, Sinais**, atribui ao crítico e médico italiano Giovanni Morelli e que fora já longamente desenvolvido por Otília B. F. Arantes em *Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza* (2006).

37 Hoje, *Instituto Warburg*, vinculado à Universidade de Londres.

1976) Gilda faz alusão (se é que há uma em especial ou se não se trataria antes de toda a vasta obra do crítico francês), bem como a literatura que conhecemos entre o crítico francês citado e os “warburguerianos”, além de muito escassa, apresenta-se destoante³⁸. Independente do caminho escolhido aqui já teríamos certamente material suficiente para vários ensaios ao longo talvez de toda uma vida.

No entanto, no que se segue, deixaremos o primeiro caminho, aquele dos críticos criadores³⁹, e, ao invés de ouvir a voz de Gilda de que seria por André Malraux (1901-1976) que chegara *indiretamente* à “Escola de Warburg”, procurando traçar pontos de contato possíveis entre esta última, Malraux e Gilda, tentaremos sugerir um outro caminho, diríamos até uma terceira via. Assim, seduzidos por “desentranhar” quais seriam então as vias *diretas* de aproximação de Gilda às ideias da Escola alemã, buscaremos sustentar que tal relação pode dar-se, não pelos textos do próprio Aby Moritz Warburg (1866-1929), e eis que enveredamos uma vez mais por uma via indireta, nem em Erwin Panofsky nem em Ernst Gombrich, mas por meio, como veremos, de Edgar Wind (1900-1971), considerado também um dos “continuadores” de suas ideias e talvez o mais “fiel” intérprete do próprio Warburg.

O que visamos, vale dizer, é apenas sugerir um caminho, ainda pouco especulado pelos comentadores entre estes dois filósofos que inauguraram cadeiras acadêmicas em meados do século XX: Gilda de Mello e Souza a cadeira de Estética, na Universidade de São Paulo (Brasil) em 1954, e Edgar Wind a de História da Arte, na Universidade de Oxford (Inglaterra) em 1955. Interessante à medida que, como veremos, Gilda de Mello e Souza aparecerá, surpreendentemente, a nosso ver, mais próxima do “método de Warburg” do que, por exemplo, Erwin Panofsky (1892-1968), bem como encontraremos, tanto em Wind quanto em Gilda, abordagens parecidas sobre a questão, por exemplo, da mecanização da arte na contemporaneidade. Senão, vejamos.

É do artigo *Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza* (2006) que encontramos *un détour* que nos leva a Edgar Wind. Neste comentário, Otilia Beatriz Fiori Arantes cita-o em dois ou três pequenos momentos, todos indiretamente, por meio do historiador italiano Carlo Ginzburg (1939): quando o crítico alemão evoca uma aproximação da técnica da psicanálise médica freudiana com a do perito em arte italiano Giovanni Morelli;

38 Vejam-se, por exemplo, as críticas esparsas de Ernst Gombrich à André Malraux em **Meditações sobre um cavaleiro de pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Edusp, 1999.

39 Não há dúvida de que seriam os melhores estetas os próprios artistas, como certa vez afirmara Gilda em sua arguição de doutorado, e que, por isso, por este caminho lucraríamos, e muito, em investigar; entretanto, tal estudo necessitaria de um tempo maior do que o proposto para esta dissertação de mestrado, já muito temporalmente estendida, e com isso tentamos, com esta nota, mais do que justificar, manifestar nosso interesse nesse caminho, quem sabe, num estudo futuro e próximo.

em seguida, quando relembra que na obra *Art and Anarchy* – inicialmente seis conferências dadas em 1960 e publicadas separadas em *The Listener*, número LXIV, com publicação em livro pela primeira vez em 1963, que passou a circular traduzido no Brasil em meados de 1960⁴⁰ – Wind dedica uma das conferências aos *connaisseurs*; e, ainda, quando Ginzburg, segundo Otilia, identifica o novo “paradigma indiciário” a partir do aspecto de “museu criminal” que, de acordo com Wind, adquire “qualquer museu estudado por Morelli”. Nestas passagens breves, como o próprio título do artigo já nos alertava, podemos notar que uma das intenções de Otilia é o de chegar Gilda de uma *nova* peritagem, isto é, como escreve a comentadora: “de algo como uma descoberta dos códigos” (ARANTES, 2006, p. 38).

Assim, o que passaremos a discutir talvez sirva como uma tentativa de alentar essa nota, se por alentar compreendermos ao menos duas coisas: que não nos restringiremos ao comentário de Otilia, nem à terceira conferência *Critique of the connoisseurship*, de Wind em *Art and Anarchy* (1963). Partiremos, primeiramente, de um ensaio de Wind sobre o “método” de Aby Warburg em *A Eloquência dos Símbolos* para comparar tal pensamento ao de Gilda e, em seguida, discutiremos brevemente a questão da mecanização na arte a partir de uma nota de rodapé de seu ensaio *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, nota profundamente interessante para Prado Jr. para contrapor Gilda ao talvez mais conhecido discípulo da “Escola de Warburg”, a saber, Panofsky; notinha que, no entanto, nos sugere, por outro lado, uma aproximação a Wind, especialmente aquilo que em sua conferência 5. *A mecanização da arte*, em *Arte e Anarquia*, ele nos propõe, demonstrando assim, quiçá, um pouco da difícil tarefa de uma pretensa normalização das ideias de Warburg em sua descendência local ou estrangeira.

1 *Warburg e Gilda: uma dupla retomada de Jacob Burckhardt?*

Em *O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética*, comunicação de 1931, publicado em *A Eloquência dos Símbolos* (1997)⁴¹, Wind busca nos introduzir à teoria da imagem de Aby Warburg concentrando-se em três pontos: 1) o próprio conceito de imagem de Warburg, tendo como pano de fundo as mudanças sofridas entre a história da arte e a história da cultura; 2) sua teoria dos símbolos, desvelando o esquema

40 Como escreve Arantes (2006, p. 40): “[...] circulava entre nós, já em meados da década de 60, traduzido pela Taurus, o livro de Edgar Wind *Arte e anarquia* [...]”. Infelizmente não tivemos acesso a essa tradução, nem à versão original, por isso utilizamos a tradução italiana de 1968, em sua 11ª edição de 2021.

41 Contradizendo o comentário de Otilia da tradução de *Arte e Anarquia* pela editora Taurus, em meados dos anos 1960, a editora Edusp afirma, na orelha do livro, ser esta, *A eloquência dos símbolos: estudos sobre Arte Humanista* (no original em inglês: **The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art** (1983)), “a primeira tradução em nossa língua de qualquer trabalho do autor”.

conceitual de Warburg a partir da estética psicológica do filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), que define o *símbolo* como uma associação de imagem (algum objeto visível) e significação (algum conceito), e do sentido de imagens *antigas* de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Jacob Burckhardt (1818-1897), isto é, o sentido tanto apolíneo quanto dionisíaco das imagens da antiguidade; e 3) sua teoria psicológica de expressão mimética, em que “o fenômeno da expressão está associado com um mínimo de reflexão”, e do uso de instrumentos pelo homem, inspirado pela definição do ensaísta Carlyle⁴² em *Sartor Resartus*, de que o homem é “um animal que usa ferramentas”, o que resulta numa “linguagem de gestos sociais”. É dentro desse quadro conceitual que Wind procura – digamos – *legendar* o “método” de investigação de Warburg que, de acordo com o próprio Wind, somente a “*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*”⁴³ seria capaz de *ilustrar* concretamente.

Permitamo-nos algumas paragens nesse pequeno texto buscando comparar o “método” de Warburg com o “método” de Gilda, ou melhor, as técnicas arqueológicas do primeiro e os procedimentos fenomenológicos do segundo. Consideramos ainda que tal análise exige, por assim dizer, que os próprios ensaios de ambos os estudiosos sejam chamados à discussão, enquanto materiais particulares, a compor o nosso quadro desse estudo aproximativo.

Segundo Edgar Wind, podemos verificar que a noção de imagem, para Warburg, parte de sua recusa duma história da arte *formalista*, ou seja, de um história autônoma e dissociada, sobretudo, da história da cultura, logo, contra a visão purista de historiadores como Alois Riegl⁴⁴ e Heinrich Wölfflin⁴⁵, historiadores que buscaram “romper com a tradição associada

42 Thomas Carlyle (1795-1881) ensaísta escocês. A tese de doutoramento de Gilda tem como epígrafe justamente uma passagem do *Capítulo 5*, sobre o mundo das roupas, de *Sartor Resartus* (1836). Na epígrafe de **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**, lemos: “*As Montesquieu wrote a SPIRIT OF LAWS, observe our Professor, so could I write a SPIRIT OF CLOTHES (...) For neither in tailoring nor in legislating does man proceed by mere Accident, but the hand is ever guided on by mysterious operation of the mind.*” (“Assim como Montesquieu escreveu um ESPÍRITO DAS LEIS, observa nosso professor, eu também poderia escrever um ESPÍRITO DAS ROUPAS (...). Nem alfaiatando nem legislando, o homem procede por mero Acidente, mas a mão é sempre guiada por misteriosa operação da mente.” (CARLYLE apud MELLO E SOUZA, 1993, p. 17, tradução nossa).

43 Trata-se de uma “Biblioteca para as ciências da cultura” que, na história da arte, marca a mudança de foco da história dos estilos pelos formalistas para os aspectos práticos e iconográficos da obra de arte (Cf. AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 111-131).

44 Em **O culto moderno aos monumentos**, publicado em 1903, por exemplo, e de maneira relativizada, podemos observar essa separação entre história e arte, quando Riegl escreve: “Ao lado do interesse histórico da obra de arte antiga, existe outro elemento, inerente à sua especificidade artística e que é relativo às suas propriedades de concepção, forma e cor. É, portanto, evidente que ao lado do valor histórico que possuem, para nós, todas as obras de arte antigas (monumentos) sem exceção, existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica.” (RIEGL, 2014, p. 34). Interesses histórico e artístico caminham lado a lado, mas são “inerentes” a suas próprias especificidades e, portanto – acredita Riegl – devem ser tomados em separado, dando autonomia assim à arte que, de quebra, torna-se passível duma “visão pura” de seus elementos.

45 Não surpreende o leitor, ao chegar ao posfácio de **Conceitos Fundamentais da Arte** (1ª edição 1915), em que Wölfflin o nomeia de “Uma revisão (1933)”, e ler a consideração de que a especificidade da arte é

ao nome de Jacob Burckhardt" (WIND, 1997, p. 74), uma vez que desconsideraram a inter-relação entre história da arte e história das civilizações. Numa tentativa de restabelecer não só a “totalidade” das humanidades, mas principalmente as contribuições que tal inter-relação entre àquelas é capaz de fornecer, Warburg tenta – digamos – reviver a tradição de Burckhardt, dando-lhe, no entanto, nova fisionomia.

Wind sustenta, em detalhe, ao menos quatro razões que teriam levado a história da arte a preocupar-se com sua autonomia. A primeira delas seria a “sensibilidade artística de uma época” que acreditava bastar o exame de uma obra de arte pela “pura visão”, desprezando quer a sua natureza quer a significação de seu tema. A segunda razão teria culminado na “completa ruptura” conceitual da questão de mudança de foco do objeto artístico para o seu modo de apresentação, em que, por exemplo, conteúdo e forma em Wölfflin aparecem, lógica e matematicamente formulados, como antíteses e não como complementares na história da arte. Em seguida, enlaçada à anterior, a terceira razão que teria levado a história da arte a “querer-se” autônoma deriva desta em se ver num “processo evolutivo exclusivamente em termos de forma” com

consequências positivas e negativas: implica tratar os vários gêneros de arte como paralelos entre si – pois, no que diz respeito ao desenvolvimento da forma, nem um só gênero deve ser menos importante do que o outro; também implicar anular as diferenças entre eles –, visto que nenhum gênero pode dizer-nos qualquer coisa que já não esteja contida nos outros.” (WIND, 1997, p. 75)

E, por fim, a quarta razão, de acordo com o Wind, como um dos resultados dessa visão formalista em que cada arte estaria em posição paralela, a arte como um todo é vista num evoluir paralelo “com as outras realizações no interior de uma cultura” (WIND, 1997, p. 76), o que permite a história da arte caminhar um pouco mais, digamos assim, na via de sua formalização e, conseqüentemente, numa insuficiência crítica. Pois, para Wind, tanto a recusa à distinção dos gêneros artísticos, quanto a desconsideração de que “a arte é feita pelo homem que usa ferramenta” levaram, por um lado, a história da arte à formalização e, por outro lado, a uma “visão histórica ‘paralisante’”.

Nesta concepção windiana sobre o “método” de Warburg, a crítica de arte funde-se, equanimemente, em três elementos: “o estudo crítico de obras de arte particulares, a teoria estética e a reconstituição de situações históricas; qualquer deficiência em um desses cometimentos transmite-se inevitavelmente aos outros” (WIND, 1997, p. 77). E, continua Wind neste sentido, uma “crítica construtiva” teria três maneiras de ser aplicada. Uma

“trabalha[r] precisamente com noções de natureza óptica” (WOLFFLIN, 2000, p. 331).

primeira maneira seria a histórica, a qual refletiria sobre o fato de que, se os vários campos da cultura fossem tratados como paralelos, perder-se-iam as interações entre eles e o próprio dinamismo da história seria incompreensível. Uma segunda maneira, ao mesmo tempo, psicológica e estética, demonstraria que uma “visão pura” é mera abstração, sem equivalência com a realidade, já que a visão, o ato de ver, está condicionado pelas circunstâncias do observador. Já a terceira maneira funcionaria como intermediária das duas anteriores – por ser a maneira que mais nos interessará, daqui em diante, citaremos o trecho por completo. Escreve Wind (1997, p. 77):

Mas, em terceiro lugar, podemos também focalizar o problema adotando um meio termo, e em vez de pressupor in abstracto que as inter-relações existem, procurá-las onde podem ser apreendidas historicamente – em objetos individuais. Ao estudarmos esse objeto concreto como condicionado pela natureza das técnicas empregadas para produzi-lo, podemos expor e verificar a validade de categorias que podem então ser úteis à estética e à filosofia da história.

Wind considera que é esta “terceira via” que fora adotada por Warburg. Wölfflin e Riegl ao desconsideraram, por um lado, o que as outras funções culturais, como, por exemplo, a poesia, a religião, o mito, a ciência ou a sociedade significavam para a imaginação pictórica, passaram por alto, por outro lado, à questão do que a imagem, por sua vez, significava para essas outras funções. Presos à noção de “visão pura” - diríamos - permaneceram ambos os formalistas dupla e ironicamente cegos.

Ao contrário, para Warburg, afirma Wind, a imagem está “indissolivelmente ligada à cultura como um todo [...]” (1997, p. 79). *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (2013)⁴⁶, compilado de ensaios de Warburg, vale como “atestado” dessa caracterização que Wind faz do “método” de seu mestre. A esse respeito, tomemos brevemente um exemplo.

O ensaio, talvez o mais conhecido de Warburg, *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*, de 1893, que fora apresentado como tese de doutorado em 1891, teve como objetivo principal, de acordo com o autor, comparar os dois quadros de Sandro Botticelli com as representações que se faziam literariamente naquela época, na tentativa de demonstrar o que da Antiguidade pagã interessava aos artistas renascentistas do *Quattrocento* italiano.

Nesse sentido, embora tenha como tema principal duas imagens artísticas consagradas pela grande Arte, o “método” de estudo que emprega parte de lugares periféricos,

⁴⁶ Publicado no original em alemão em 1932 e somente em 2013 em português, sendo o prefácio, escrito por Horts Bredekamp e Michael Diers, acrescentado em 1998.

desconsiderados pelos críticos e tidos como pouco confiáveis ou nada científicos, trazendo à luz, por exemplo: a) os versos de Angelo Poliziano, que por sua vez se nutria dos poetas antigos Ovídio e Claudiano, italiano, aliás, que seria mentor de Botticelli; b) a atenção aos detalhes, sobretudo aos movimentos dos cabelos e das indumentárias nos dois quadros, cujas referências teriam talvez saído, mas não exclusivamente, de vasos e sarcófagos da Antiguidade romana; c) um romance arqueológico em que se vê um possível modelo para a figura da Primavera; d) um desenho de uma figura feminina provavelmente feito por um dos alunos de Botticelli; e) fragmentos de afrescos, ilustrações em medalhas e baú de casamento; f) tragédias, fábulas, gravuras; g) manuscritos, cenas teatrais, lendas ilustradas em pratos; h) retratos, relevos de estuque, xilogravuras etc. Na impossibilidade de apresentarmos todo esse material, abaixo deixamos uma amostra final de sua laboriosa iconologia.

Com isso encerro as excursões que tinham como ponto de partida *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Em uma série de obras de arte de tema congênere – o quadro de Botticelli, a poesia de Poliziano, o romance arqueológico de Francesco Colonna, o desenho proveniente do círculo de Botticelli e a descrição artística de Filarete – revelou-se a tendência, baseada no conhecimento que, na época, se tinha da Antiguidade, de recorrer às obras de arte da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo. (WARBURG, 2013, p. 22).

Podemos dizer, aqui, que o “método indireto” de Warburg manifesta-se ao dar lugar de importância a esses remotos objetos, produtos ou materiais aparentemente secundários e, no entanto, essenciais para o seu estudo, como também se mostra “indireto” na medida em que se utiliza fartamente das fronteiras, correlações ou intersecções entre as diversas áreas do saber. Tal “método warburgeriano” promove, se assim quisermos, ao menos para a história da arte, uma superação frente ao “isolamento” – escreve Gertrud Bing em prefácio à primeira edição de 1932 – “que a obra de arte estava ameaçada de sofrer pela contemplação estético-formal [...]” (BING, 2013, p. XLI).

Do outro lado do Atlântico, aproximadamente sessenta anos depois, Gilda de Mello e Souza apresenta a sua tese *O espírito das roupas: a moda do século XIX*, de um modo muito familiar àquela de Aby Warburg: lá um ensaio de história da arte, aqui um ensaio sociológico. O objetivo principal da autora era mostrar de que maneira as vestimentas, da sociedade democrática (burguesa e ociosa) do século XIX, denunciavam não só a luta de classes (nobreza, média e proletária), no tempo e no espaço, como também a divisão sexual (aqui, numa perspectiva restrita ao feminino e ao masculino), que, conforme Gilda, se impunham, com a cristalização dos anos, como máscaras aos indivíduos.

Dando voz, na construção argumentativa de sua tese, mais aos ficcionistas da literatura francesa e da literatura brasileira, aos retratistas, caricaturistas e cronistas do que aos sociólogos e filósofos, Gilda horizontaliza áreas que, na época em que foi escrito o ensaio, tinham uma noção de ciência instrumentalizada e avessa à imaginação como instância produtora de conhecimento. Dito de outro modo, para discutir, por exemplo, o tema da luta de classes, ela põe, em primeiro plano, obras como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922), *Senhora*, de José de Alencar (1829-1877), e *Quincas Borba*, de Machado de Assis (1839-1908), e, em segundo plano, Georg Simmel (1858-1918), Thorstein Veblen (1857-1929), Gabriel Tarde (1843-1904) e Gilberto Freyre (1900-1987), como se gravitando em um ponto não científico, e portanto sem prestígio algum, atingisse com maior força o nervo que a Ciência, mesmo estando no centro da discussão e da validade, não alcançaria com tanta presteza.

Trata-se de um modo de operar *indireto* e que vai se construindo pela borda ou pela rama, tratando de elementos, num primeiro momento, secundários aos olhos da Ciência, porque ficcional e inventado, mas que toma substancialidade e revela, talvez com maior intensidade, o que esta última sozinha jamais seria capaz. Não só no próprio mote do ensaio, no caso a moda, na época considerado secundário e fútil, em que Gilda constantemente analisa as diferenças sociais na observação de joias, chapéus, bengalas, charutos, espartilhos, coletes, crinolinas, saias, caudas e mangas de vestidos, como também, a certa altura do ensaio, no uso das fotografias das famílias de fazendeiros paulistas como ilustração e validação desse “método” de Gilda de Mello e Souza de se apoiar em materiais tidos como impróprios ou insignificantes⁴⁷. Tomemos um trecho humorado de sua tese em que comenta especificamente o espartilho ou colete como carregado de linguagem simbólica, isto é, não só com uma função estética, como também social, demonstrando assim a significação de uma peça indumentária considerada como fútil.

Pelo século XIX afora ressoam nos jornais e revistas os protestos contra os seus inconvenientes, as opiniões hostis, que vêem nele [o espartilho] um responsável terrível pelas deformações do esqueleto e curvaturas da coluna. O próprio Estado se preocupa com ele: no princípio do século XIX, a Rússia, a Baviera e a Rumânia começam a legislar contra o seu uso, que acham extremamente nocivo, sobretudo às meninas em idade de crescimento. No entanto, a voz masculina que se eleva de quando em quando para condenar com ardor a futilidade das mulheres, provavelmente já tinha esquecido os bustos de cera que, segundo diziam, se fabricavam em Londres por volta de 1789 e estufavam as colantes casacas masculinas; ou as não menos higiênicas constrições de que lançavam mão os homens, de consequências às

47 Ver MELLO E SOUZA, G. A luta das classes In: **O espírito das roupas**. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 118 e seguinte.

vezes desastrosas, como as que sofreu um certo senhor Dorville no baile de Ano Bom da embaixada russa em Berlim, o qual, segundo Max von Boehn, “depois de muito bailar caiu sem sentidos, pois por vaidade havia apertado a cintura, o pescoço e os joelhos, a ponto de morrer”.

Além disso, assim como também vimos em Warburg, Gilda transborda as fronteiras dos diversos campos do saber, hoje já muito especializados, a todo o momento se movimentando com certa liberdade e parcimônia entre a psicanálise, a filosofia, a história e as inúmeras manifestações das artes, ao invés de se manter restrita, como conviria aos aspirantes cientistas sociais uspianos da época de 1940, à análise sociológica, em especial a praticada nos Estados Unidos. E, nesse sentido, talvez pudéssemos nos valer do que Horst Bredekamp e Michael Diers (2013, p. XVIII) disseram de Warburg, para quem a sua iconologia “exige a interdisciplinaridade como *conditio sine qua non* [...]”, como sendo verdadeiro também para os olhos, uma só vez, de esteta, de psicóloga e de socióloga de Gilda, olhos abertos e atentos para a história da cultura, tanto aqui, em *O espírito das roupas*, quanto nos diversos ensaios reunidos nas obras *Exercícios de Leitura* e *A ideia e o figurado*, como também no ensaio *O tupi e o alaúde: um interpretação de Macunaíma*.⁴⁸

Se pudéssemos apontar algo ainda pouco explorado pela crítica atualmente, diríamos talvez ser que a razão dessas semelhanças entre ambos, nos parecem, foram permitidas graças a um resgate, tanto de Warburg quanto de Gilda, do historiador da arte Jacob Burckhardt (1818-1897). Sendo mais precisos, podemos citar uma ideia que vemos reaparecer em Warburg e em Gilda de maneira muito evidente. Ambos, consideradas as devidas distâncias, reconhecem a importância, pelo menos nos ensaios que vínhamos tratando até agora, da vida social para a compreensão da arte, onde as festividades aparecem como formas de transição da vida para a arte.

O próprio historiador da arte alemão escreve, quando busca imitações de ninfas da Antiguidade nas cenas teatrais de *Orfeo* pelos dramaturgos italianos da época renascentista, em *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli (1893)*: “Reconhecemos aqui o que Jacob Burckhardt, provando uma vez mais o caráter visionário de seu juízo certo, disse: ‘A cultura festiva italiana em sua forma mais elevada é uma verdadeira transição da vida para a arte’” (WARBURG, 2013, p. 39). Essa transição que Warburg perseguirá, à guisa

48 É curioso notar como essa nossa observação não se esgota, mas se mantém aberta e desdobrável, como acreditamos ser em outros caminhos. Para Davi Arrigucci Jr., por exemplo, Luigi Pareyson surge como referência à Gilda, como podemos ler em **Gilda, a paixão pela forma** (2007, p. 173): “Gilda, a quem sempre interessou a *estetica della formatività* de Luigi Pareyson, sabia muito bem que a atitude envolvida nesse processo dinâmico e dialético de dar forma implicava uma espiritualidade situada — humana, social e culturalmente determinada [...]”. E ainda poderíamos citar, nesse sentido, a proximidade e, por vezes, as referências explícitas de Gilda aos fundadores da *Escola dos Annales* em seus ensaios.

de ilustração, é evidente em *As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi* (1927), ao mostrar três tapetes como ilustrações da presença da Antiguidade pagã na cultura festiva da corte dos Valois para a “*mneme* social”, cuja “função consiste em integrar o mundo formal pagão à cultura de expressão europeia” (WARBURG, 2013, p. 332).

No caso da filósofa brasileira, o último capítulo de sua tese de doutorado, intitulado *O mito da borralheira*, traz a festa burguesa, dos salões e dos bailes, como o momento de exceção entre as classes. A própria autora cita de início as mesmas palavras que vimos Warburg citar de Burckhardt: “A festa, dissemos, é a vida de exceção. Ela é principalmente aquele ‘ponto de transição entre a vida real e o mundo da arte’ de que fala Burckhardt”. (MELLO E SOUZA, 1987, p. 145). Para a sociedade burguesa do século XIX, diferente da renascentista de Warburg, essa passagem na festa ocorre de modo profundo, porque representa uma nítida ruptura das obrigações do trabalho e da vida doméstica. Se na vida familiar burguesa os gestos são polidos e graves, demonstrando a rigidez da moral e dos costumes, a festa era o momento de seu afrouxamento, “uma evasão periódica, de uma pausa na ordem do mundo” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 147).

Neste momento de fantasia, homens e mulheres se misturam e explodem na festa o negaceio, a faceirice, os avanços e recuos, os apelos e fugas, os toques e as trocas de olhares, o esconde e desnuda, funcionando muitas vezes como a “antecâmara do casamento”. Momento de exibicionismo das competições de salão, não só das danças, como também das charadas em que brilham os mais argutos e, principalmente, da moda na qual “a vestimenta [é] um instrumento de luta [...]” entre as classes e os sexos. Momento, repetimos, breve, efêmero, pois “passada a breve vertigem dos sentidos, em que dançava à beira do abismo, podia a matrona voltar, aplacada, ao cuidado dos filhos e da vida doméstica.” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 153). Já os homens, além da elegância do terno e do talento, a habilidade do galanteio lhe determinará o sucesso ou o fracasso de sua corte amorosa. São esses os jogos simbólicos presentes na festa, nessa “trégua indecisa” em que se ampliavam os recalques.

Do ponto de vista do abrandamento entre as classes das sociedades urbanas do século XIX, a festa permite as aproximações em que, no espaço cotidiano, vivem afastadas. Ela esboroa os limites demarcados entre burgueses e arrivistas. No baile de máscaras um universo onírico, por exemplo, concretiza-se e podemos ver a borralheira e o príncipe juntos. Mas de duas uma: ou ela se eleva aos olhos de todos, por exemplo, pela bela vestimenta, saltando da esfera popular, quem sabe, para a esfera pequeno-burguesa, ou cometendo uma *gaffe*, uma

desarmonia, desnivela-se retornando à vida cotidiana de borralheira. Como conclui Gilda (1987, p. 169):

Assim, a pausa passageira que se abriu em cada vida pode tanto arrebatá-lo o indivíduo na vertigem de um instante, como atirá-lo na consciência aguda do borralho. Depois da mascarada, quando a ordem do mundo se refaz, brilha mais lúcida a verdade interior de cada um.

Visto por esse prisma de aproximação simpática entre ambos os estudiosos, algo em parte parece destoar da reflexão feita por Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador* (2006a). Após apresentar o esquema ternário de Erwin Panofsky, um dos mestres da Escola de Warburg, que vai da descrição pré-iconográfica, passando pela análise iconográfica até chegar, enfim, à interpretação iconológica, Bento Prado Jr. se detém no problema da “circularidade da interpretação” como retomada da polêmica entre Heidegger e Cassirer em Davos, e que se remete à crítica de Kant, apontando o espírito epistemológico da iconologia meio que mecânica praticada por Panofsky e sua aproximação aos “métodos das *hard sciences*” como diferente do espírito inventivo, prospectivo e – acrescentamos – imaginativo de Gilda de Mello e Souza, muito próximo, dirá, à fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem “[...] a pintura nos reconduzia à visão das próprias coisas [...]” (MERLEUA-PONTY apud PRADO JR., 2006a, p. 35) ou ao “ver como” da filosofia analítica de Wittgenstein, a despeito da rivalidade existente entre essas duas tradições.

Ora, em nossa análise vínhamos aproximando a exegese de Gilda à de Warburg, pois não só os temas (vestes, festas, mitos etc.), como também a atitude interdisciplinar e a transversalidade dos campos do conhecimento amalgamam os espíritos de ambos, avessos aquele saber histórico, fundado exclusivamente *em razão*, aplicado à arte, como ocorre em Panofsky, a nosso ver, tanto na visão de Prado Jr., como vimos, quanto na de Georges Didi-Huberman, já que, no caso específico deste último, na visão panofskyana não há brechas ou espaço para o não-saber, como se fosse um espaço sem conflito, fechado, suficiente e positivista⁴⁹, que muito impera ainda na vida universitária de historiadores da arte (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 113-183).

Ao colocarmos tais coisas nesta perspectiva, salta-nos aos olhos um problema de continuidade entre Panofsky em relação a Aby Warburg e, de maneira provocativa,

49 Comentando justamente duas versões, sendo a versão americana, inclusive, usada por Prado Jr. em *Entre narciso...* de Panofsky, a saber, *Sobre o problema da descrição e da interpretação do conteúdo das obras das artes plásticas*, Didi-Huberman (2013, p. 137, grifos do autor) escreve: “Da Alemanha à América, é um pouco o momento da *antítese* que morre [em Panofsky], enquanto o da *síntese* — otimista, positiva e até mesmo positivista em alguns de seus aspectos — alça voo. É um pouco o desejo de fazer todas as perguntas que teria dado lugar ao desejo de dar todas as respostas.”

poderíamos lançar as questões de Otilia e de Bento sobre a relativização⁵⁰ do “método warburgueriano” por Gilda ao próprio seguidor “direto” da escola alemã. Talvez uma investigação mais alentada nesse sentido apontaria, a nosso ver com certa ironia, a nossa filósofa brasileira como mais próxima do fundador da “Escola de Warburg” do que de Erwin Panofsky. Em outras palavras, endossaríamos a distinção de Prado Jr. dizendo que o tom de Gilda difere, e muito, do de Panofsky na medida em que este parece perder o “tom warburgueriano” do qual se afirmara descender.

Não nos cabe aqui continuar nossa discussão nesse sentido, pois resultaria no mínimo numa análise comparativa entre os supostos mestres da “Escola de Warburg” e o próprio Aby Warburg que, de fato, bem nos escapa o domínio, como também a própria problematização sobre o significado de conceitos como continuidade, adaptação, cópia e originalidade, mas é curioso observar que não estamos totalmente enganados, ao menos no que concerne a nossa indagação sobre os “alcances warburguerianos” de seu discípulo, quando encontramos num texto do historiador e filósofo da arte francês Georges Didi-Huberman (2013b, p. 78) a seguinte caracterização de Panofsky: “O grande padre exorcista do nosso *dibuk* [no caso, esse espírito seria Warburg] não foi outro - e acaso poderíamos duvidar disso? - senão Erwin Panofsky”, cujo o ritual teórico de exorcismo expulsava da iconologia – criada, aliás, por Warburg – tanto o *pathos* dionisíaco nietzschiano⁵¹, quanto a *Nachleben* (sobrevivência) anacrônica⁵² purificada pelos termos de “herança” e “influência” num campo cronológico.

50 As reflexões de Bento Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador...* partem justamente de um problema levantado por Otilia Beatriz Fiori Arantes em *Notas sobre o método...*, quando esta escreve: “Pois é neste vai e vem entre a pintura, sua história e a realidade que se move a nossa autora – utilizando permanentemente e ao mesmo tempo relativizando as lições dos mestres da Escola de Warburg.” (ARANTES, 2006, p. 42); trecho, aliás, retomado integralmente por Prado Jr. (2006a, p. 29) que, em seguida, coloca como questão: “O que interessa é aprofundar o sentido dessa ligação de certo modo ambígua com a referida Escola: que significa aqui *relativizar*? Para fazê-lo, parece útil comparar os textos ‘epistemológicos’ de Erwin Panofsky com a concepção de arte e da experiência estética a ser desentranhada das entrelinhas dos ensaios de Gilda de Mello e Souza”.

51 Sobre “as fórmulas do *pathos*” da Antiguidade retomadas pelos artistas recentes que, não todos, as polarizaram ao reelaborá-las, Wind refere-se, sem comentar, ao ensaio *Durer e a Antiguidade Italiana*, de Warburg. Quanto à referência a Nietzsche e ao *pathos* dionisíaco, ver, por exemplo, **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Em resumo, trata-se aqui de uma visão conceitual warburgueriana, de fundo nietzschiana, contrária à calma idealizadora (apolínea) de historiadores e artistas classicistas.

52 Para aqueles que se interessam pela história da arte é conhecida a dificuldade da tradução do conceito de *Nachleben* empregado por Aby Warburg. Ernst Gombrich, que não conheceu Warburg pessoalmente, mas compartilhou de seus ensinamentos, tornando-se, até certo ponto, seu seguidor, aponta os riscos da tradução do termo alemão para o inglês *survival* (*sobrevivência*) (ver, por exemplo, a biografia de Warburg escrita por Gombrich, intitulada **Aby Warburg: An Intellectual Biography**). Giorgio Agamben, por exemplo, considera inapropriada a compreensão de *Nachleben*, quer por “sobrevivência” quer por “renascimento”, pois tais traduções encobrem o sentido de “continuidade da herança pagã” (AGAMBEN, G. Aby Warburg e uma ciência sem nome. In: **A potência do pensamento**, pp. 111-131). Atualmente, o historiador da arte francês Didi-Huberman retoma aquela primeira tradução, não só como a menos arriscada, mas nos informando, inclusive, que Warburg retirara o conceito de um antropólogo britânico (Ver DIDI-HUBERMAN, G. *Nachleben*, ou a antropologia do tempo: Warburg com Tylor In: **A imagem sobrevivente**, pp. 43-49).

Em *Diante da imagem*, podemos ter mais ou menos uma noção do que se transformara, depois do “descarrego” de Panofsky, segundo o mesmo Didi-Huberman (2013a, p.163), a teoria das imagens de Aby Warburg:

A iconologia entregava portanto toda imagem à tirania do conceito, da definição e, no fundo, do nomeável e do legível: o legível compreendido como a operação sintética, iconológica, na qual se “traduziriam” no visível (o aspecto claro e distinto das “significações primárias e secundárias” de Panofsky) invisíveis “temas”, invisíveis “tendências gerais e essenciais do espírito humano” — invisíveis conceitos ou Ideias.

2 *Estética e Cibernética*⁵³: o problema da mecanização da arte

Retomemos outra vez as observações de Prado Jr. sobre Panofsky, mas talvez por um novo ângulo, já que seu nome fora evocado e insiste em permanecer. Há um ponto que nos une àquela atitude contra os formalistas de modo mais *atualizado* em Gilda e que desejamos aprofundar agora. Quando Prado Jr. afirma que a hermenêutica de Gilda de Mello e Souza está totalmente distante de uma análise mecanizada das obras de arte, em oposição ao método de Panofsky, o autor cita, como uma “prova textual”, uma nota de rodapé do ensaio *Variações sobre Michelangelo Antonioni*. Nesta nota de rodapé escreve Gilda (2005, p. 165):

É curioso que o método adotado por Thomas, no estúdio, se aproxima daquele que, segundo Moles, a teoria da informação gostaria de propor aos filósofos como síntese de uma atitude estruturalista e uma atitude estética. Levando em conta que perceber é perceber formas [,] a teoria da informação proporia decompor o retrato do universo em pedaços do conhecimento visando, primeiro, fazer o levantamento de um repertório e, em seguida, recompor um modelo, que seria o simulacro desse universo, aplicando nessa tarefa as regras de *assemblage* ou interdição. Ver Abraham Moles, “Théorie informationnelle de la perception”, in *Le concept d’information dans la science contemporaine*, Les Cahiers de Royaumont, Gauthier Villars/Minuit, 1965.

Para Prado Jr., Gilda estaria assinalando nesta breve nota uma atitude contrária à tendência de “uma estética construída da perspectiva de um *olhar mecânico*” (PRADO JR., 2006a, p. 33, grifos do autor). Ora, indo ao texto de Abraham Moles podemos observar algumas nuances entre o trecho acima e o original. Aqui, na nota de Gilda, lemos que o método proposto pela TI. (Teoria da Informação) funcionaria como síntese estruturalista e

⁵³ Tomaremos esse termo de seu criador Norbert Wiener, como mais a frente veremos, que, diante ao desenvolvimento da teoria das mensagens, em sua ramificação computacional em relação com a teoria probabilística de Willard Gibbs, forjou o termo cibernética. Ver: A cibernética na história In: **Cibernética e Sociedade**, pp. 15-27.

estética; lá, Moles fala, a bem da verdade, de “a síntese de uma atitude estruturalista e de uma atitude dialética”⁵⁴.

Figura 1: Thomas (David Hemmings), no estúdio, observa absorto as ampliações fotográficas.



Fonte: *Print Screen, Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966.

No trecho citado, no entanto, Gilda enfatiza a atitude estruturalista. Dos termos postos neste sentido, resulta, como já havia assinalado Prado Jr., uma “perspectiva mecânica”, pois a forma só pode ser, para a TI., reconhecida se conhecida, o que reduziria a arte aos fragmentos cognoscíveis da realidade (ver **Figura 1**), que, em *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, “a câmera impõe insidiosa” a Thomas, o fotógrafo de *Blow-up* (1966), no estúdio, de acordo com Gilda, em oposição à perspectiva natural, o “olhar natural”, globalizante, no parque.

O raciocínio progride aos pedaços, mas coerente, e aos poucos vai permutando a maneira inicial de ver o mundo, no parque, pela que “a câmera impõe insidiosa” no estúdio. Finalmente, com a força de ver ampliada, Thomas começa a divisar atrás da folhagem o revólver, e na mancha esbranquiçada sobre a relva, o homem morto. O olhar mecânico e preciso da objetiva desvendou finalmente o crime. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 164)

Entretanto, é interessante observar que Moles retira sua definição de percepção da psicologia gestaltista, a qual estabelece “uma dialética, de início aquela entre a figura e o fundo, em seguida aquela entre o “cognoscível” que nunca é mais do que apenas

⁵⁴ No original, em francês : “la synthèse d’une attitude structuraliste et d’une attitude dialectique [...]” (MOLES, 1965, p. 205).

"reconhecível" e o "aleatório" que não é nada mais do que a essência do incognoscível" (MOLES, 1965, p. 205).⁵⁵ Tal síntese - estrutural e dialética - da TI. cria um "princípio de incerteza da percepção" pelo qual é possível interpretar como constante o grau de previsibilidade e a sensibilidade do receptor pelo contraste ou detectibilidade da mensagem, bem como pela complexidade da forma. Para Moles, no limite, trata-se de uma teoria cujo princípio de incerteza se generaliza, pois: "[...] há um princípio de incerteza a cada nível de observação, a cada tipo de repertório; e nossa arquitetura do sinal é sempre um pouco instável." (MOLES, 1965, p. 218).⁵⁶

Se, para Gilda, a TI. se posiciona *exclusivamente* de maneira mecanizada em relação à percepção estética, e que por isso parece de todo inadequada para a avaliação estética, é o que no final Moles e Gilda parecem certamente concluir, pois tratar-se-ia de uma visão empobrecida porque sem o contato tátil com as coisas. Assim, na nota de rodapé de *Variações sobre Antonioni Michelangelo*, Gilda não repudia a máquina e sim nos mostra como o cinema, neste caso a técnica fotográfica, e a Teoria da Informação enfrentam, pelo menos nos idos dos anos 1960 e 1970, os mesmos desafios.

Atentando bem percebemos que ele [Thomas, o fotógrafo] olha para tudo, mas *quase* não enxerga. Está empenhado apenas em registrar, registrar freneticamente, através da objetiva fotográfica, tudo o que tem pela frente, deixando sempre para depois a árdua tarefa de ver. [...] Já não enxerga mais o mundo a olho nu, está perdido entre as coisas, esquecido daquela relação íntima com a natureza do *homem-de-ar-livre*, das crianças, das mulheres, relação espontânea e tátil que o próprio Antonioni rememora com nostalgia na metáfora insistente do contato do dedo com o objeto [...]. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 162) (grifos da autora)

Abraham Moles proporá em diversos estudos⁵⁷, inclusive, uma *estética informacional*. No que diz respeito à Gilda, a nosso ver, a nota de rodapé pode ser lida de maneira mais alongada, se confrontada com outra fala sua sobre a mecanização, e, desta vez, tomada de maneira mais aprofundada do que talvez a nota de rodapé em sua estrutura sintética nos permitiu até aqui.

Como mais um ponto de prolongamento, por exemplo, a essa nota retomada por Prado Jr., podemos citar o texto da comunicação *Graduação e Pós-Graduação em Artes*, de 1967, no qual Gilda busca examinar o estado atual das artes, então em seu crescente interesse em

55 No original em francês: "[...] une dialectique, d'abord celle entre la figure et le fond, ensuite celle entre le "connaissable" que n'est jamais que le "reconnaissable" et "l'aléatoire" qui n'est rien d'autre que l'essence de l'inconnaissable. (MOLES, 1965, p. 205).

56 No original em francês: "[...] il y a un principe d'incertitude à chaque niveau d'observation, à chaque type de répertoire et notre architecture du signal est toujours un peu labile." (MOLES, 1965, p. 218).

57 Ver, nesse sentido, suas obras: **Rumos de uma cultura tecnológica**, sobretudo o ensaio "O estado atual da teoria das comunicações e estética informacional" (1973) e **Teoria da informação e percepção estética** (1978).

nível universitário no Brasil. Neste ensaio pode haver, ou melhor, lemos um certo *elogio*, em oposição ao antigo ensino de filosofia, às novas disciplinas de comunicação visual, semiótica, desenho industrial, design, teoria da informação ou, em outras palavras, às artes aplicadas: um elogio, portanto, à mecanização da arte em seu uso criativo.

É possível que as realizações mais vivas da arte contemporânea não sejam as obras desinteressadas, cujo destino final é o museu, mas os objetos manchados pela utilidade que cercam a nossa existência diária. O arranha-céu, o automóvel, a geladeira, a máquina de escrever, a poltrona, o avião são as formas com que dialogamos a cada momento. Por que desviar delas o nosso olhar? A meditação artística mais viva do nosso tempo não é a que se aplica em definir o objetivo estético ou em estabelecer uma nova classificação das artes, mas a que *procura decifrar a ligação da obra com o mundo mecanizado ou inscrevê-la no universo surpreendente dos sinais*. Por que não incorporar ao ensino essa nova visão? Se as nossas escolas mais recentes abandonassem o preconceito da obra única, aceitando a ligação aberta com a indústria, se esquecessem a nostalgia da estética, procurando a fundamentação teórica na teoria da comunicação e na semiótica, poderiam significar para o ensino da arte em nosso meio uma *modificação radical*. Caso contrário, continuarão repetindo, com nomes diferentes e um equipamento técnico sem função, as antigas faculdades de filosofia. (MELLO E SOUZA, 2014, pp. 176-77, grifo nosso)

Por que não considerar essa “nova visão”, ao rever a concepção de teoria informacional da percepção, tentando ver os avanços possíveis a partir da relação da obra artística com o mundo mecânico (robótico, computadorizado, cibernético, quântico etc.)? Ou ainda os ganhos de uma decifração das artes no campo dos códigos, dos emblemas, dos sinais, de que nos parece afeita nossa filósofa brasileira? Pois nos parece que a contingência de que fala Moles é muito próxima daquela a que chega Thomas em *Blow-up*, e que Gilda decifra e vê num lugar de tensão (ordem/desordem; idílio/crime) como sendo a relação do homem com a máquina e que, *na decifração dos códigos*, mesmo se utilizando da perspectiva estatística, resulta um pouco instável. É o que talvez proponha a continuação do ensaio de Gilda em sequência à nota de rodapé que analisamos:

Para decidir entre as duas alternativas [o olhar natural ou o olhar mecânico], Thomas volta de noite no parque. E desta vez vê com os próprios olhos, estendido na grama, o homem morto. Mas infelizmente não pôde documentar a descoberta porque não trouxe com ele a objetiva fotográfica. Quando retorna, no dia seguinte munido de sua Contax, todos os vestígios haviam desaparecido. Thomas se encontra, portanto, no grau zero de sua investigação e já não pode afirmar nada a ninguém: o cadáver sumiu, as fotos que comprovavam o crime foram roubadas, a autora do delito desapareceu e ele mesmo já perdeu a confiança em seu próprio testemunho. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 165).

Ao colocarmos a discussão nesses termos, o que buscamos talvez seja ver o quanto uma percepção estética que valoriza o “código”, em seu uso imaginativo, resulta numa análise inovadora e ligada ao mundo cibernético em que estamos situados. Deste ponto de vista, Bento Prado Jr. estaria, em suas próprias palavras, “redondamente enganado”? Não, a não ser que se considere a *teoria da informação*, da qual Gilda aqui se aproxima, como uma *epistemologia* entre aquelas “*hard sciences*” que, para nosso comentador, “jamais encontraremos na obra de Gilda” (PRADO JR., 2006a, p. 33), e que, surpresos, parece termos de um modo particularmente oblíquo encontrado, uma vez que, repetimos, para Gilda, a “meditação mais viva de nosso tempo”, mais contemporânea, diríamos também, é a que “procura decifrar *a ligação da obra com o mundo mecanizado ou inscrevê-la no universo surpreendente dos sinais*” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 176). Em resumo, uma percepção em que a imaginação também é produtora de conhecimento.

De tudo o que foi dito até aqui, arisquemos mais um passo. Na obra *Cibernética e Sociedade: o uso humano dos seres humanos*, referenciada por Moles em seu ensaio e publicada pela primeira vez em 1950, Norbert Wiener (1894-1964) – fundador do termo cibernética – dá uma ideia histórica da disciplina da teoria da informação da seguinte maneira em sua apresentação à obra:

A Física newtoniana, que dominara de fins do século XVII até fins do século XIX, com raríssimas vozes discrepantes, descrevia um universo em que tudo acontecia precisamente de acordo com a lei; um universo compacto, cerradamente organizado, no qual todo futuro depende estritamente de todo passado. (WIENER, 1993, p. 9)

Para o matemático norte-americano, a introdução da estatística pelo cientista Josiah Willard Gibbs (1839-1903) revolucionou a Física e, conseqüentemente, a nova ciência da cibernética.

Nenhuma medição física é jamais precisa; e o que tenhamos a dizer acerca de uma máquina ou de outro sistema mecânico qualquer concerne não àquilo que devemos esperar quando as posições e momentos iniciais sejam dados com absoluta precisão (o que jamais ocorre), mas o que devemos esperar quando eles são dados com a precisão alcançável. [...] a parte funcional da Física não pode furtar-se a considerar a incerteza e contingências dos eventos. O mérito de Gibbs foi o de apresentar, pela primeira vez, um método científico bem definido para levar em consideração essa contingência (WIENER, 1993, p. 10-11).

O novo olhar proposto por Gilda é realmente bem distinto do “espírito” de Panofsky, como fala Prado Jr.⁵⁸, mas isso não quer significar, acreditamos, que esteja de todo excluída aqui a visão mecânica da meditação artística, pelo contrário, é por se mostrar tão incerta quanto a visão natural, uma vez que não se trata mais de uma “ciência determinista”, que ambas as visões se complementam e podem resultar em “percepções radicais”, isto é, inovadoras; e, ao apostar que uma “nova visão” - quer da Teoria da Informação ou das Comunicações, quer do design industrial ou da semiótica etc. - reaviva as experiências artísticas, Gilda de Mello e Souza ainda aqui não estaria reafirmando aquele compromisso burckhardtiano imprescindível e inalienável entre a arte e a sociedade?

Tentando concluir o *détour* descarrilhado no início de nosso texto, digamos que Gilda talvez partilhasse das mesmas considerações que Wind, em *Arte e Anarquia*, no tocante à mecanização da arte, quando direciona um novo olhar para as artes aplicadas, pois, conforme Wind, a mecanização possui um papel positivo no desenvolvimento artístico quando seu uso é criativo.

Uma séria investigação filosófica no campo dos utensílios artísticos provavelmente demonstraria que os problemas que associamos à mecanização estão latentes no próprio uso do mais simples dos instrumentos. Basta um lápis ou um pedaço de giz na mão de um artista para ampliar o campo de sua possibilidade para além dos limites naturais de sua pessoa. Não é talvez a arte, qualquer que seja, uma maneira de ampliar os limites da própria pessoa? Não é por este motivo que Carlyle define o homem como “um animal que utiliza instrumentos”? (WIND, 2021, p. 109).⁵⁹

E a aproximação entre Gilda e Wind talvez não pare por aí. Como ilustração do que vimos sugerindo, podemos comparar a questão da *monumentalidade* das obras de arte contemporânea, fenômeno comentado tanto pela brasileira quanto pelo alemão.

58 A distinção entre os espíritos de Panofsky e Gilda aqui se dissolveria talvez se Bento, antes de endossar a opinião de Pierre Bourdieu, a qual aliás julga ser um exagero, de que “Panofsky mostra aqui de forma brilhante que só pode fazer o que faz sob a condição de saber a cada momento o que faz [...]”, reafirmasse a sua própria suspeita de que o método de Panofsky se aproxima mais da “gramática de Wittgenstein”: “[...] em tudo oposta à gramática generativa e transformacional, por sua recusa de reduzi-la à uma forma lógica ou a um cálculo, por dar-lhe uma dimensão mais pragmática do que sintática [...], e sobretudo por fazer dela um instrumento de ampliação do campo de visão [...]” (PRADO JR., 2006a, p. 33). Inclusive, Bento chega, ao final de seu ensaio, a comparar a concepção do “valor cognitivo da imaginação” de Gilda com o “ver como” de Wittgenstein, entre outros filósofos, quando diz: “Imaginar, aqui, não é o contrário de *investigar o mundo objetivo*: é abrir-se para o que, até agora, permaneceu invisível. Sem a imaginação ou a variação sistemática do modo de ver, não poderíamos topar com e descobrir os *indícios* que podem levar-nos ao *código* iluminador da obra em sua singularidade (assim como descobrir ou ver de modo diverso o próprio código a partir da *obra singular*).” (PRADO JR., 2006a, p. 36).

59 Em italiano: “Una seria ricerca filosofica nel campo degli utensili artistici ci dimostrerebbe probabilmente che tutti i problemi che siamo soliti collegare con la meccanizzazione si celano già in potenza nell’atto stesso di adoperare il più semplice degli strumenti. Bastano una matita o un pezzo di gesso, nella mano dell’artista, per allargare il campo delle sue possibilità al di là dei limiti naturali della sua persona. Forse l’arte, un’arte qualsiasi, non è unna maniera di allargare i limiti della propria persona? E non è per questo motivo che Carlyle definisce l’uomo come “un animale che si serve di strumenti”?” (WIND, 2021, p. 109).

Para Gilda, as imensas telas presentes nas bienais atualmente são antes “a *ampliação do insignificante* e jamais o *grandioso*”, são obras que “falam aos berros para não dizer nada”, fenômeno oposto – compara Gilda – às pequenas telas do Renascimento, cheias de informações num espaço reduzido, que “traduziam a complexidade do mundo com emoção, mas em surdina”, concluindo que tal monumentalidade desse vazio atual seria, por assim dizer, “o último estentor com que a autoridade masculina procura mascarar uma estética do suborno” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 60), já que se tratava de um atitude da “cultura feminina”, de sobras, minúcias e “tomadas próximas” do que da masculina, panorâmica e grandiosa.

Para Wind, em *Arte e Anarquia*, capítulo 6: *Arte e Vontade*, as telas em escalas imensas dos pintores expressionistas abstratos (“*action paintings*”) são frutos de uma fuga ou libertação da “introspeção ao extremo” que se lançaram os artistas na “busca desesperada por substância” em duas vias, de “regressão aos impulsos instintivos” e de projeção destes impulsos “numa escala maior do que a vida”, e que – conclui Wind – ao dissociarem-se do exterior, tais artistas desumanizam-se e, por isso, tornam-se tão proficuas suas pinturas à mecanização, por ser este processo também de caráter desumano (Cf. WIND, 2021, pp. 124-127). Um mesmo problema, dois caminhos possíveis: para a brasileira um processo de *desvirilização*, a instalação por completo da miopia na arte e, de maneira geral, na cultura; para o alemão, uma combinação de psicologia profunda que busca de modo hipertrófico o supérfluo. No forro da mecanização, no entanto, uma visão sempre ao mesmo tempo positiva e negativa, isto é, complexa e dialética.

Finalizando, podemos dizer que Panofsky e Gombrich são os dois warburguerianos mais citados e comentados quer pela própria filósofa brasileira quer por seus comentadores. Aqui citamos apenas dois desses comentadores. Por um lado, das considerações de Bento Prado Jr., vemos, em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*, uma Gilda em relação ao *significado* das obras de arte, numa aproximação panofskyana autoconfessa mas, também, com pontos de afastamentos e, por isso, relativizada. Ao passo que, do lado de Otilia Beatriz Arantes, em *Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza*, embora Wind seja retomado pela via da peritagem de Giovani Morelli, a autora busca sustentar a “técnica indiciária” de Gilda, apoiando-se no texto *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*,

de Carlo Ginzburg, além de apontar as rupturas de Gilda quanto ao “modelo relacional”⁶⁰ de Gombrich na análise das obras de arte brasileiras.⁶¹

Entre ambos os comentadores brasileiros, tentamos apresentar um pouco da “visão warburgueriana” de Edgar Wind, o que nos permitiu talvez concluir uma familiaridade maior entre Warburg e Gilda do que a que imaginávamos, bem como, mediante a questão da *mecanização da arte* (que, para Prado Jr., a afastava da “Escola de Warburg”, encarnada na figura de Panofsky em seus textos “epistemológicos”), a nosso ver, pela “vertente warburgueriana” de Wind, tal *questão* acabou diminuindo as distâncias tanto do historiador de arte Burkhardt quanto do próprio Wind, permitindo-nos verificar algumas ressonâncias, dando especial atenção ao menor tom filosófico de seus ensaios, distante daquelas formas de conhecimento superiores, deixadas intencionalmente por Gilda em segundo plano, por vezes até literalmente, como vimos, quando as deixa em nota de rodapé; ou, dito de outro modo, mais perto da experiência cotidiana, de “grande renúncia representada pela estética do fragmento, da bricolage e do retalho [...]” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 60).

A imagem do *bricoleur* talvez seja um modo de descrever como o espírito ensaístico de Gilda de Mello e Souza é fragmentário: sua estética poderia ser vista tal qual em *O tupi e o alaiúde* (1979) em que define a estética marioandradina, quando retoma a definição dada pela crítica de que a *estética* de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, aproximar-se-ia mais, não de uma “composição em mosaico”, que apenas copia e cola, mas sim dum processo da *bricolage* descrito por Claude Lévi-Strauss⁶², redefinição de Gilda com a qual encerramos este ensaio.

60 De acordo com Otilia (2006, p. 38), na linha de Warburg, Panofsky, mas mais ainda Gombrich, Gilda “acreditava que a interpretação de uma tela pelo crítico, tanto quanto da realidade pelo artista, eram sempre mediadas por um esquema dado, um modelo relacional, por isto mesmo variável, incerto, e que se pauta por algo que os psicólogos chamam de *trial and error*.”

61 Gilda confessa sua inspiração em Erwin Panofsky, por exemplo, no ensaio *O salto mortal de Fellini (Exercícios de Leitura)* e em *Variações sobre Michelangelo Antonioni (A ideia e o figurado)*, bem como em diversas entrevistas em *A palavra afiada*. A título de exemplo, citamos uma entrevista a Augusto Massi: “O meu interesse pela Escola de Warburg foi, desde o princípio, Erwin Panofsky. Fiquei alucinada.” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 105). Sobre Gombrich ver os ensaios *Pintura brasileira contemporânea: os precursores (Exercícios de leitura)* e *Notas sobre Fred Astaire (A ideia e o figurado)*. Na mesma entrevista a Massi, Gilda diz ainda: “Mas Panofsky foi o início, a revelação final veio com Ernst H. Gombrich, cujo enfoque me interessava profundamente. Era algo que se passava entre a sensibilidade visual do quadro e o pendor para entender os sinais, o que aguçava a minha vocação para o concreto.” (MELLO E SOUZA, 2014, pp. 105-106).

62 Em *O pensamento selvagem*, após apresentar a ideia de que existem dois modos de conhecimento científico, um mais próximo de uma intuição sensível, pois “mais ajustado” a percepção e a imaginação e, outro, “deslocado” destas, Lévi-Strauss considera o *bricoleur* como análogo ao modo “mais ajustado” e, logo, mais apto a reflexão mítica: “O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto [...]; ele se define apenas por sua instrumentalidade

O *bricoleur* procura realmente a sua matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas. No entanto, seu gesto é norteado por um objetivo lúdico, por uma sensibilidade passiva, e esta se submete sobretudo ao jogo das formas. Diante do elenco de detritos que tem sempre à mão, o *bricoleur* se abandona a uma triagem paciente, escolhendo ou rejeitando os elementos, conforme a cor, o formato, a luminosidade ou o arabesco de uma superfície. A figura que irá compor em seguida, combinando a infinidade de fragmentos de que dispõe, poderá ser muito bela, mas, como respeita as imposições da matéria aproveitada, é caprichosa, cheia de idas e vindas, de rupturas, e não revela nenhum projeto. (MELLO E SOUZA, 2003, pp. 10-11).

e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, pp. 32-33)

Terceiro ensaio: Gilda & Mário: notas temáticas e estilo musical

“Foi ele [Mário de Andrade] que me empurrou para a estética.”

Gilda de Mello e Souza

Após esta espécie de propedêutica a que nos lançamos nos dois ensaios antecedentes, talvez seja o momento de retomarmos as suspeitas de Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador* (2006a) de uma continuidade de temas e de estilo⁶³ entre Gilda de Mello e Souza e Mário de Andrade, para agora discorrer sobre uma interpretação dessa continuação de modo mais direto, indo aos textos de um e de outro.

Tomando como análise os ensaios sobre o poeta modernista em *A ideia e o figurado* (2005), Prado Jr. busca relacionar os temas trabalhados pelo poeta e pela filósofa. Para o comentador, “a autora faz *suas* as teses expostas” (PRADO JR., 2006a, p. 11, grifo do autor) sobre a estética (musical) de Mário de Andrade. Vejamos a seguir quais são elas.

1 A estética (musical) do “poetinha menor”⁶⁴

Em *O professor de música* (1995), Mário é visto entre uma “instituição tradicional” (o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) e o “movimento revolucionário” (o modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922), bem como nos é apresentada a sua face menos vista, por assim dizer, de professor. Neste período de magistério, segundo Gilda, Mário de Andrade supriria suas deficiências de autodidata estudando de tudo um pouco: “estuda ao mesmo tempo muita psicologia, estética, filologia, línguas, filosofia, sociologia etc. etc. E ainda está absorvendo a informação recente da cultura alemã, o encontro perturbador com a psicanálise” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 18). É nesse contexto que, de acordo com Gilda, devemos entender a estética de Mário, como que deslizando “insensivelmente de um domínio para o outro”, “sob a égide da Música” e que vemos surgir, por exemplo, o conceito de “sublimação”: “a mescla inesperada de psicanálise e fenomenologia” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 24).

63 A noção de estilo de Gilles Gaston Granger talvez seja aqui interessante, pois compreendendo que o estilo seria aquilo que não é estruturável, lastro de individualidade (subjetividade?) no campo da prática científica, ele também considera ser importante um estudo estilístico da prática artística. (Cf. Conteúdo, Forma e Prática In: **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 22.

64 Autodefinição irônica de Mário de Andrade.

Lendo as passagens acima torna-se difícil não relacionarmos essa caracterização de Mário de Andrade à própria Gilda: pois, não vimos anteriormente⁶⁵, nossa filósofa afirmar que sua “formação tem muito de autodidata” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 104)? E mais: não é a própria Gilda que vemos, em sua tese de doutorado, passar de modo fluido do domínio estético para o psicológico e depois para o sociológico? Ou mesmo em ensaios mais recentes, como *Notas sobre Fred Astaire*, de 2005, em que transita - sem que notemos à primeira vista - do balé ao teatro do absurdo, do cubismo, pontilhismo e da pintura holandesa às composições musicais, da tragédia à comédia, enfim, da dança moderna ao desenho?

1.1 A precariedade do criador

Mas é quando Gilda de Mello e Souza se detém ao fenômeno da “manifestação musical” que Prado Jr. marca as relações entre ambos. Ao definir tal fenômeno numa estrutura quaternária, a saber, o criador, a obra de arte, o intérprete e o ouvinte, nosso comentador enfatiza a insistência de Gilda em mostrar que Mário milita “contra o privilégio atribuído ao criador” e que tal fato, repetimos, a precariedade do criador, também lha serve.

Para Gilda, a estética de Mário de Andrade é contrária à “Estética do criador”, visto que as quatro entidades que a compõe são equivalentes e não hierarquizadas. É o que podemos observar com a noção de criador: “O criador, por exemplo, não é concebido como o ser excepcional que aparece na imagem do senso comum. É um homem como os outros, que se distingue da mediania antes por carência que por excesso de força” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 24). Tal caracterização, funcionando como uma “projeção”, segundo ainda Gilda, se une à própria personalidade de Mário de Andrade, frágil e indeterminada, e cuja “unidade do ser se refaz” na obra de arte, que, por sua vez, irá depender do intérprete para que se comunique com o ouvinte, e que Prado Jr. vê como uma antecipação da “estética da recepção”:

Mário de Andrade liga o privilégio da recepção a algo como uma *essencial alienação* do criador, que precede e enriquece o processo global criação/recepção. Uma alienação que lhe impede o domínio total do sentido de sua própria obra: *só o outro pode dizer a minha verdade*. (PRADO JR., 2006a, p. 14, grifos do autor).

A hipótese de Prado Jr. de que a precariedade do criador concerne tanto à estética de Mário de Andrade quanto à de Gilda constrói-se com a descontinuidade entre a Estética e a Poética de Mário de Andrade em *O banquete*, que a análise da filósofa brasileira no breve

65 **Primeiro ensaio:** *Notas de uma formação intelectual*, especialmente a parte 3, “Geração: o olhar artesanal e pioneiro”.

ensaio *Sobre O banquete*, utilizando da distinção metodológica de Luigi Pareyson, vê na primeira – a Estética – “uma reflexão desinteressada, de caráter filosófico e especulativo” que “abrangeria sobretudo a análise dos elementos permanentes da arte” e na segunda – a Poética – “uma doutrina ‘programática e operativa’, ligada a um momento determinado da história, que tenta traduzir em normas um programa definido de arte” e que seria a “atitude ‘pragmática e utilitária’ e incluiria a pregação em favor de uma arte nacional e de uma arte de combate; a reflexão sobre arte popular e arte erudita, arte individualista e arte empenhada” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 10-11).

A partir dessa bifurcação de Mário de Andrade (Estética e Poética) feita por Gilda, por meio da análise de *O banquete*, Prado Jr. volta-se ao ensaio *Professor de música* e considera que nossa filósofa entende a estética marioandradina em *Introdução à estética musical*⁶⁶ como uma “conciliação provisória” pensada “numa teoria da arte como ‘sublimação de um ato de amor’”: ao oferecer ao mundo uma parte sua, encontra-se então refeito... ao menos por algum momento.

Mas essa reconciliação pensada na Estética não é vivida concretamente na prática da Poética e no itinerário biográfico. De resto a Estética, por mais sublime que fosse seu ‘elemento’, dava lugar à precariedade do criador (uma espécie de *infelicidade* ou de *inferioridade*) que Mário de Andrade descobre dolorosamente como seu próprio destino pessoal. (PRADO JR., 2006a, p. 16, grifos do autor).

Prado Jr. navegará noutros textos de Gilda sobre Mário, *O colecionador e a coleção* (1984)⁶⁷ e *O mestre de Apipucos e o turista aprendiz* (1993), a fim de exemplificar uma vez mais a hipótese de que, para ambas as estéticas, o estatuto do criador da obra de arte é inferior, precário, infeliz. Pois, o criador, ao oferecer a outrem algo seu e assim reconciliar-se ou “neutralizar a sua própria imagem”, ora encarna a imagem de Narciso, de *Ovídio*, embora, no caso de Mário de Andrade, ele seja incapaz de divisar sua imagem, indo refugiar-se em sua coleção, substituindo-se assim a figura de Narciso pela de colecionar, ora turistando pelo Brasil transmuta-se no maleitoso, assumindo “a *indiferença*. Ou melhor, o poder de resistir aos apelos do mundo” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 67, grifos da autora).

E é esta condição infeliz do criador, enquanto por exemplo colecionador, que Prado Jr. verá também na análise fílmica de *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), de Luchino Visconti, numa entrevista que Gilda concedeu, em 1992, a Carlos Augusto Calil, na figura do

66 Trata-se de uma obra póstuma de Mário de Andrade, prefaciada por Gilda e com organização de Flávia Camargo Toni, São Paulo, Hucitec, 1995.

67 Expressão que serviu de inspiração a Bento Prado Jr. intitulando seu ensaio de *Entre Narciso e o colecionador [...]*.

professor interpretado por Burt Lancaster, de que fala Gilda ser ele “marcado pela consciência infeliz do intelectual num mundo de escolhas políticas” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 85). Condição que vemos também, de acordo com Gilda, em vários filmes de Michelangelo Antonioni, por exemplo, no arquiteto Sandro, em *A aventura* (1960), no pintor Lorenzo, em *As amigas* (1955) e no fotógrafo Thomas, em *Blow-up* (1966): Artistas *a fortiori* infelizes. E não poderíamos dizer o mesmo de seu realizador, o próprio Antonioni?

E mais: não é a mesma consciência infeliz que está, talvez, latente nas obras de Federico Fellini, com sua insistente fuga para a infância? Lembremos do cineasta neurótico Guido, por exemplo, em *8½* (1963), e a crise de criatividade que o atormenta e angustia, e que em *O salto mortal de Fellini* (1968-1979), Gilda nos fala: “[...] ele [Guido] é o criador aprisionado na sua temporalidade cotidiana, tentando evadir-se através da obra de arte, mas atormentado, de antemão, pelo medo do fracasso.” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 207). E, no cinema novo brasileiro, estendendo a consciência infeliz do criador para o do político, enquanto “intelectual bem-intencionado”, como negar a crise do personagem principal de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, de quem Gilda retrata ao falar “que se debate Paulo Martins, incapaz de ultrapassar a sua própria confusão. Ele é um exemplo de ser dividido, dilacerado entre duas mulheres, dois líderes, duas sensibilidades [...]” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 230-232)?

E que surpresa a nossa, passando de seus ensaios e nos voltando para seus contos, encontrarmos personagens, quer operário ou da fazenda, quer na vida ainda a florescer, enfrentando de um modo em geral aquela mesma experiência de uma consciência marcada pela frustração, como podemos notar, respectivamente, em *Week-end com Therezinha* (1941), *Armando deu no macaco* (1941), *Rosa pasmada* (1943), ou, ainda, em *A visita* (1958); e que Gilda, como vimos anteriormente, admitia de si por encontrar-se sempre dividida intelectualmente.⁶⁸

1.2 A autonomia das formas

Retomemos a outra relação que Prado Jr. trava entre Gilda e Mário e que está também intimamente ligada à compreensão da estética musical: a “autonomia incontável das formas” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 170). Em Mário, de acordo com o que vimos sobre a sua estética musical de que Gilda nos narra em *O professor de música*, a obra de arte é independente de seu criador. Nas palavras de Gilda (2005, p. 25): “Uma vez concluída e posta

⁶⁸ Referimo-nos aqui sobretudo ao nosso **Primeiro ensaio**: Notas de uma formação intelectual, especialmente a parte 2. *Locus*: o olhar caipira.

em circulação, a obra se desliga de quem a gerou, como o filho emancipado se desliga do pai”.

Para Bento Prado Jr., a tese marioandradina não só reverbera na análise que Gilda faz em *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, como também converge para a análise que a própria filósofa faz do “poetinha menor”. Os ensaios que Gilda consagra a Mário de Andrade, seguindo aqui na esteira de seu argumento, concluem que as obras dele divergem de suas intenções enquanto criador. É o que talvez sintamos quando Gilda fala da coleção na qual Mário talvez um dia “se reconhecesse, pudesse refazer o grande *puzzle* de sua vida, de sua época” e que, no entanto, “ele não soube, ou não ousou divisar” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 47).

Todavia, Prado Jr. desenvolve a questão da independência das formas, enquanto relação entre as estéticas de Mário e de Gilda, refazendo o caminho de Gilda na análise filmica de *Blow-up* em seu ensaio *Variações sobre Michelangelo Antonioni* (1988). Em um breve resumo, de nossa parte quase esquemático, diríamos que, em primeiro lugar, Prado Jr. aponta as divergências que Gilda constata entre as cenas ambíguas da relação erótica (que são três: quando o fotógrafo Thomas abandona as modelos em seu estúdio tratando-as como coisas; quando testado por duas fãs termina por assediá-las; e quando monta sobre a modelo Veruschka aludindo a posse sexual) em confronto com a declaração do cineasta na revista *Playboy*, de 1967, de que não teve a intenção em *Blow-up* de tematizar “a relação entre uma pessoa e outra, com maior frequência a sua relação amorosa, a fragilidade de seus sentimentos, e tudo o mais. Neste filme nada disso tem importância (ANTONIONI apud MELLO E SOUZA, 2005, p. 156, grifos da autora).

Em segundo lugar, nosso comentador sintetiza a análise que Gilda faz de toda a filmografia de Antonioni, a qual asserta que, assim como nos filmes anteriores, o cineasta tem como tema central de sua narrativa a busca e a morte; e que esta última, a morte, surge como o avesso do amor, visto que se trata de um amor em seu “aspecto mecânico, descarnado, frágil, anormal (de voyeurismo) e mesmo criminoso [...]” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 162); o que sublinha outra vez mais a dissonância entre a realização filmica e a intenção do criador italiano.

Por fim, em terceiro lugar, Prado Jr. se demora na problemática da “fuga pela fantasia” que Gilda acredita ver em *Blow-up* nas cenas dos *clowns*, as quais trairiam a intenção de Antonioni que, diz ele próprio em entrevista, “a relação [no filme *Blow-up*] é entre *um indivíduo e a realidade* [...]” (ANTONIONI apud MELLO E SOUZA, 2005, p. 156, grifo da autora). Como contraprova dessa pretensão de realidade, Gilda vê na presença dos palhaços,

na abertura e no final do filme, o significado de um “pacto” entre eles e o fotógrafo, uma relação entre o indivíduo e a fantasia.

Apesar de negá-las, essas relações, acima elencadas, existem e são significativas e, por isso, segundo Prado Jr. (2006a, p. 26), “Gilda de Mello e Souza será capaz de diagnosticar o ponto cego da visão (ou do projeto) de Antonioni, que lhe torna inacessível o sentido de sua própria obra.”

E podemos observar, para além do comentador, noutro ensaio de Gilda uma alusão à autonomia das formas que, muitas vezes, é “contra a vontade do criador”. Se não estamos enganados, é o que nos sugere o seguinte trecho final de *Diálogo e imagem n’O desafio*, de 1966, por exemplo, em *Exercícios de Leitura*: “É que, a despeito das boas intenções, a criação tem dessas armadilhas.” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 228). Aqui, como em Antonioni, o que Gilda diagnostica – para usarmos um termo de Prado Jr. – é, dentro da relação que nos interessa, uma “tensão contraditória entre um projeto e uma realização”.

Para Gilda, o projeto do filme *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni era

[...] contar sobretudo a história de Marcelo, intelectual pequeno-burguês que, surpreendido por uma brusca transformação no governo, sente-se atingido em suas dúvidas políticas como em sua capacidade de criação e em sua vida amorosa. [...] *O desafio* deveria ser acima de tudo um filme *sobre Marcelo*; e Ada, a mulher burguesa, que a crise está afastando do amante, apenas um episódio de seu drama [...]. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 227)

No entanto, na realização do filme é antes Ada e a valorização da vida burguesa que tomam o primeiro plano, na medida em que o diretor se empolga pela imagem feminina, “afastando-se aos poucos e sem perceber” de Marcelo, o protagonista.

O equívoco que se estabelece é perturbador e compromete as intenções iniciais de Saraceni. De tal modo que, se fosse possível projetar *O desafio* sem o som, para atentarmos apenas à pregnância da imagem, talvez víssemos surgir na tela um filme diametralmente oposto ao que foi imaginado. Como nesses desenhos em que se pode ler alternativamente a figura como fundo e o fundo como figura, veríamos então, num passe de mágica, a personagem apagada de Marcelo se esfumar e Ada assumir com autoridade o primeiro plano, a inversão de perspectiva transformando *O desafio*, paradoxalmente, numa exaltação dos valores burgueses. (MELLO E SOUZA, 2009, p. 227)

Concluindo: em *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*, Bento Prado Jr. aventura, a certa altura do texto, a percorrer duas possíveis relações entre a estética de Gilda de Mello e Souza e a de Mário de Andrade, propondo certa continuidade de temas, neste caso, segundo nos diz o próprio comentador, a precariedade do criador e “a ilusão da docilidade e do caráter ordenado das formas” (PRADO JR., 2006a, p. 21).

2 A recepção da obra de arte: o ouvinte, o espectador, o leitor, o crítico

Não obstante, poderíamos aventar uma terceira relação entre Mário e Gilda, que Prado Jr. observa, embora não a trate declaradamente de “maneira perfunctória”: referimo-nos a relação do espectador da obra de arte, ou melhor, para retomar a ideia da estética musical de Mário de Andrade, do ouvinte.

Em *O professor de música* Gilda de Mello e Souza fala que “o ouvinte ideal”

seria para Mário de Andrade o puramente receptivo, aquele que “disposto a amar” soubesse se despojar dos ídolos de toda espécie, das verdades transitórias, dos preconceitos adquiridos através dos anos, da veneração descabida, para se nortear, sobretudo, pela compreensão exata do passado. (MELLO E SOUZA, 2005, p. 26).

Ao menos duas vezes, Prado Jr. se refere à recepção da obra de arte. Numa primeira abordagem, quando apresenta a estrutura da estética de Mário de Andrade tecida por Gilda em *O professor de música*, sugerindo, por sua conta, uma aproximação, e marcando a diferença, à estética da recepção do crítico literário alemão Hans Robert Jaus (1921-1997).

Não só a obra está “acima” do criador que só nela pode esperar atingir sua “*integridade vital no domínio do espírito*”, como a própria obra só se realiza na audição ou com sua recepção pelo ouvinte através da *mediação essencial* do intérprete, mesmo se ela não é passivamente fiel, mesmo se ela é relativamente *traidora*. Algo como uma antecipação da “estética da recepção”, hoje tão em moda entre nós? Pelo menos levemente diferente de Jaus, Mário de Andrade liga o privilégio da recepção a algo como uma *essencial alienação* do criador, que precede e enriquece o processo global criação/recepção. (PRADO JR., 2006a, p. 13-14, grifos do autor)

Podemos depreender do trecho acima ao menos três coisas: 1) que a integridade, o *todo* criador, dá-se para Mário quando a obra criada se comunica a outrem, estando ela por isso sempre por se concretizar, mesmo que materialmente acabada; 2) que, para realizar-se, a obra necessariamente tem que passar pelas mãos do intérprete e 3) que essa mediação pode ser tanto fiel à “verdade” do criador, ao aderi-la na execução, quanto relativamente traidora, ao inserir elementos de sua personalidade na obra do criador. Tais observações marcam a condição que Prado Jr. nomeia de “*essencial alienação*” do criador em relação ao processo criativo e a sua atualização e comunicação.

Numa segunda aproximação ao tema do receptor, Prado Jr. recorre alusivamente ao final do ensaio *O colecionador e coleção*, no qual Gilda sugere que não é em Mário que o segredo se revela (“ele não soube, ou não ousou divisar”), tampouco será exclusivamente em sua obra, mas sim em nós, como último elemento ou entidade da relação criador-obra-

receptor. É o que parece dizer Prado Jr. quando escreve: “O rosto do criador e a ‘autonomia incontrollável das formas’ só podem revelar seu segredo para nós, espectadores ou leitores, de qualquer modo o último termo onde se realiza plenamente a obra de arte” (PRADO JR., 2006a, p. 21).

Como vimos, esses dois momentos não deixam pontas soltas e assim se complementam. Ademais, torna-se bastante evidente nos ensaios de Gilda de Mello e Souza que, enquanto “receptor especializado”, compete à crítica descobrir os segredos e, por assim dizer, executar a obra em sua máxima plenitude tal qual pretende a estética musical de Mário de Andrade.

Pelo menos é o que acontece em todos, ou quase todos, os ensaios que lemos de Gilda. Isto porque considera a atividade crítica como um revelar o escondido, apreender o significado, decifrar o segredo da obra descobrindo seu sentido ou os sentidos que possa ela possuir.

Crítico é aquele que procura *desentranhar* o sentido que o artista *encarnou* na obra. Criticar é, em larga medida, *des-cobrir*: procurar os indícios, examiná-los, agrupá-los com método, levantar hipóteses, tirar conclusões. Mas sempre atento ao recado da obra. Desconfio do crítico que, muito sabido em teorias, procura antes *re-conhecer*. Isto é, encontrar um saber que já possuía, projetar na obra a sua própria informação. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 77).

Próxima da “passividade fiel” do intérprete ideal, ou do ouvinte ideal, de Mário de Andrade, Gilda de Mello e Souza dirá, por exemplo: que “a intenção secreta de Zulmira foi oferecer nele [num pequeno trecho do conto “Lixeiras afáveis”] a definição graciosa e irônica de sua própria Arte Poética, desentranhada ‘dos restos de que são feitos os sonhos e das migalhas que se soltam da toalha agitada diante da janela e vão tomar parte na noite misturadas às estrelas” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 94); que o pintor Gregório Gruber “[...] não proclama aos quatro ventos os desajustes inevitáveis entre o homem e a técnica, mas insinua aqui e ali, através de equivalências sutis, o sentimento de bloqueio e o imperativo da evasão” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 121); que, se o “negócio” de Antonioni é contar histórias com imagens, o da “crítica [...] se aplica a decifrar as significações que, contra a vontade do criador, costumam se depositar no rastilho indiscreto das imagens” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 157); que, ainda, sobre Manuel Bandeira, mas também a todos aqueles que se dedicam ao mesmo ofício que ele, “[...] ao contrário do que dizem alguns críticos modernos, é impossível desvendar o núcleo motivador de toda uma obra, se é que ele existe; o que podemos é *descobrir* uma pluralidade de focos, dos quais ela irradia” (MELLO E

SOUZA, 2009, p. 80, grifo nosso); e que, no texto teatral, “a tarefa do crítico é procurar o sentido que o autor [Jean Anouilh] atribui a esse gesto [de fuga ou de renúncia] tantas vezes repetido” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 156); e que *Os deuses malditos* (1969), de Luchino Visconti

[...] não é um filme realista, e sim uma *mitologia*, na acepção que Roland Barthes dá a esta palavra; [os detalhes realistas] não têm apenas um sentido aparente de linguagem, são um *fala* [...]. A sua leitura exige, pois, um *deciframento*, onde ‘cada objeto pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral’, a uma mensagem. As imagens existem com significação autônoma, mas podem *cobrir* uma outra significação, latente, bem mais profunda (MELLO E SOUZA, 2009, p. 210).

Ou, enfim, voltando-se para o nosso cinema brasileiro de *Os Inconfidentes*, de 1971, que: “O destino da arte de Joaquim Pedro de Andrade é [...] confiar no poder evocativo da imagem e na liberdade do público de apreender o sentido na desordem aparente das formas.” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 257).

3 O conceito de inacabado e o estilo ensaístico

Além dessas três relações supracitadas, repetimos, *a precariedade do criador, a autonomia das formas e a recepção da obra de arte*, perguntamo-nos se o conceito de *inacabado*, desenvolvido por Mário de Andrade, poderia ser também um “elemento” da estética de Gilda de Mello e Souza, e que antes de mostrar-se como tema estético não se revelaria em seu próprio *estilo ensaístico*.

Tomando, ao menos por enquanto, como possível tal hipótese, que nos seja permitido, primeiramente, apresentar, mediante a perspectiva de Gilda, os conceitos de acabado e de inacabado de Mário de Andrade. Segundo Gilda, Mário discute ambos os conceitos desde sua mocidade, e que, de forma esparsa, eles reaparecem nos textos sobre música, artes plásticas e poesia, cuja noção remonta ao poeta francês Charles Baudelaire.

Ela [a discussão dos conceitos de acabado e inacabado] se apresenta – sem se identificar, é claro – como a distinção estabelecida por Baudelaire entre *oeuvre finie* e *oeuvre faite*, ou – como já foi lembrado pela crítica – como a de Umberto Eco, quando este opõe obra fechada e obra aberta. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 33).⁶⁹

69 O resumo que Eco faz em certo momento de **A obra aberta** é ilustrativa, aqui, para o que podemos entender como obra aberta para o autor italiano: “Vimos, portanto que: 1. as obras “abertas” enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2. num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem, contudo, “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3. cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras

De um lado, como mostra Gilda, Mário agrupa as artes e técnicas do acabado e, do outro, as artes e técnicas do inacabado. Sendo assim, no primeiro grupo estão as artes da escultura, da pintura e da prosa, que são dogmáticas, racionais, ditatoriais. No caso das esculturas, por exemplo, diz Mário que elas são como “Bíblia de pedra...” (ANDRADE, 2004, p. 66). No segundo grupo estão as artes do desenho, do teatro, da poesia e da música, que são associativas, dinâmicas, “por natureza as mais abertas e [que] permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite [...]” (ANDRADE, 2004, p. 66).

Já por “técnica” Mário compreende, em *O banquete*, “o conjunto de conhecimentos práticos com que o artista move o material pra construir a obra de arte” (ANDRADE, 2004, p. 83). E, assim como as artes, as técnicas podem ser separadas tanto em acabadas quanto em inacabadas: sendo as primeiras mais lógicas e racionais, ao passo que as segundas são imprecisas e mais abertas. E, diferentemente do que se poderia imaginar, uma arte do acabado pode exprimir-se com uma técnica do inacabado, assim como uma arte do inacabado com uma técnica do acabado. Gilda nos dá dois exemplos ilustrativos, a pintura expressionista e a música do cantochão, que valem a citação.

Por exemplo, a pintura, como já vimos, é para Mário de Andrade uma arte racional, do acabado; estabelece um universo definido, limitado pela moldura e condicionado pela composição. Apesar de presa à cor, que é um elemento eminentemente sensorial (e portanto anti-intelectual), a pintura apresenta um sentido mais lógico e mais preciso, mais unívoco que o desenho. Em certos momentos, no entanto, rompendo com a sua vocação natural, pode se tornar imprecisa, “convidativa e insinuante”: é o que acontece com o expressionismo. O mesmo ocorre com a música que, sendo por excelência uma arte do inacabado, pode assumir, no entanto, uma técnica dogmática, como o uníssono do cantochão. (MELLO E SOUZA, 2014, pp. 34-35).

Há, pelo que podemos minimamente notar aqui, uma certa ênfase na espontaneidade, o que leva Mário a opor-se à “separação tradicional” das artes, já que, a título de exemplo, a poesia e a prosa (classicamente consideradas como “artes da palavra”), de acordo com essa curiosa classificação, são vistas como inicialmente em lugares opostos, embora possam ser expressas com técnicas contrárias e resultarem em paroxismos, tais como prosa dinâmica, poesia dogmática etc.

Para Gilda de Mello e Souza, estaria na técnica do inacabado o efeito político de que a arte do combate de Mário se serve: nesta, ele – e o artista de modo em geral – se “arma”, optando por uma “arte de circunstância”, “transitória e inacabada”.

possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (ECO, Umberto. A poética da Obra Aberta In: **A obra aberta**, 2015, p. 60)

A escolha de Mário de Andrade, por exemplo, pelo *jornal* vai justamente nessa direção de uma “arte de circunstância”: em primeiro lugar, por se considerar um homem de imprensa – e não apenas um escritor – já que “parte de sua atuação crítica”, como lembra Gilda, “se fez pela imprensa, através de escritos de circunstância, em grande parte polêmicos, que exprimem um temperamento combativo que prefere refletir debatendo e se interrogando” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 28); em segundo lugar, porque o jornal, diferentemente do livro, adequava-se “ao seu conceito de crítica como ‘juízo transitório’” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 29).

Pensamos ser neste sentido que devemos compreender o que temos chamado de *pensamento estético* de Mário de Andrade – e que estendemos também ao *pensamento estético* de Gilda. Aqui a noção de *estética* está mais próxima do artista do que do filósofo tradicional ou, como diz o próprio poeta, dos “filosofantes”, isto é, mais íntima de um ensaio do que dum tratado ou de noções de teoria da arte.

Na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da *Universidade do Distrito Federal*, de 1938, que na época era ainda a cidade do Rio de Janeiro, Mário rapidamente apresenta a sua ideia de que o seu curso será antes a busca por “uma séria consciência artística” do que por uma Estética.

Iniciando as minhas aulas, quero prevenir, desde logo, que serei muito mais um comentador que um teórico. Vou apenas ensaiar um sistema de conversas que, através da História da Arte, consiga dar, aos meus companheiros de curso, muito mais uma limitação de conceitos estéticos que uma fixação deles. Um curso que, pelo seu aspecto de experimentalismo crítico sobre a História da Arte, será muito mais o convite à aquisição de uma séria consciência artística que a imposição de um sistema estético, de uma Estética perfeitamente orgânica e lógica e, por isso mesmo, para o artista, asfíxiante e engeuecedora. (ANDRADE, 1943, pp. 21-22).

É essa atitude “dialógica” frente ao pensamento de que fala Gilda, associando aqui o conceito de inacabado de Mário de Andrade com o de “discurso dialógico” de Mikhail Bakhtin, à medida que “se abre continuamente para o interlocutor, exigindo a cada passo a sua participação efetiva no debate” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 36).

Dito isso, onde estaria esse conceito de inacabado em Gilda de Mello e Souza? Nossa resposta, já previsível, é em seu *estilo ensaístico*, forma escrita com a qual sempre expressou seu pensamento estético (além dos contos, das cartas e entrevistas publicadas). Em *Gilda, a paixão pela forma* encontramos ao menos dois comentadores sensíveis (além de Bento Prado de Almeida Ferraz Jr. e Otilia Beatriz Fiori Arantes, já citados) a isso: Vilma Arêas e Davi Arrigucci Jr.

Em *O motivo da flor*, Arêas aponta para o que buscamos sustentar até aqui; inclusive aproxima os contos de Gilda a sua produção ensaística. Vejamos.

Assim, embora Gilda tenha escolhido na ficção e no ensaio a seção do ‘acabado’, pois é disciplinada e muito elaborada em sua prosa, ela se exprime paradoxalmente através de uma técnica do ‘inacabado’, usando muitas impressões sensoriais (supostamente anti-intelectuais), seguindo sempre a linha serpentinada com a qual desestabiliza pressupostos fixos [...]; por fim, a escritora parecia concordar com Mário quando afirma toda crítica ser ‘um julgamento de valor transitório, do momento que passa’. (ARÊAS, 2007, p. 128).

Tanto o conto quanto o ensaio são estruturas lógicas e, curiosamente, devem ser curtos, sintéticos. Se seguíssemos a classificação de Mário de Andrade, localizaríamos ambos como “artes do acabado” que, no entanto, se utilizam de “técnicas do inacabado”. Em outras palavras, os ensaios – assim como os contos: “o mais lógico dos gêneros literário” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 154) – embora estruturados racionalmente, possuindo uma lógica interna bem delimitada, exprimem-se na prosa de Gilda mais próximos das “técnicas do inacabado”, não só pela “fluidez verbal” e pela associação de ideias, como também pela discussão sempre aberta, pelo convite a pensar mais, pelas alusões constantemente presentes em cada página que lemos.

No comentário intitulado *Gilda*, Arrigucci Jr. acredita que “o senso da forma” em Gilda, mesmo considerando-o como “esquivo objeto” – forma-se, por um lado, por “elementos heterogêneos do meio cultural, da formação intelectual e da sensibilidade, dos traços específicos da personalidade, que só sedimentam com a passagem do tempo”; e, por outro lado, mostra-se, “o senso da forma”, mediante um “*módulo perceptivo*” e uma “*prática artística*” (ARRIGUCCI JR., 2007, p. 173).

Se tentássemos transpor para nosso estudo essas noções, em resumo poderemos dizer que nosso primeiro ensaio percorreu justamente aqueles “elementos heterogêneos”, culturais, sociais e individuais⁷⁰, ao passo que nosso segundo ensaio pode ser considerado uma tentativa de “esquematizar” o campo “perceptivo” de Gilda de Mello e Souza, nomeando de hermenêutica o seu modo complexo de ver as imagens; por fim, esse processo dialético pode ser visualizado concreta e particularmente na “prática artística” da feitura do ensaio, ou melhor, “quando um gesto do espírito se imprime numa determinada matéria.” (ARRIGUCCI JR., 2007, p. 173).

70 Ver **Primeiro ensaio**: Notas de uma formação intelectual.

Nesse sentido, façamos uma breve digressão sobre o discurso ensaístico. O gênero ensaio, no âmbito filosófico, remonta pelo que ocidentalmente sabemos, a Michel de Montaigne, filósofo francês do século XVI, era das grandes navegações e do mercantilismo, da difusão da imprensa e da xilogravura para a ilustração; e que, deformando-se em suas bases⁷¹ desde então, figura de Francis Bacon a John Locke, de Montesquieu a Voltaire, de Georg Lukács a Theodor W. Adorno. Uma história longa até atingir sua autonomia, pelo menos na Alemanha, conforme podemos ver acompanhando a discussão clássica entre os dois últimos filósofos citados, como tentaremos mostrar.

Em *O ensaio como forma*, publicado pela primeira vez em 1954, Adorno nos adverte que a difamação e o preconceito em relação ao ensaio ocorrem na Alemanha de seu tempo pela falta de cultivo de uma “cultura que, historicamente, mal conhece o ‘*homme de lettres*’”, sendo assim excluído do âmbito acadêmico qualquer um que seja elogiado como “*écrivain*”. Como observa, apenas o que se preocupa com “o universal”, “o permanente” e “o originário” pode ser considerado seriamente como filosofia para a “corporação acadêmica”. Trata-se de um certo “purismo” compartilhado tanto por uma “filosofia veraz, aferida por valores eternos, por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas”, quanto “por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, [que] trazem as marcas de uma ordem repressiva”, a qual impõem “que todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência” (ADORNO, 2012, p. 22).

Essa mentalidade “purista”, na qual intuição e conceito são irreconciliáveis, e “repressiva”, à proporção em que todo conhecimento é em potência uma ciência, acredita ademais que “qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito [...]” (ADORNO, 2012, p. 18) e termina injustamente, segundo Adorno, por rotular o ensaio como “perda de tempo”. De acordo com esse pensamento, o ensaio implica “onde não há nada para explicar” ou, no máximo, conclui em investigações que resumir-se-iam quer à tentativa de destrinchar o que o autor da obra analisada “teria desejado dizer”, quer à tentativa de reconhecer os impulsos psicológicos que o moviam ao escrever; ambas as alternativas, no entanto, não são essenciais

71 No verbete “Ensaio (gênero)” do *Dicionário de Michel de Montaigne*, lemos, por exemplo, que: “O que define os *Essais* de M[ontaigne] e os separa de todos os outros de sua época é justamente a utilização do mundo circundante (a História fracionada em histórias trazidas por outros) como *trampoline* para falar de um outro mundo onde o eu [*moi*] ocupa o lugar central” (DESAN, 2007, p. 399, tradução nossa). Este caráter mais autobiográfico que, a nosso ver, perdeu-se com o tempo e que, como veremos em Adorno, era sinal de um ensaio ruim. No original em francês: “Ce qui définit les *Essais* de M. et les sépare des autres textes de son époque, c’est justement l’utilisation du monde environnant (l’Histoire morcelée en histoires rapportées par d’autres) comme *tremplin* pour parler d’un autre monde où le moi occupe la place centrale”.

sobre suas considerações, já que “é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali” (ADORNO, 2012, p. 17).

Acrescesse a isso o fato de o ensaio, em suas expressões mais modernas como no caso de Sainte-Beuve, Herbert Eulenberg e mesmo Stefan Zweig, tornar-se promotor de “produtos adaptados ao mercado” (ADORNO, 2012, p. 19). Segundo Adorno, as biografias romanceadas e as publicações relacionadas a elas testemunham uma “superficialidade erudita” e promovem assim “a neutralização das criações espirituais em bens de consumo”. Dessa forma, o ensaio perde sua liberdade espiritual quando acata “a necessidade socialmente pré-formada da clientela.” (ADORNO, 2012, p. 20).

Distante do quadro cientificista de conhecimento, assim como dos “ensaio ruins” voltados à produção comercial, que em geral falam de pessoas, os quais “não são menos conformistas do que dissertações ruins” (ADORNO, 2012, p. 20), mostra-nos Adorno que, em primeiro lugar, o ensaio não só critica o processo científico, como também a base filosófica desse processo enquanto método, doutrina, teoria, sistema; critica, por exemplo, tanto o empirismo quanto o racionalismo na medida em que são “métodos” que não põem em dúvida o próprio método: é o ensaio – e quase tão somente o ensaio – que questiona, escreve Adorno (2012, p. 25), o “direito incondicional do método”.

Para o filósofo alemão, portanto, o ensaio não se reduz a um princípio e nem busca a totalidade; pelo contrário, o ensaio ao dedicar-se ao fragmentário, ao transitório, ao efêmero enfatiza, antes, “o parcial diante do total”. O ensaio não procura em sua forma, por isso, uma construção completa, seja partindo de observações particulares às mais gerais ou vice-versa.

Além disso, o ensaio não compra a ideia de um “depravado pensamento profundo” que vê a história e a verdade como “opostos irreconciliáveis”: o ensaio se desfaz da ideia tradicional de verdade, a qual a considera como eterna e atemporal, enquanto a história como transitória e temporal, unindo a verdade e a história, ao considerar que não podemos pensar um conceito sem uma referência factual; nas próprias palavras de Adorno (2012, p. 26): “Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade”.

Ora, a certa altura de *O ensaio como forma*, interpretando o ensaio como uma forma de crítica à Razão ou, particularmente, de revolta “contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes”, Adorno (2012, p. 37) escreve que: “O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional”. Para o filósofo alemão, o ensaio abre-se na medida em que não se submete a nenhum sistema

teórico; e fecha-se na medida em que sua forma de exposição se distingue do objeto, pois não supõe poder expor todo o objeto analisado por meio de uma cadeia contínua de deduções.

De início, essa tentativa de definição por oposição ao “pensamento tradicional” poderia nos levar a pensar que a forma ensaística aproximar-se-ia da arte, não fosse, no entanto, a ressalva de Adorno de que o ensaio não é uma “obra-prima” que refletiria as ideias de criação e totalidade. Contrapondo-se à noção de ensaio como uma “forma artística”, apresentada pelo jovem Georg von Lukács, em *A alma e as formas*, Adorno explica, em primeiro lugar, que o ensaio se refere sempre a algo já criado: ele fala de poemas e romances dos outros, de pinturas e esculturas dos outros – retomando nisso o próprio argumento de Lukács, no entanto acrescentando o pensamento crítico de que “o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação”; e, em segundo lugar, a totalidade do ensaio, a unidade de sua forma construída em si mesma, é buscada no fragmentário, no mutável, no efêmero, no transitório, no contingente.

É que, mesmo não se submetendo a nenhuma sistemática, o ensaio se aproxima com parcimônia da teoria e dos conceitos. Ele os introduz, escreve Adorno, já em sua complexidade, os quais só se tornam precisos mediante as relações que travam entre si, como se a forma do ensaio fosse um “campo de forças” ou um tapete. E se, por um lado, o ensaio absorve a teoria, por outro, ele não se deixa ser deduzido apoditicamente dela, pois, em suas palavras, o ensaio “devora as teorias que lhe são próximas” e “continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence* [...]” (ADORNO, 2012, p. 38).

Reconduzindo nosso olhar para o contexto do pensamento filosófico alemão, pintado por Adorno em *O ensaio como forma*, exprimida, esmagada, quase já sufocada, a forma ensaística resiste ao preconceito, diz-nos Adorno (2012, p. 45), mediante, de certo modo, a heresia: “Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.” (ADORNO, 2012, p. 45).

Não seria descabido aproximar esse contexto germânico ao brasileiro; aliás, Prado Jr., como lembramos no início de nossa introdução, já o fizera. Na época em que Adorno publica o texto acima, não havia 4 anos que Gilda de Mello e Souza defendera sua tese de doutorado em forma de ensaio e sofrera os mesmos preconceitos? Contrários à tradição científica, não seria seus ensaios uma forma herética ou de “infração à ortodoxia do pensamento”, por exemplo, ao método cartesiano, e, por isso, à própria noção rigorosa de Ciência dos idos de 1940? E não seria esse mesmo “espírito herege” que vemos em seus ensaios posteriores, críticos por excelência, com a voga triunfante do estruturalismo entre nós? O ensaio é

expressão da modernidade, com o avanço industrial, o surgimento das grandes cidades, dos jornais e periódicos: fala contingente, livre e fragmentada. É por isso que a forma ensaio parece adequada para o estudo do modernismo, do impressionismo, do expressionismo, do cubismo, do cinema novo, do teatro moderno etc., como sugere Gilda em entrevista:

Assistimos, portanto, uma mudança radical na esfera da arte, que se exprime no jogo verbal do poema, na combinatória do módulo, na descrição exaustiva do insignificante feita pelo romance, na temporalidade lenta do filme. E não será um fenômeno análogo que também ocorre na filosofia, que, temendo ficar aprisionada no sistema, passou a valorizar pensadores como Nietzsche e Gramsci e o discurso fragmentado do *propos* e do aforisma? (MELLO E SOUZA, 2014, pp. 59-60).

Talvez seja oportuno falar mais especificamente do gênero ensaio servindo-nos de seu contrário, o tratado, crendo naquela disseminada atitude acadêmica de que o contraponto possa iluminar melhor nosso assunto.

De maneira esquemática⁷² – e por isso mesmo aberta à discussão – podemos caracterizar o *ensaio* como variável, múltiplo, descontínuo, provisório, móvel, fragmentário, imprevisível, ligeiro, gestual, aforismático, associativo, dialógico, subjetivo, improvável, inusitado, curto, aberto, imaginativo, assistemático, livre, inexato, espontâneo, relacional, revolucionário, concreto, ritmado, mediado, combinatório, pessoal, fugidio, passageiro, contingente, sintético, intuitivo, errante, esboço, cético, biográfico, leve, moderno, experimental etc.; enquanto o *tratado* seria fixo, definitivo, necessário, sério, impessoal, provável, metódico, sistemático, conceitual, pesado, objetivo, dogmático, científico (Ciência), universal, simétrico, lógico, absoluto, sem lacunas, estruturado, imediato, monológico, contínuo, exato, conservador, unitário, longo, racional, abstrato, certo, direto, amarrado, imóvel, inteiro, totalitário, analítico etc.

Deste contraponto destaquemos apenas duas caracterizações do ensaio, a saber, o *biográfico* e a *combinatória*, e retomemos os ensaios de Gilda enquanto “materialização” de seu estilo, ou melhor, de seu *espírito*.

Em muitos de seus ensaios, Gilda julga imprescindível a apresentação de fatos ou momentos da vida dos criadores das obras que analisa a fim de elucidar seu ponto de vista – assunto, inclusive, oposto ao objetivismo pretendido pelo tratado. Isto ocorre, mais frequentemente com a personalidade de Mário de Andrade, distante daquela da vida pública

⁷² Tal esquema deriva de nossa leitura do tópico *Ensaio* de Leopoldo Waizbord em *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 3ª ed., 2013, p. 35-73. Agradeço a Valdir Orlei Maier pela indicação desta obra.

oficializada, convencional ou tradicional, e que ela várias vezes busca evidenciar. Assim, pelos seus olhos privilegiados, de quem conviveu com o poeta e sua família, surge um Mário “mais humano”, como em *Mário de Andrade em Família*⁷³: dividido, melancólico, divertido, humorado, herói, festivo, contador de histórias, pregador de peças, “um espírito mal *tourné*”, ao mesmo tempo sádico e afetuoso com a mãe e a tia etc.

Mas não só com Mário de Andrade. Uma vista d’olhos nos títulos de seus ensaios ilustra essa constância de uma crítica que se apoia sobretudo na biografia dos criadores das obras de arte: *A retrospectiva de Milton da Costa, Pascal e Samuel Beckett, Lasar Segall e [...], Rita Loureiro [...], Macedo, Alencar, Machado e as roupas, Fellini e [...], Paulo Emilio [...], [...] João Câmara Filho e Gregório Gruber, Variações sobre Michelangelo Antonioni*.

Além dessa compreensão biográfica, haja vista que somente o indivíduo é capaz de criar obras de arte, outro ponto que destacamos da expressão do ensaio é a *combinatória* – e aqui principalmente em seu sentido musical de *arranjo*. Ora, tanto Mário quanto Gilda, em registros diferentes ou não, possuem por assim dizer um “mesmo” espírito de composição de “apanhar os pedacinhos e compor o todo” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 109). Gilda, como vimos, constrói seu pensamento num caminho que vai da parte ao todo, improvisando, experimentando, combinando, assim como Mário de Andrade fez, por exemplo, como mostra nossa filósofa no ensaio *O tupi e o alaúde*, em *Macunaíma*, romance narrativo estruturado pela *suíte* e pela *variação*, que foi “construído a partir de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira” (MELLO E SOUZA, 2003, p. 10).

É curioso observar a presença da música no título de vários de seus ensaios: *Variações sobre Michelangelo [...], Notas sobre Fred Astaire, Duas notas: João Câmara e Gregório Gruber e Feminina, tátil, musical*. Por isso, arrisquemos, nós também, rapidamente, uma analogia musical, apoiando-nos na obra *Ensaio sobre a música brasileira*⁷⁴, de Mário de Andrade.

Diríamos então que os ensaios de Gilda de Mello e Souza, conscientes dos perigos do “exclusivismo” e da “unilateralidade”, abordam o objeto concreto sem nele prender-se totalmente e buscam variar sua perspectiva, numa “rítmica mais livre” tal qual “[...] o

73 Trata-se de uma palestra realizada em 1992 no Centro Cultural de São Paulo, na série de depoimentos sobre Mário de Andrade, promovida por ocasião dos 70 anos da *Semana de Arte Moderna*. A palestra fora publicada, sem a revisão de Gilda, no livro **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta**, em 2008, e republicada em **A palavra Afiada**, em 2014. Felizmente, a palestra fora gravada e encontra-se no acervo do IEB. Mas pode ser ouvida completamente no seguinte link: <https://vimeo.com/140019033>

74 Ver: Primeira Parte: Ensaio sobre a Música Brasileira In: **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 3ª edição, 1972, pp. 11-73.

cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos”. Mário chama a atenção em seu ensaio para o fato de que o artista brasileiro, em sua reação à criação estrangeira, ao invés de lhe repelir ou ter-lhe aversão, ato no mínimo inútil, deve dela se aproximar “espertalhonamente”, *deformando e adaptando* o que nela lhe interessa.

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. (ANDRADE, 1972, p. 26).

A base, se assim podemos chamar, dos ensaios de Gilda caminham meio que por essa *toada*, pois não se mantêm exclusivos aos “assuntos” ditos brasileiros, retirando das teorias e criações estrangeiras aquilo que lhe interessava para a nossa realidade social, pluralíssima e sempre em transformação.

E se podemos chamar seus ensaios, como também chamamos a um “trecho musical”, de elegantes, é porque são expressivos, eloquentes, cheios de “progressões melódicas e arabescos torturados”. Enfim, um caleidoscópio orquestrado por assuntos que vão desde estética, moda e literatura, até teatro, cinema, pintura, cerâmica, fotografia e dança, em que as “variações temáticas são incontáveis” e, muitas vezes, “superpostas”, sem falar de toda uma “polifonia” de cantos e contracantos apresentados sem que a regência seja perdida. Transpondo o que dissera à respeito da concepção marioandradina de “rapsódia popular”, o que Gilda faz em seus ensaios, repetimos, é “apanhar os pedacinhos e compor o todo”, e, por isso, também, seu espírito ensaístico pode ser lido como musical.

Em Gilda de Mello e Souza não vemos uma preocupação teórica com a forma ensaística, isto é, a forma do ensaio não é posta em questão como vimos em Adorno, por exemplo, embora seja presente o tema em muitas entrevistas dadas ao longo dos anos, sobretudo por ocasião de sua tese *O espírito das roupas*. Como em Mário, sendo a arte do ensaio uma “arte de circunstância”, o seu critério não é filosófico, mas estético e social: “Deve ser uma arte de combate” (ANDRADE, 1972, p. 19); bem como, de todas as artes com as quais se preocupa em analisar, a música aparentemente quase não é tematizada como a vemos ser de modo insistente nas obras de Mário de Andrade, e, quando aludida, Gilda parece não se demorar muito no tema: lembremos, por exemplo, quando fala dos compositores em *Notas sobre Fred Astaire*. No entanto, não podemos nos esquecer que o longo ensaio *O tupi e o alaúde* fora todinho dedicado à sua compreensão sobre a música em Mário de Andrade.

Considerações finais

Sem essencializar as identidades de gênero e de sexualidade, vimos como o “feminino” e, por extensão, a categoria “mulher”, aparecem nas reflexões sociais, artísticas e filosóficas de Gilda de Mello e Souza, marcando a diferença, a qual poderíamos sumarizar na distinção da visão míope (feminina) e a visão panorâmica (masculina). Aversa às especializações, Gilda armou-se *arlequinamente* da crítica ensaística, desde os anos de 1940, ainda jovem universitária, em seguida, durante os anos como docente universitária, de meados dos anos de 1950 até aposentar-se em 1973, e ainda mais ativamente depois, nos anos de 1980 e 1990; três momentos que, respectivamente, poderíamos “experimentar” cronologicamente lendo: 1) *A palavra afiada*, 2) *O Espírito das Roupas, O tupi e o alaúde* e *Exercícios de Leitura* e 3) *A ideia e o figurado*. Essa atitude crítica nos revelou, no mínimo, a sua aproximação ao pensamento artesanal, isto é, não academicista de Mário de Andrade.

Entretanto, diferente do ilustre primo poeta, vimos, em seguida, que ao darmos importância às notas de rodapé de seus ensaios, ou seja, invertendo ou virando ao avesso a sua proposta meditada de deixar em segundo plano as teorias, o pensamento de Gilda põe a arte em diálogo com a ciência, criando talvez uma terceira via, uma via intermediária em que ambas conversam horizontalmente. Disto resultaram algumas observações sobre ao menos dois pontos: o da autonomia das artes e o de mecanização destas. Vimos que, para Gilda de Mello e Souza, a arte deve ser compreendida à luz das demais áreas do saber, como as ciências sociais, a filosofia, a história etc., retomando *mutatis mutandis* à concepção de Burckhardt do vínculo inalienável entre a arte e a sociedade, reconhecendo as aclimações, adaptações e deformações, do historiador de arte alemão até à filósofa brasileira, passando pelos “filtros” dos warburguerianos, estes não menos deformadores daquele. Vimos, também, como, ao compreender enquanto obras de arte, em oposição a noção clássica de obras primas ou de belas artes, as artes aplicadas, isto é, os objetos maculados pela utilidade, ampliando à arte ao campo “maldito” dos bens de consumo de massas (“arte pobre”, “arte menor”, “arte comercial”), Gilda não se furtou ao problema da mecanização da arte, levantando discussões acerca das possibilidades criativas destas artes, inclusive as industrializadas.

Posto isso, sob a aparência de uma certa despreensão teórica de seus ensaios, deixando tais interesses teóricos em ordem secundária, nas breves notas de rodapé, vimos surgirem fragmentações teóricas, quer da psicologia, da filosofia ou da sociologia, quer da semiologia ou das comunicações visual e informacional, sumarizadas na figura do *bricoleur* que as associa mediante uma *percepção imaginativa*.

Tentamos oferecer nos três ensaios acima – que podem ser lidos de acordo com a ordem de interesse do(a) leitor(a) – um esboço à possível continuação temática e estilística entre Mário de Andrade e Gilda de Mello e Souza, cujo crédito, se há de haver, devemos a Bento Prado Jr. Foi nosso comentador quem primeiro observou, pelo que sabemos, os temas estéticos caro a ambos, quais sejam: a precariedade do criador, a autonomia das formas e a recepção da obra de arte, restando-nos apenas inventariá-los; no máximo, acrescentando uma ou outra observação, ao recorrermos a outros ensaios de Gilda, nos quais confirmavam uma vez mais as considerações de Prado Jr.. Talvez seja nossa, apenas e em parte, a interpretação final do estilo ensaístico de Gilda como musical, partindo das noções de arte e de técnica do *inacabado* de Mário de Andrade e sua relação com a forma ensaística. Um risco que nos propomos correr e que, confessamos, ainda foi muito pouco aprofundada por nós. Desta continuação de estilos estéticos, vislumbramos vagamente uma pragmática em Gilda de Mello e Souza, ou seja, uma ação social da escrita ensaística como se fosse uma “arma intelectual”: o seu caráter polêmico, provisório e circunstancial diante de uma sociedade moderna não menos seduzida pelo efêmero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Obras de Gilda de Mello e Souza (ensaios, contos, entrevistas e cartas)

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **A idéia e o figurado**. 1ª ed. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2005. (Coleção Espírito Crítico).

_____. **A palavraafiada: Gilda de Mello e Souza**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. Organização, introdução e notas Walnice Nogueira Galvão.

_____. **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.

_____. A visita. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, nº 71, 1/3/1958, p. 3.

_____. **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, pp. 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: 16/07/2016.

ROCHA, Gilda de Moraes. Armando deu no macaco. **Clima**, nº 7, São Paulo, dezembro, 1941.

_____. *Week-end* com Teresinha. **Clima**, nº 1, São Paulo, maio, 1941.

B Comentários

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. Sentido da formação – três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Notas sobre o método de Gilda de Mello e Souza. **Estudos Avançados**. São Paulo, 20 (56), 2006, pp. 310-22. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100021&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14/04/2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Um percurso intelectual In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.69, p. 106-116, março/maio 2006.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e Nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, julho de 2016

MATTOS, Franklin de (Org.); MICELI, Sergio. (Org.). **Gilda, a paixão pela forma**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. São Paulo: Fapesp, 2007.

PONTES, Heloisa A. A paixão pelas formas. **Novos Estudos**, nº 74, março de 2006, pp. 87-105. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n74/29641.pdf>. Acesso em: 17/10/2015.

_____. Ar de família: a turma de Clima. **Literatura e Sociedade**, v. 14, nº 12, pp. 62-73, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25200/26986>. Acesso em 07/05/2019.

_____. **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: pp. 13-46.

PRADO JR., Bento de Almeida. et al. **Discurso**, nº 26, 1996.

_____. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, nº43, setembro de 2006a, pp. 09-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34541/37279>. Acesso em: 11/10/2015.

RIBEIRO, R. J. Filósofos franceses no Brasil: um depoimento. Disponível em: https://www.capes.gov.br/images/stories/download/artigos/Artigo_12_01_06.pdf.

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

C Obras complementares

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma In: **Notas de Literatura I**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome In: **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, pp. 111-131, 2015.

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. (Coleção Fronteira).

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978.

_____. Primeira Parte: Ensaio sobre a Música Brasileira In: **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 3ª edição, 1972, p. 11-73.

_____. **Lira Paulistana seguida de O Carro da Miséria**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1ª ed., 1945.

_____. **Macunaíma**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Coleção Obras Completas de Mário de Andrade).

_____. **Mário de Andrade**: obra escogida. Seleção, prólogo e notas Gilda de Mello e Souza. Tradução Santiago Kovadloff. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

_____. O artista e o artesão In: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Liv. Martins [1943?] (Mosaico, vol. 2).

_____. **O banquete**. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

_____. **Os melhores poemas de Mário de Andrade**. Seleção e apresentação Gilda de Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Global, 1988.

ARANTES, Paulo Eduardo (org.). Cruz Costa, Bento Prado Jr. e o problema da filosofia no Brasil. In: **A filosofia e seu ensino**. São Paulo: EDUC, 1993. (Coleção Eventos).

_____. Certidão de nascimento In: **Um departamento francês de ultramar**: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana (Uma experiência nos anos 60). São Paulo: Paz e Terra, 1994.

ARRIGUCCI JR., Davi. Imaginação e crítica In: **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993. Com introdução de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza.

BÁRBARA, Lenin Bicudo. (2016). Aby Warburg em português In: *Discurso*, 46 (1), pp. 255-270. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119164>.

BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. Tradução Gilda de Mello e Souza. (Biblioteca Universitária, nº 2, Ciências Sociais, v. 43).

BEAUVOIR, Simone de. **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, Eva Alterman; LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. **Mulheres na USP: horizontes que se abrem**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 (Coleção Sujeito&História). Tradução de Renato Aguiar.

COELHO, Ruy Galvão de Andrada. **Tempo de clima**. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Org. Antonio Candido).

CORDEIRO, Denilson Soares. **A formação do discernimento: Jean Maugüé e a gênese de uma experiência filosófica no Brasil**. São Paulo, 2008 (Tese de doutorado). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-22012010-170532/publico/DENILSON_SOARES_CORDEIRO.pdf. Acesso em : 07/05/2019.

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. 272 p. (Coleção TRANS).

DESAN, Philippe (org.). Essai (genre) In: **Dictionnaire de Michel de Montaigne**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 398-401.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte nos limites da sua simples razão In: **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a. p. 113-183.

_____. O exorcismo da Nachleben: Gombrich e Panofsky In: **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 75-83.

FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (orgs.). 1ª ed. **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.

FRAGELLI, Isabel Coelho. Epitáfio a Aby Warburg (1829) (Ernest Cassirer) In: **Discurso**, 46 nº1, 2016, pp. 271-282. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119172>.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 2012.

_____. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**: e outros ensaios sobre a teoria da arte. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Cinema; v. 9).

GRANGER, Gilles Gaston. Conteúdo, Forma e Prática In: **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 13-26.

GUARANHA, Denise; FIGUEIREDO, Tatiana Longo (orgs.). **Pio & Mário**: diálogo da vida inteira. São Paulo/Rio de Janeiro: Edições SESC SP e Ouro sobre Azul, 2009. (A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade. Traços biográficos Antonio Candido; Introdução Gilda de Mello e Souza. Estabelecimento do texto e notas Denise Guaranha. Estabelecimento do texto, das datas e revisão ortográfica Tatiana Longo Figueiredo).

KLEIN, Robert. IX Notas iconográficas. In: **La forma y o inteligible**: escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno. Madrid: Taurus, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1. A ciência do concreto In: **O pensamento selvagem**. 8ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper In: **A alma e as formas**: ensaios. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô).

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da arte moderna do Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947 (Coleção do Departamento de Cultura; v. 32).

MALRAUX, André. **La métamorphose des dieux**. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1957.

_____. **Les voix du silence**. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1952.

MASSI, Fernanda Peixoto. **Estrangeiros no Brasil**: a missão francesa na Universidade de São Paulo, Campinas, 1991 (Dissertação de mestrado). Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279050/1/Massi_FernandaPeixoto_M.pdf Acesso em: 07/05/2019.

MAUGÜÉ, Jean. O ensino da filosofia e suas diretrizes In: **KRITERION**, nº 29-30, vol. VII, Belo Horizonte, 1954, pp. 224-234.

_____. A pintura moderna. **Revista Dissenso**, nº 2, pp. 147-53, 1999 (Originalmente publicado na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, Volume L, set. de 1938). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/dissenso/article/view/105221/103949> Acesso em: 01/07/2016.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. A importância de não ser filósofo. **Discurso**, nº 37. pp. 07-14. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/discurso/D37> Acesso em: 01/07/2016.

_____. **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.

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

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro : Contraponto, 2013.

MOLES, Abraham. Théorie informationnelle de la perception In : **Le concept d'information dans la science contemporaine** (Information et cybernétique). Publicado em Cahiers de Royaumont, com introdução de Martial Guérault. Paris : Les éditions de minuit; Gauthier-Villars 1965, pp. 203-221.

_____. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

_____. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Editora Perspectiva (Coleção Debates, 58, Ciências Sociais), 1973.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O nascimento da tragédia a partir do espírito da música. Prefácio para Richard Wagner In: **O nascimento da tragédia**: ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

PIMENTA, Pedro Paulo. (2016). Aby Warburg e nós In: **Discurso**, 46 (1), pp. 251-254. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.120453>.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Perspectivas, 1996. (Coleção Debates; v. 211).

PRADO JR., Bento. O problema da filosofia no Brasil In: **Alguns Ensaios**: Filosofia, Literatura e Psicanálise. 2ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2000, pp. 153-171.

_____. Apresentação: Sartre e o destino histórico do ensaio In: **Situações I**: crítica literária. São Paulo: Cosac & Naify, 2006b. Coletânea de ensaios de Sartre com tradução de Cristina Prado.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. 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 In: **Revista de História**, V. 2 N. 6, 1951, p. 459-464. Acesso em: 12/01/2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v2i6p459-464>.

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

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki).

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin&Companhia das letras, 2014. (Grandes ideias).

WAIZBORT, Leopoldo. Ensaio In: **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 3ª ed., 2013, p. 35-73.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **A renovação da antiguidade pagã**: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WIENER, Norbert. **Cibernética e Sociedade**: O Uso Humano dos Seres Humanos. 9ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1993. Tradução de José Paulo Paes.

WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos**: Estudos sobre a Arte Humanista. São Paulo: Edusp, 1997. Compilação e organização Jaynie Anderson. Memória biográfica Hugh Llooyd-Jones. Tradução José Laurêncio de Melo. (Clássicos 8)

_____. IV. La meccanizzazione dell'arte In: **Arte e Anarchia**. 11ª edizione. Milano: Adelphi Edizioni, 2021, pp. 93-111. Traduzione di J. Rodolfo Wilcock.

_____. Introducción: El Lenguaje de los Misterios In: **Los Misterios Paganos del Renacimiento**. Barral Editores, 1972, p. 11-25.

WÖLFFLIN, Heinrich. Posfácio: Uma revisão (1933). In: **Conceitos Fundamentais da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 331-339.

Anexo A - Teoria Informacional da Percepção⁷⁵

Abraham Moles⁷⁶

(Universidade de Strasbourg)

No entanto, é uma verdade muito clara e elementar que a vida, a fortuna e a felicidade, de cada um de nós, dependem do nosso conhecimento das regras de um jogo infinitamente mais difícil e complicado que o xadrez. [...]. O tabuleiro é o Mundo, as peças são os fenômenos do Universo, as regras do jogo são o que chamamos de Leis da Natureza. O jogador adversário está escondido de nós. Sabemos que o jogo dele é sempre limpo, justo e paciente. Mas sabemos também, as nossas custas, que ele nunca perdoa um erro ou faz a menor concessão à ignorância.

T. H. Huxley⁷⁷

A Teoria da Informação apresenta-se agora como uma “grande teoria”, no sentido epistemológico de forma das relações do homem e do mundo que o cerca. Ela se situa, portanto, no nível de algumas teorias unitárias, cujo papel é integrar as doutrinas parciais que propõem a cotidianidade científica e que constituem o objetivo último da explicação científica: teoria do Campo, teoria da Relatividade, teoria dos *Quanta*, princípios gerais da Termodinâmica e Teoria Atômica. Assim como estas, a teoria da informação visa reduzir nossa compreensão das aparências do universo físico a um número muito pequeno de entidades, mas, diferente daquelas, ela está centrada sobre a existência mesma de um

⁷⁵ Título original em francês: *Théorie informationnelle de la perception* (pp. 203-221). In: **Le concept d'information dans la science contemporaine** (Information et cybernetique. Paris: Les éditions de minuit; Gauthier-Villars, p. 419). Publicado em Cahiers de Royaumont, no ano de 1965, com introdução de Martial Guérout.

⁷⁶ Abraham Moles (1920-1992), professor de sociologia, psicologia, design e comunicação, em diversas universidades, considerado um dos precursores dos estudos em ciências da informação e da comunicação na França, tornou-se internacionalmente conhecido por seu estudo sobre o kitsch (*O kitsch: a arte da felicidade*. Editora Perspectiva (Coleção Debates - Estética)). (N. do T.)

⁷⁷ Thomas Henry Huxley (1825-1895) foi biólogo, paleontólogo e filósofo britânico. Avô do famoso escritor Aldous Huxley, de Admirável Mundo Novo. Moles cita um trecho de *A Liberal Education and Where to Find It* (1868). Disponível no original, em inglês, em: <https://mathcs.clarku.edu/huxley/CE3/LibEd.html>. Acesso em: 01/10/2020. (N. do T.)

observador que possui um certo número de propriedades especificamente humanas, por contraste com o observador abstrato que serve, por exemplo, de nó racional à teoria relativista.

A Teoria da Informação nasceu num quadro estreito e técnico, o do envio de mensagens telegráficas, porém ela já havia tido precursores que, como Szilard⁷⁸, se aperceberam da generalidade do ponto de vista que nos oferece o problema da degradação de uma ordem intencional criada pelo indivíduo sob a influência da agitação irrepreensível do mundo físico.

A teoria informacional da percepção nasce da consideração, familiar tanto aos filósofos quanto aos teóricos das comunicações, de uma situação particular, a de um indivíduo localizado num ambiente. (Fig. 1).

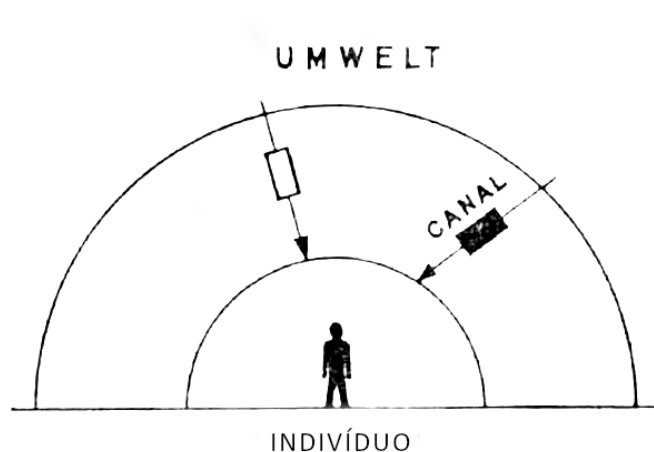


Figura 1

Ela utiliza sistematicamente esse ponto de partida examinando um caso particular anterior, aquele ao qual o ser, que nós chamaremos “Receptor”, vê seu ambiente reduzido ao caso extremamente simples de um outro indivíduo que lhe comunica, por exemplo, mensagens linguísticas.

Em seguida, ela amplia esse ambiente muito particular a um sistema mais geral: o mundo natural que rodeia o indivíduo, do qual a Teoria da Informação admite que este indivíduo recebe mensagens conforme à uma imagem, já há muito tempo proposta por T. H. Huxley, e desenvolvida pelos especialistas da teoria de jogos que admitem que é legítimo considerar o homem - e mais particularmente o pensador por detrás do homem (quando ele aí está!) - como em luta estratégica com a natureza, e dela recebe mensagens análogas aos

⁷⁸ Leó Szilárd (Budapeste, 11 de fevereiro de 1898 — 30 de maio de 1964) foi um físico nuclear húngaro naturalizado americano (N. do T.).

anúncios sucessivos de uma partida de pôquer. Portanto, é esta situação que nos servirá de base na aplicação da Teoria da Informação à percepção.

A psicologia da forma nos propõe alguns conceitos essenciais da percepção: o de oposição da forma e do fundo, de apreensão global e imediata de uma totalidade, “Gestalt”.

Perceber é perceber formas, é opor a forma e o fundo; é estabelecer uma dialética, de início aquela entre a figura e o fundo, em seguida aquela entre o “cognoscível” que nunca é mais do que apenas “reconhecível” e o “aleatório” que não é nada mais do que a essência do incognoscível. Definiremos precisamente uma forma como o que aparece aos olhos do observador como não sendo resultado do acaso. Esta definição tem uma característica negativa e supõe, conforme as observações de Borel⁷⁹, que a ideia de acaso é um dado à priori de nossa mente.

A Teoria da Informação, em sua essência, é uma teoria estruturalista: ela pretende decompor o retrato do universo em pedaços de conhecimento, ser capaz de elaborar um repertório deles, depois recompor um modelo, simulacro desse universo, aplicando certas regras de junção ou de interdição, cujo ajuntamento constitui precisamente a estrutura. Uma teoria informacional da percepção será, portanto, a síntese de uma atitude estruturalista e de uma atitude dialética, e talvez seja nisso que ela traz alguma coisa para os filósofos.

Primeiramente, relembremos a situação fundamental que a teoria da informação propõe: um emissor A “comunica” por intermédio de um canal físico, quer dizer, por uma materialidade observável, com um receptor B. (Fig. 2). A envia a B “mensagens”, modificações físicas do mundo exterior que podem ser registradas e desveladas pelo observador científico S exterior à própria comunicação e que explica o resultado de suas observações, numa metalinguagem sem nenhuma relação necessária nem com A nem com B. Exemplo: A e B são dois gafanhotos em uma árvore, dois Canaques⁸⁰ em uma rocha ou dois indivíduos transmitindo uma folha de papel para o outro ao longo dos séculos.

79 Félix Édouard Justin Émile Borel (1871-1956) foi um matemático, professor da Faculdade de Ciências de Paris, especialista da teoria das funções e das probabilidades, membro da Academia de Ciências, além de político: deputado e ministro. (N. do T.)

80 Kanak, ou canaque, refere-se em geral a algum melanésio da Nova Caledônia. (N. do T.).

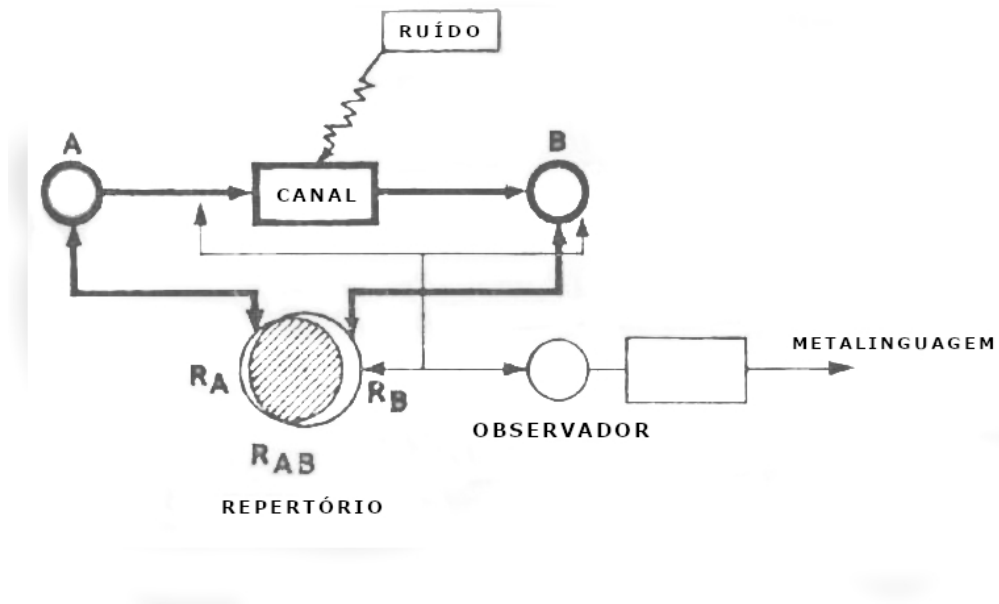


Figura 2

Portanto, o canal físico pode ser qualquer sistema de correspondência por meio do espaço-tempo, quer dizer, a correspondência unívoca entre um universo espaço-temporal A (x, y, z, t) (o emissor) e um universo espaço-temporal A' (x', y', z', t') (o receptor). Esta definição, muito geral, inclui os conceitos de anamorfose ou de transformação entre espaço emissor e espaço receptor que podem diferir por uma ou várias das coordenadas x, y, z, t .

Chamaremos mensagem o objeto físico desta correspondência que será mais frequentemente uma transferência efetiva de alguma coisa (o suporte da mensagem) do ponto A ao ponto B (uma carta, uma corrente de ar, uma quantidade de movimento), mas também pode muito bem corresponder a uma modificação do meio B em função do meio A, tendo a característica de uma propagação. Exemplo: ondas sonoras, ondas eletromagnéticas, vibração de um galho de árvore, excitação olfativa, contato de duas epidermes.

Mas toda transferência de um ponto A a um ponto B não é necessariamente uma mensagem de comunicação entre o ser presente ao ponto B e o ser presente ao ponto A. Para isso, é necessário que os indivíduos A e B tenham, previamente ao ato de comunicação, posto em comum um certo número de convenções que chamaremos repertório de signos. O ato de comunicação consiste então para o indivíduo B ao se remeter ao repertório do que ele chama de signos. Em poucas palavras, o indivíduo A envia ao indivíduo B uma mensagem constituída de uma sequência de elementos chamados signos, que ele tira de um repertório anteriormente fixado. Portanto, o próprio conceito de comunicação implica aquela convenção

que é essencialmente humana e não é diretamente redutível a nenhum dos exemplos que nos oferecem as ciências físicas tradicionais. Ele implica a noção de par entre emissor e receptor e a de separabilidade da mensagem em uma série de elementos isoláveis. Em um grupo social de indivíduos A, B, C, D, estabeleceremos um quadro matricial de repertórios RAB, RPQ, que comportará genericamente uma parte comum: $RPQ = R_0 + R'PQ$. (Fig. 3).

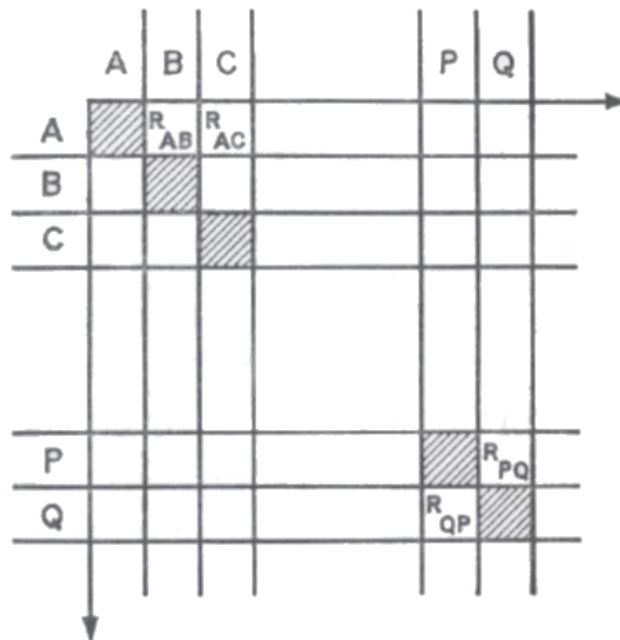


Figura 3

Em contrapartida, a teoria das comunicações se recusa a fazer uma distinção, que ela julga inútil, entre os diferentes aspectos físicos desses canais que juntam o emissor e o receptor, porquanto eles obedecem às mesmas propriedades formais. A teoria das comunicações interessa-se, pois, desde seu princípio, no que há em comum entre os diferentes canais, independentemente de sua constituição física que é assunto do biólogo ou do mecânico. Organismos, homens ou máquinas lhe parecerão idênticos na medida em que as mensagens que detectará terão elementos obedecendo às próprias leis. É o observador que as decidirá, é ele que verá alguma coisa em comum entre os homens que falam, os que escrevem ou os que telegrafam.

O observador irá conectar-se em um ponto qualquer do canal. Repertoriará o conjunto de elementos distintos que ele pode separar no fluxo das mensagens. Em seguida, irá determinar a frequência de ocorrência de cada uma dessas mensagens e, finalmente, irá constituir um dicionário, diferente do repertório que está ordenado, por exemplo, pela posição do mais frequente ao menos frequente dos signos que o constituem. (Fig. 4).

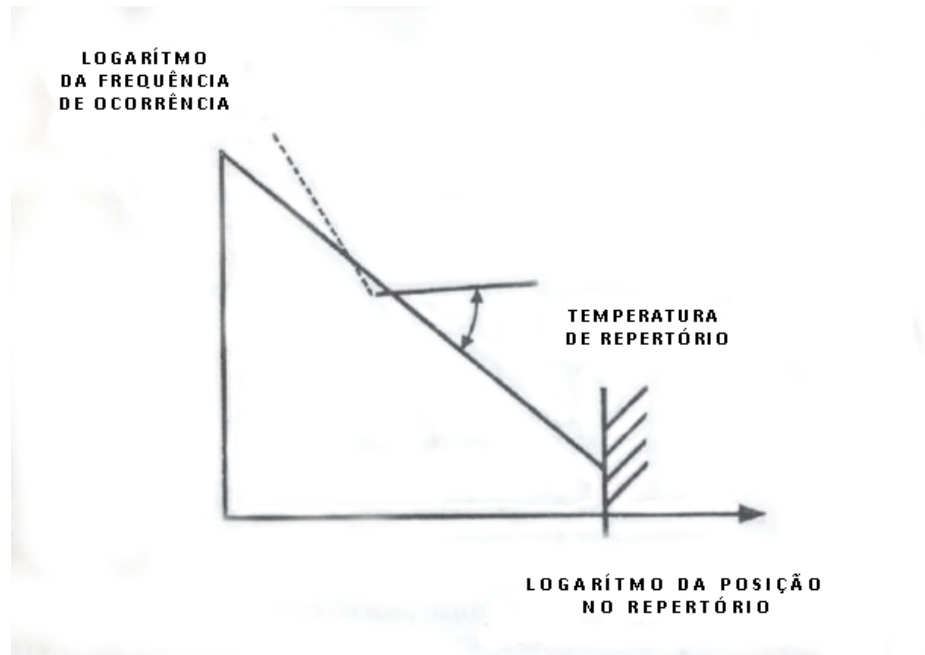


Figura 4

A segunda condição imposta à noção de comunicação é a de ser capaz de encerrar o repertório, ou, em todos os casos, de dispô-lo de um modo convergente, ou seja, de modo tal que os elementos sejam tão menos importantes quanto mais é preciso tempo ao observador para os acessar. Aliás, é neste ponto que a teoria das comunicações coloca as maiores dificuldades teóricas.

Quando esse repertório de signos sutis está constituído, o observador pode, com a ajuda de fórmulas emprestadas da teoria dos complexos, calcular uma grandeza relativa a toda mensagem particular de N signos extraídos de um repertório comportando n espécies de signos diferentes, e que ele chamará indiferentemente de "complexidade" da mensagem ou "informação". Esta expressão:

$$H = N = \sum_{i=1}^n P_i \log_2 P_i$$

é a expressão matemática do logaritmo de imprevisibilidade de ocorrência de cada um dos signos determinados, a partir do repertório que ele tem previamente preparado, e que é suposto comum ao receptor e ao emissor.

A informação é então tomada, no sentido de Wiener e Shannon⁸¹, como uma quantidade de imprevisibilidade de um conjunto de elementos. Admitiremos que o termo de

⁸¹ Norbert Wiener (1894-1964) foi um matemático estadunidense, conhecido como o fundador da cibernética e Claude Elwood Shannon (1916-2001) foi um matemático, engenheiro eletrônico e criptógrafo estadunidense, conhecido como o fundador da teoria da informação. Moles prefaciou a tradução francesa de *Mathematical Theory of Communication*, obra canônica de Shannon (N. do T.).

complexidade de uma mensagem, que não tem na literatura sentido preciso até o presente, corresponde, de fato, à mesma definição e deve satisfazer às mesmas propriedades.

Esse logaritmo escolhido é binário, do qual resulta que a quantidade encontrada que chamamos “informação” exprime o número de dicotomias, ou questões em sim ou em não, que bastam para fixar tudo o que a mensagem contém de imprevisível a priori para o receptor.

Em realidade, o receptor da mensagem se encontra submetido por esta última a uma certa modificação de seu "*Umwelt*"; a carta posta à mesa no campo visual, o rádio que preenche o silêncio, o perfume que sensibiliza as narinas do amante, são elementos de *Umwelt* do receptor criados intencionalmente pelo emissor e que são parcialmente previsíveis e parcialmente imprevisíveis.

Em outras palavras, o receptor é suscetível de um certo ganho, se ele faz, com um parceiro qualquer, uma aposta convenientemente ponderada sobre a presença ou a ausência de certos elementos na mensagem que lhe chegará. Ele possui, portanto, uma certa esperança matemática sobre o futuro da mensagem a partir do passado.

É esta esperança matemática que mede a apreensão que o receptor possui da mensagem em seu desenvolvimento. Podemos mostrar que essa esperança matemática está ligada aquilo que a TI. chama de “redundância”, ou seja, o excesso de signos realmente transmitidos em relação a aqueles que seriam estritamente necessários para transportar a mesma quantidade de originalidade, se todos esses signos tivessem sido escolhidos com a mesma probabilidade. Dito de outro modo, essa redundância, que é uma dimensão tão importante quanto a informação para as mensagens aos indivíduos que as recebem, exprime estatisticamente a influência do conjunto de restrições que limitam a escolha da sequência de signos.

Chamaremos de “código” da comunicação tudo o que o receptor sabe à priori sobre a mensagem para além da simples enunciação do repertório. O código das limitações determina, estatisticamente, a complexidade das formas que são propostas ao receptor; e é legítimo admitir que ele se identifica com elas. Em resumo, a TI. mede a complexidade das formas como sendo a imprevisibilidade destas últimas. Ela permite ordenar, de algum modo, as formas por essa dimensão complementar da informação que é a redundância. Assim, a forma mais simples que podemos imaginar parece ser a periodicidade no tempo ou no espaço que é previsibilidade ilimitada do futuro da mensagem em função de seu passado, qualquer que seja a natureza do signo ou grupo de signos “estímulos”, e essa observação pode servir de base para um estudo das formas temporais.

No nível mais restrito em que nos localizamos, de troca de signos perfeitamente definidos, perfeitamente isoláveis, de frequências de ocorrência conhecidas entre o emissor e o receptor, podemos então admitir que a TI. apresenta a noção de forma por este aspecto de redundância ou de excesso de signos que compõem uma mensagem.

Na verdade, se os signos fossem todos perfeitamente independentes, utilizados em outros termos de modo igualmente provável, se a informação fosse máxima, as mensagens não saberiam se diferir do que poderia ser um puro ruído aleatório na atenção do receptor. Não há diferença entre um ruído e uma mensagem totalmente informativa, na medida em que nenhuma intenção é suscetível de aparecer aí (ignorância do código). Um exemplo típico é a mensagem mais difícil de se transmitir em um aparelho de televisão ou em um canal sonoro: trata-se da mensagem puramente aleatória, constituída de signos individuais não tendo nenhuma ligação uns com os outros. Observaremos que se essa mensagem deve ser carregada de uma significação qualquer, isso será a partir de circunstâncias definidas, que justamente lhe conferem um mínimo de previsibilidade, como, por exemplo, a existência de uma moldura na frente de uma tela de televisão. Se não há moldura, a mensagem mais difícil de se transmitir, constituída de pontos pretos, cinzas ou brancos, escolhidos absolutamente ao acaso, se dissolveria num fundo que, por definição, teria a mesma estrutura, e o termo de ruído de fundo coincidiria aqui com o termo de *background*. A forma existe apenas em uma luta dialética com o fundo e esta luta não se estabelece senão na medida em que um desvio com o acaso pode ser detectado pelo receptor, o observador exterior ao canal não pode intervir neste conflito. Podemos dizer ainda que a autocorrelação do sinal, portanto, é nula independente do intervalo da autocorrelação escolhido (espectro nulo) ou, melhor ainda, que as probabilidades de transição ou probabilidades de poligramáticas são todas nulas.

Resumidamente, se buscamos estudar um fenômeno qualquer sob o ângulo informacional, convém percorrer cinco etapas que concordam com o que podemos chamar de um método estruturalista.

1º O observador definirá uma situação entre emissor e receptor e definirá ao mesmo tempo um canal e um nível de observação: ele apenas se interessará provisoriamente disso, o que requer um esforço de método muito significativo.

2º O observador pesquisará a natureza dos signos que são trocados entre emissor e receptor: os átomos da estrutura que estuda. Ele enunciará o repertório sob uma forma acessível e é aí que a observação do comportamento assume seu lugar.

3° A respeito de cada um destes signos, ele determinará as probabilidades de ocorrência em um estudo estatístico. Nesse momento, poderá deduzir a quantidade de informação ou a complexidade das mensagens transmitidas.

4° Ele completará essa determinação com aquela da redundância das mensagens que são assim trocadas: esta redundância fornecendo desse modo uma medida das formas transmitidas. Se ele supõe conhecida a capacidade de apreensão do receptor, poderá chamar esta medida de inteligibilidade da mensagem considerada como sinônimo da atitude do receptor de aí discernir formas, ou seja, em prever o desenvolvimento da recepção da mensagem.

5° O observador buscará enunciar o conjunto de leis de junção que são conhecidos à priori do emissor e do receptor e que limitam a combinatória dos elementos-signos. É o que chamaremos de código na Teoria da Informação e que a teoria estruturalista chama, propriamente, de estrutura, porque é com essas leis que será possível reconstruir um modelo das mensagens ao nível do observador escolhido no início.

Finalmente, ao cabo deste estudo, o modelo obtido, apesar de logicamente satisfatório, pode apenas dar conta de um aspecto ou de um nível muito particular do ato de comunicação: desse modo o conhecimento da informação sobre as letras em um texto francês não recobre visivelmente a totalidade disso que um psicólogo chamará de comunicação linguística. Então, o observador retomará sua análise, mas, desta vez, num outro nível de observação: ele definirá outros elementos, pesquisará novos repertórios e novos códigos e, assim, recomeçará esta análise até ter esgotado o fenômeno da comunicação que lhe é proposto ou, se preferirmos, até que os modelos, que ele construiu por sobreposição desses diferentes níveis, satisfaçam o psicólogo behaviorista ou o sociólogo.

O que emerge desta análise concentrada em um nível bem definido, portanto, é a ligação estabelecida pelo conceito de redundância, ou de excesso do número de signos, entre percepção - que é sempre percepção de formas - e originalidade da mensagem. Uma mensagem de redundância nula, estritamente informativa, economizando ao máximo o número de signos, é uma mensagem amorfa, totalmente desprovida de forma, no sentido da "Gestalt", e, ao mesmo tempo, totalmente ininteligível para um receptor humano. Compreender é perceber, e perceber é apreender formas, é explorar o excesso do número de signos para poder ser capaz de explorar a mensagem apenas por uma amostragem: os pontos de fixação na leitura de um texto são um bom exemplo disso.

Então parece ser legítimo medir a pregnância das formas pela taxa de redundância. Por aí tornamos possível classificar as formas mais ou menos apreensíveis em um índice dado, a

própria noção de forma toma um sentido métrico. Para mensagens exclusivamente de caráter semântico, cujo repertório é perfeitamente definido e situado em um único nível de observação, é fácil classificá-las e medir sua inteligibilidade, que varia paralelamente com a sua forma.

O índice de "fechamento" de Taylor (*close index*) oferece um bom exemplo desta medida de inteligibilidade pela redundância que temos tido a ocasião de experimentar. Ele fornece por seu princípio de omissão aleatória dum certa porcentagem de signos nas mensagens-testes, nas quais pesquisamos a duração de reconstituição, um método geral de estudo das formas válido na estética experimental, na teoria das mídias de massa (*mass media*), para as mensagens musicais ou sonoras, para as mensagens cinematográficas etc. Tal índice dá resultados coerentes todas as vezes que o nível de observação, isto é, o tamanho dos átomos da estrutura contidos, no repertório, está bem determinado. (Fig. 5: variações do tempo de reconstituição com a redundância).

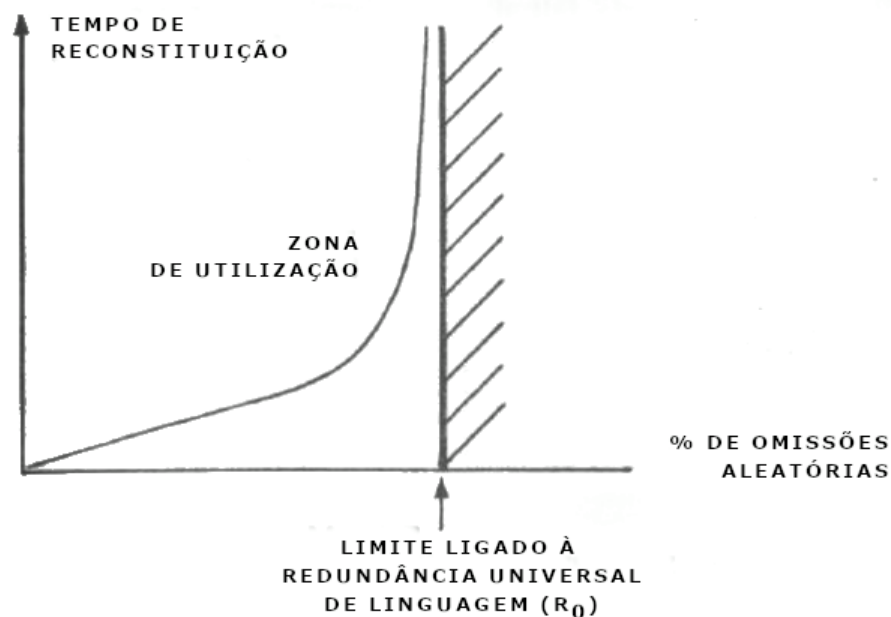


Figura 5

De fato, como mostram as etapas de uma pesquisa informacional, tal qual a que acabamos de descrever, convém sempre retomar uma análise de níveis após ter concluído o estudo em um nível dado. É um dos principais obstáculos aos quais se esbarra a TI. na prática, que o receptor humano, sendo capaz de apreender repertórios muito variados, possa, no curso da recepção, mudar frequentemente de nível, portanto de repertório, para pesquisar quase espontaneamente o *nível de redundância otimizado* numa situação dada. Este nível de

redundância não é, necessariamente, o nível mais elevado, aquele mais inteligível, o que interdita uma aplicação demasiadamente apressada de um princípio de menor esforço a esse problema. De fato, há aí um modo de *acomodação informacional*, como observa Frank⁸².

É a primeira extensão racional da TI. considerar, sucessivamente, múltiplos níveis de apreensão, dando lugar às mensagens sobrepostas, todos em princípio diferentes uns dos outros, cada nível tendo seus próprios signos, seu código, seu repertório e, portanto, sua taxa de informação por signo e sua taxa de redundância. (Fig. 6).

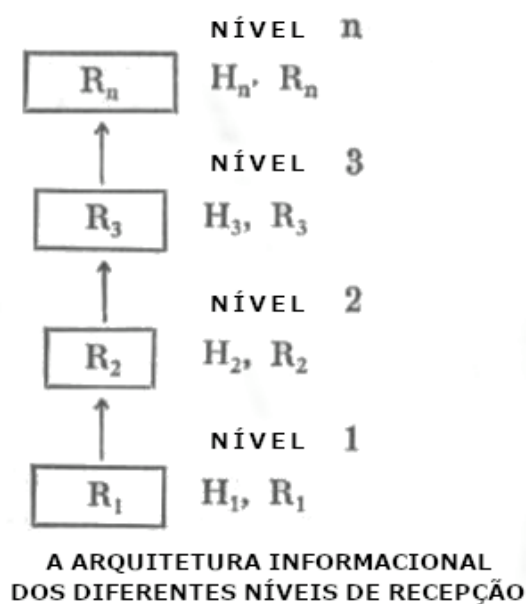


Figura 6

O conjunto dessas medidas, H_1, H_2, H_3, \dots e paralelamente: R_1, R_2, R_3, \dots , constitui um verdadeiro esquema métrico informacional da mensagem global proposta, o qual poderíamos comparar à planta que o arquiteto faz de uma casa.

A cada nível da percepção, podemos, pois, distinguir formas diferentes, e pode acontecer que essas formas entrem, mais ou menos, em conflito na mente do observador. Isto é muito frequente, por exemplo, na audição da música ou na percepção estética, o que torna seu estudo informacional difícil. (Fig. 7).

⁸² Helmar Gunter Frank (1933-2013) foi um matemático e pedagogo alemão. (N.do T.).

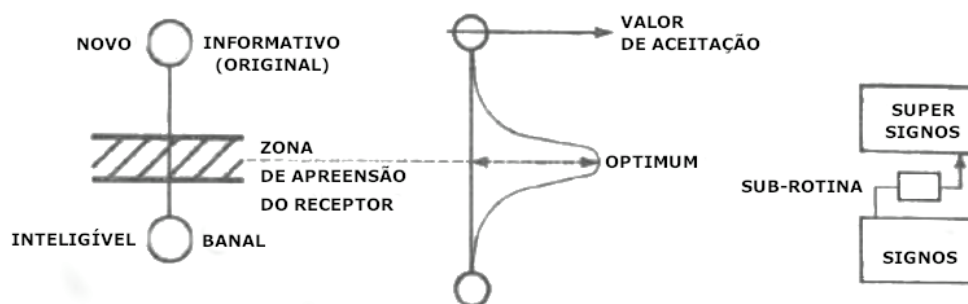


Figura 7

A aprendizagem é descrita pelo psicólogo como a apreensão de um certo número de formas mais ou menos elaboradas, mais ou menos frequentes. Ela será descrita pelo teórico da informação como o desenvolvimento de probabilidade de associações nos repertórios do receptor em diferentes níveis, associações que levam à construção nesses repertórios de "clusters", de grupos de signos estereotipados, em que um desencadeia automaticamente os outros. Nesse momento, os signos associados constituem o que chamamos, com Frank, de "supersignos", e contribuem para a elaboração de um outro nível da mensagem, processo que pode se renovar. A cadeia desses processos de aprendizagem elementar, quer no nível psicofisiológico inconsciente, quer nos níveis superiores do consciente, representa o processo de integração, tal qual o descrevem os psicólogos. Exemplo: a passagem das manchas luminosas às letras, das letras às palavras, das palavras às expressões ou aos fragmentos de frases nessas expressões, o que podemos chamar de semantemas, é um desses processos, assim como, na arquitetura, as hierarquias desde os móveis até aos cômodos, desde os cômodos até aos apartamentos, destes últimos até aos andares e, dos andares, até aos edifícios, sem que seja necessário parar aí. Assim, a taxa de informação não é senão uma medida do modo mais ou menos original que os átomos de sensação aparecem agrupados ao sujeito receptor. Quanto mais esse modo é imprevisível, mais tempo é preciso para apreendê-lo e menos as formas que ele contém são visíveis.

Toda restrição suplementar, ou introduzida em um nível qualquer na junção dos signos, aumenta a inteligibilidade neste nível sem talvez tocar de modo algum na inteligibilidade de outro nível suficientemente diferente. As escolas diversas de pintura impressionistas ou pontilistas estão aí para fornecer-nos exemplos.

No limite, uma mensagem totalmente informativa com redundância nula aparece ao observador, independente do receptor, como não tendo nenhuma diferença com o que seria um ruído perfeito. É apenas porque o receptor dispõe de tempo necessário para decodificá-la,

que a mensagem tem para ele um valor, na condição, preenchida por hipótese, de que ele possui também o código de significação à priori.

Portanto, o ruído constitui a tela de fundo sobre a qual o receptor percebe as mensagens que lhe vêm de uma outra parte do universo. Estas devem se destacar suficientemente deste fundo para impor-se à atenção do receptor como uma “intencionalidade”, seja qual for o sentido filosófico que devemos dar a esta palavra.

Um dos aspectos mais importantes sobre os quais insiste a teoria das comunicações aplicado à percepção, já posto em evidência pela psicologia da Gestalt, é aquele da resistência ao ruído de uma forma percebida, ligado à pregnância desta forma. A forma se destaca sobre o fundo com uma certa força, um certo contraste, tanto maior em primeira aproximação, quanto menos complexa é a forma e mais unido o fundo (*Hintergrund, background noise*). Na percepção das estruturas de fenômenos no quadro espaço-temporal, esse “fundo” é o conjunto de agitação desordenada (desprovida de interesse) da natureza em relação à mensagem “esperada”, isto é, com probabilidades aumentadas no repertório. Quando uma forma é fraca demais, ela se submerge progressivamente no fundo. A forma é – e a esse título foi estudada precedentemente – um sinal; a mensagem aparece como a expressão de ordem intencional, imposta pelo par emissor-receptor, em relação à desordem da natureza. Vimos, mais acima, que essa ordem intencional não é discernível pelo observador ignorante do código (decifrador), senão na medida em que há a redundância nessa mensagem, isto é, forma, logo, possibilidade de efetuar estatísticas.

A noção de previsibilidade dos signos sucessivos por relação aos signos já existentes é bem expressa sobre o plano estatístico pelo conceito de espectro de autocorrelação das imagens, cuja figura 8 dá um exemplo.

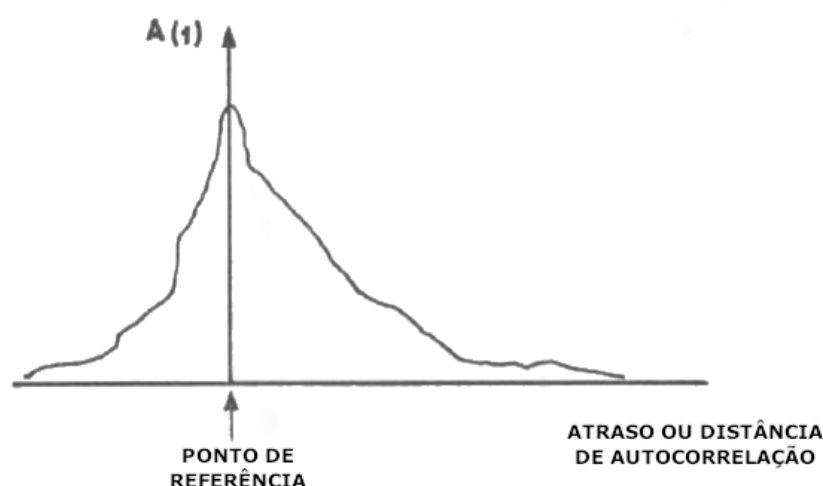


Figura 8

Esta submersão (*Uebershwemmung*) da forma no fundo, submetida à aquela agitação aleatória, nomeada ruído, coloca em termos precisos o problema da perceptibilidade das formas do universo. Suponhamos que a mensagem tenha um contraste suficientemente fraco em relação ao fundo, a partir de qual instante o observador seria capaz de detectá-la? Eis aqui a retomada, sob uma forma precisa, das experiências fundamentais da teoria da forma.

A Teoria da Informação, considerando o modelo de comunicações, emissor-canal-receptor e o conceito de filtro de formas, isto é, de espera, *de presetting* de repertórios do receptor, dá uma interpretação das relações entre o grau de previsibilidade da mensagem e a sensibilidade do receptor. Resumidamente, ela distingue dois aspectos da mensagem, por um lado, seu contraste ou sua detectabilidade, do outro, sua forma ou sua previsibilidade. Exemplo: a mais simples das formas de todas as mensagens é a periodicidade de um sinal qualquer, possuindo uma certa amplitude em relação aos ruídos de fundo.

Assim, a TI. estabelecerá um certo tipo de princípio de incerteza da percepção, declarando que, de alguma maneira, o produto do contraste por meio da previsibilidade da forma, que estamos suscetíveis de receber, é constante.

Por exemplo, o produto da relação sinal - ruído de fundo pelo grau de periodicidade, ou grandeza de autocorrelação do sinal, é constante. Isso retoma um dilema muito fundamental: em todo problema de comunicação ou de percepção, quanto mais a forma é simples, isto é, redundante ou previsível, melhor somos capazes de detectá-la e mais nossa sensibilidade aumenta.

Em outros termos, todo “aquele que percebe pelos sentidos” (“*percepteur*”), que parte no mundo à procura de formas ou de sinais, tanto melhor conseguirá encontrá-las, quanto

melhor ele conhecer o que espera: o exemplo da observação astronômica é convincente a esse respeito. Tal dilema constitui um verdadeiro princípio de incerteza do conhecimento no mundo, válido para todos os níveis da mensagem, e que, em escala microscópica, coincide com o célebre princípio de Heisenberg (Gabor⁸³).

Há apenas um meio de escapar desse dilema. Trata-se do caso no qual o receptor é suscetível de proporcionar uma infinidade de tempo e uma infinidade de meios na operação de recepção de uma mensagem que, durando indefinidamente, possui uma redundância tão fraca quanto quisermos (um rastro de forma tão vago quanto possamos imaginar). Dispondo-se de uma infinidade de meios, o receptor poderá se permitir a realizar o *presetting* de um catálogo de formas tão extenso quanto possa ser capaz de imaginar. Por exemplo: ele preparará filtros concebidos sobre todas as periodicidades imagináveis do sinal. Dispondo de um prazo ilimitado, poderá fornecer estatísticas tão detalhadas quanto quisermos do sinal. Mas isso não invalida o princípio precedente, porque proporcionar uma infinidade de tempo e uma infinidade de meios para detectar um fenômeno implica em si uma limitação do conhecimento que pode adquirir o receptor do emissor ou da natureza, e se apresenta como uma definição informativa do determinismo.

De fato, se devemos consagrar um tempo da observação cada vez mais longo para detectar um fenômeno cada vez mais submerso na agitação irrelevante do campo de observação (canal), ainda é preciso que esse fenômeno subsista idêntico a ele mesmo, durante um prazo excedente pelo menos ao tempo de observação. Uma ligação se estabelece então entre frequência do fenômeno e duração desta, que é uma limitação que o filósofo chamaria de jogo de causas e efeitos.

Assim, a teoria informativa da percepção se generaliza em toda observação científica da natureza e propõe princípios de incerteza generalizados, fundados sobre o próprio conceito da forma e totalmente independentes da escala dos fenômenos. Dito de outro modo, há um princípio de incerteza a cada nível de observação, a cada tipo de repertório e nossa arquitetura do sinal é sempre um pouco instável.

83 Dennis Gabor (1900-1979) foi um engenheiro e físico húngaro. Trata-se, na mecânica quântica, do princípio de incerteza ou, mais corretamente, do princípio de indeterminação, também conhecido sob o nome de princípio de incerteza de Heisenberg, do físico alemão Werner Karl Heisenberg (1901-1976) (N. do T).

Extensão epistemológica da Teoria Informacional da Percepção

O intelecto humano, mercê de suas peculiares propriedades, facilmente supõe maior ordem e regularidade nas coisas que de fato nelas se encontram.

Bacon⁸⁴

Retomando a observação feita no início dessa exposição, segundo a qual é possível considerar a natureza, vista pelo observador científico, como o parceiro de um jogo de comunicação, enviando a esse último mensagens, que deve no sentido próprio da palavra deciptar, uma vez que ele ignora, ao mesmo tempo, o código e o conteúdo, a teoria informacional da percepção propõe um novo ponto de vista sobre a própria ciência como tipo particular de mensagem, um aspecto fenomenológico que assimila o observador ao epistemólogo (Fig. 9) e incita este a determinar a natureza dos elementos da mensagem, repertório, hierarquia dos níveis, etc., em função não mais de um signo absoluto, mas de estruturas mentais e lógicas do receptor.

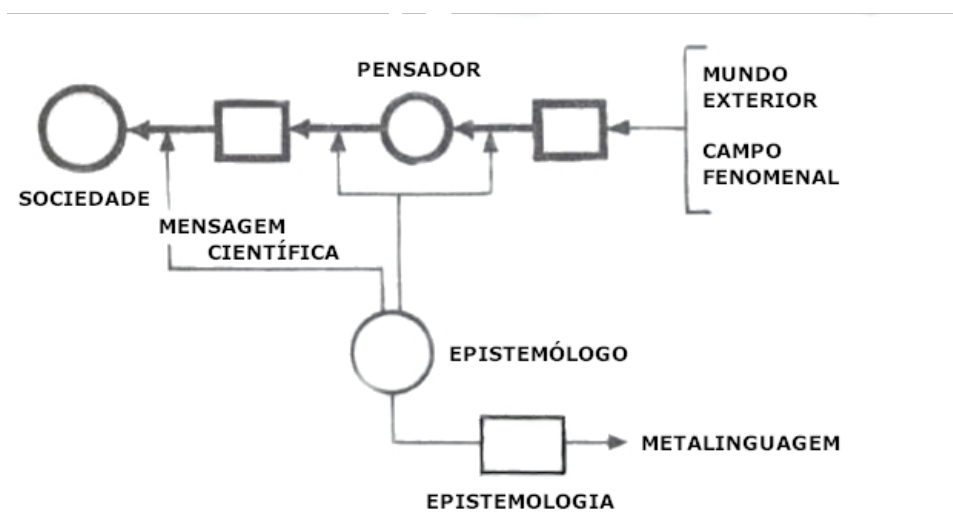


Figura 9

Há aí toda uma reinterpretação da posição científica que parece original, a atividade científica sempre foi cercada pelo respeito devido aos deuses (ou às vacas sagradas). Contudo é indecente envolver-se em estatísticas sobre os deuses. Se a natureza é um interlocutor, em um imenso jogo conduzido pelo pensador contra o mundo que o rodeia, a própria ciência é

84 Francis Bacon (1561-1626). XLV. In: *Novum Organum*, p. 29. São Paulo. Abril Cultura, 1973. Coleção *Os Pensadores*, volume XIII. (N. do T.)

apenas um tipo particular de mensagem do mundo a essa espécie particular de seres humanos, ou quase humanos, de que são os pensadores.

Este ponto de vista se religará ao problema da criação intelectual: as regras da lógica, aparecendo por exemplo como as leis de um código obrigatório, reduzindo a originalidade dos semantemas unidos e podendo dar lugar a análises frequenciais, base de uma epistemologia estatística, que nunca foi feita até aqui. Assim se encontram ligadas heurística e epistemologia pelo canal da teoria informacional da observação. Em particular, a noção de *estrutura latente* resulta do problema da percepção pelo observador humano de fenômenos sociais, mas principalmente de fenômenos *imprecisos*, se situa exatamente no prolongamento da análise das incertezas da percepção feita mais acima.

As estruturas são formas mentais no interior de nossa mente por oposição às formas que nos vêm do exterior pelos órgãos sensoriais. Essas estruturas são algumas vezes explícitas, geralmente latentes, e nos são fornecidas como o código das restrições dos elementos do repertório em um nível dado. Perceber é discernir as formas, compreender é discernir estruturas.

Conclusão

A investigação que acabamos de fazer dos principais aspectos da TI. da percepção propõe um certo número de pontos essenciais, tendo eles próprios valor de afirmação filosófica.

- 1 A TI. realiza uma ligação entre psicologia "gestaltista" em tendência dialética, expressa na oposição da forma e do fundo, e psicologia estruturalista, que discerne, nos limites dos órgãos sensoriais, átomos de formas (morfemas) com os quais ela constitui um repertório e remonta num modelo.
- 2 A TI. parte de uma situação definida, restrita, de comunicações para se estender por generalizações sucessivas ao conjunto de situações do indivíduo que percebe.
- 3 Essa teoria nos propõe uma dialética fundamental entre ordem e desordem: entropia ou informação é a medida de um grau de desordem aparente para o observador, que é recepção de signos para o receptor. Portanto, tal teoria codifica essa dialética e nos sugere ir mais além dela, reduzindo-a numa simples dimensão do mundo dos fenômenos.
- 4 A teoria estabelece sobre uma base lógica a diferença entre *significação* e *informação*, esta última palavra significando a contribuição de elementos

originais para criar uma forma, na mente do receptor, a partir do que ele prevê da mensagem.

- 5 Paralelamente a essa dialética fundamental ordem-desordem, ela sugere um certo número de oposições derivadas desta:

Ordem	desordem
banal	original
previsível	imprevisível
redundante	informativo
inteligível	novo
simples	complexo

- 6 Perceber é perceber formas, é projetar sobre a mensagem uma série de previsões que a tornem inteligível. A condição para isso é que a mensagem apresente uma certa redundância que será, ao mesmo tempo, medida dessas formas.
- 7 Mais precisamente, chamaremos de *forma* o que aos olhos do observador aparece como não sendo o resultado exclusivo do acaso.
- 8 Existe tantas formas perceptíveis quanto repertórios de sinais elementares, isto é, de níveis de observação. O sujeito que percebe passa de um nível ao outro estabelecendo sub-rotinas de exploração, tendo por base a existência de agrupamentos estereotipados de signos que constituem *supersignos*, os quais serão por sua vez os signos do repertório no nível superior etc. A apreensão dessa hierarquia é essencial.
- 9 O receptor humano submete, diferentemente dos organismos artificiais estereotipados da cibernética, flutuações constantes de níveis de atenção que nunca praticamente foram estudados pelos psicólogos.
- 10 O estabelecimento dessas hierarquias de níveis, desses repertórios, a programação destes por análise frequencial é uma das tarefas propostas pela Teoria das Comunicações aos psicólogos da percepção.
- 11 Dar conta da noção de percepção custa, para o teórico da percepção, em dar conta das leis de restrição que regem a junção de elementos do repertório ao nível considerado e precisar as interferências que podem se produzir nos diferentes níveis.
- 12 A teoria da mensagem mostra que existem princípios de incerteza da percepção que fixam limites ao determinismo do mundo concebível pelo receptor.

13 A ciência aparece ao pensador como um tipo particular de mensagem da natureza. É a estrutura do receptor que determina a natureza do canal. É dizer que as leis do conhecimento científico (epistemologia) não são outra coisa senão regras de restrição de fragmentos de conhecimento, chamados semantemas, que devem ser submetidos pela epistemologia a uma análise semântica e frequencial, análoga em seu princípio a qualquer outro tipo de mensagem, dando nascimento a uma *epistemologia estatística*.

BIBLIOGRAFIA

- Shannon C. Mathematical Theory of Communication (Un. of Illinois Press).
- Meyer-Eppler W. Informationstheorie. Springer Verlag 1958.
- Cherry C. On Human Communication. Wiley 1957.
- Wiener N. The Human use of Human beings. Norton 1956.
- Brillouin L. Science and Informa[t]ion Theory. Academic Press, New York.
- Steinbuch K. Automat und Mensch. Springer 1961.
- Max Bense Aesthetische Information. Agis Verlag 1960.
- Ruyer R. La cybernétique et l'origine de l'information. 1956 Flammarion.
- Quastler H. Information Theory and Psychology. Free Press.
- Frank H. Grundlagen Problemen der Informations aesthetik. Stuttgart.
- Wieser Organismen, Strukturen und Maschinen.
- Moles A. Musiques Expérimentales. Cercle d'Art Contemporain. 1961. Zurich.
- Moles A. La Créaction Scientifique. Kister. Genève 1957.
- Moles A. Théorie Informationnelle et Perception Esthétique. Flammarion. 1958.