

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**GILDA DE MELLO E SOUZA  
E AS ARTES MENORES**

RAFAEL LOPES DO VALLE

São Carlos  
2021

RAFAEL LOPES DO VALLE

Gilda de Mello e Souza e as artes menores

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento

São Carlos  
2021

Valle, Rafael Lopes do

Gilda de Mello e Souza e as artes menores / Rafael Lopes do Valle -- 2021.  
107f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Luís Fernandes dos Santos Nascimento

Banca Examinadora: Cristiano Perius, Pedro Fernandes Galé

Bibliografia

1. Gilda de Mello e Souza. 2. Filosofia da arte. 3. Artes menores. I. do Valle, Rafael Lopes. II. Título.



**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 Rafael Lopes do Valle, realizada em 17/12/2021.

**Comissão Julgadora:**

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

Prof. Dr. Pedro Fernandes Galé (UFSCar)

Prof. Dr. Cristiano Perius (UEM)

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.

## Resumo

Ao longo de seus ensaios e artigos, Gilda de Mello e Souza nos apresenta um estudo do que ela chama de *artes menores*. Estas se diferenciam das demais produções artísticas por serem ordinárias, interessadas e intimamente ligadas à sociedade. As artes menores integram uma estética pobre, assim chamada pela filósofa, que tem como objeto de investigação os fenômenos cotidianos, fúteis e sem foros de grandeza. Outra característica que se atribui às artes menores é a do bem-feito, pois exigem um apego à minúcia e ao detalhe, características que Gilda de Mello e Souza associa a uma visão feminina. Assim sendo, fazem parte das artes menores as obras que não são históricas nem europeias, além daquelas produzidas pelas mulheres. Apesar de serem objetos desprezados, vê-se, ao longo da obra de nossa autora, que a designação atribuída às artes menores não deve ser tomada em sentido pejorativo, mas encarada pela sua dignidade.

**Palavras-chave:** Gilda de Mello e Souza; filosofia da arte; artes menores; arte moderna.

## **Abstract**

Throughout her essays and articles, Gilda de Mello e Souza presents us with a study of what she calls as minor arts. These differ from other artistic productions for being ordinary, applied and closely linked to society. The minor arts are part of a poor aesthetic, so-called by the philosopher, whose object of investigation is the everyday phenomena, futile and without forums of grandeur. Another characteristic that is attributed to the minor arts is that of the well-done, because they require an attachment to minuteness and detail, characteristics that Gilda de Mello e Souza associates with a feminine vision. Therefore, the minor arts are works that are neither historical nor European, in addition to those produced by women. Although they are despised objects, it is seen, throughout our author's work, that the designation given to minor arts should not be taken in a pejorative sense, but viewed by their dignity.

**Keywords:** Gilda de Mello e Souza; philosophy of art; minor arts; modern art.

## **Abreviaturas**

As principais referências às obras de Gilda de Mello e Souza serão abreviadas conforme a tabela abaixo, acompanhadas do número da página.

**IF – A ideia e o figurado**

**PA – A palavraafiada**

**EL – Exercícios de leitura**

**ER – O espírito das roupas: a moda no século dezanove**

**TA – O tupi e o alaúde**

## **Lista de ilustrações**

Fotografia 1: Gilda de Mello e Souza .....	12
--	----



## Agradecimentos

Meu profundo agradecimento aos amigos, familiares e docentes que fizeram parte dessa trajetória:

Ao Professor Luís Fernandes dos Santos Nascimento, por ter aceitado me orientar, desde a graduação até o mestrado, e pela confiança em meu trabalho.

Ao Professor Pedro Fernandes Galé, por ter acompanhado o desenvolvimento desta pesquisa desde as primeiras indagações.

Ao Professor Cristiano Perius, pelas correções e orientações oferecidas na qualificação e na defesa desta dissertação.

Ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos, pelo acolhimento e pela longa relação; aos funcionários, por todo o suporte; e aos professores, que contribuíram para a minha formação. Um agradecimento especial à Professora Marisa Lopes, que nos inseriu na história desse Departamento por meio do Encontro de Pesquisa na Graduação e da Revista Em curso, atividades que continuei no mestrado, no Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação e na Revista Ipseitas.

Aos amigos que estiveram ao meu lado: ao Matheus e ao Rafael, que compuseram comigo o nosso *trietto*; à Rina, a verdadeira pesquisadora de Estética; ao Bira, por reclamar da vida comigo; ao Tiago, por compartilhar o mesmo espaço; ao Antonio, ao Guilherme, ao Gustavo, ao Lucas e ao Vitor, por todas as risadas; à Thais e à Mariliza, que, apesar da distância, estiveram sempre presentes.

Ao Renato, por me ensinar a viver.

À minha família, por não desistir de mim.

À CAPES, por financiar esta pesquisa.

Para um Rafael que também decidiu inventar para si um novo destino.

## Índice

Introdução .....	14
1. Uma modista em formação .....	24
1.1. A agulha: a orientação de Roger Bastide.....	24
1.2. A linha: a herança de Mário de Andrade .....	34
1.3. A mão: a vocação para o concreto.....	52
2. Coisa de mulher .....	63
3. A desvirilização da arte .....	80
Conclusão .....	95
Bibliografia .....	100
Obras de Gilda de Mello e Souza .....	100
Obras complementares.....	100

**Fotografia 1: Gilda de Mello e Souza**



**Fonte: Madalena Schwartz (1982)**

*Não vim para este mundo pro grandioso nem pro heroico.  
Vim para as coisas mansas e singelas.*  
(Anita Malfatti, carta a Mário de Andrade, 27/09/1938)

*Me deixem poetinha menor.*  
(Mário de Andrade, carta a Manuel Bandeira, 12/12/1925)

## Introdução

*O espírito das roupas* (1987), publicação em livro da tese de doutorado de Gilda de Mello e Souza (1919 – 2005), é um ensaio sociológico sobre a moda no século XIX. A autora adota três perspectivas para interpretar a vestimenta: a estética, a psicológica e a social. Voltando-se para os aspectos estéticos, a filósofa brasileira aponta que a moda exprime “ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos” (ER, p. 29). Nesse sentido, seria ela uma arte? Se sim, esse ramo artístico se constituiria pela roupa, o chapéu, o penteado, os acessórios. Todavia, continua Gilda de Mello e Souza, há quem possa considerar essa questão de extrema futilidade. A moda, para alguns, poderia ter sido arte apenas antes da era industrial, “que a transformou numa sólida organização econômica” (ER, p. 30). Hoje, provavelmente, ela é tida como uma pseudo-arte, na qual o elemento artístico estaria condenado ao segundo plano. Certamente a produção industrial da roupa pode ter gerado problemas, como a influência das grandes grifes nas tendências e mudanças da moda, que servem para “dar vazão aos estoques, para diminuir as mercadorias, aumentando assim o preço etc.” (BASTIDE, 1945, p. 231). Mas, em certa medida, a moda não deixa de ser arte, já que não é a única manifestação artística que se apoia na propaganda, basta pensarmos no cinema e em todo seu circuito de divulgação. Com a estratégia certa de marketing, o sucesso de vendas está garantido: “Antes do aparecimento do filme, do romance ou da peça de teatro, a imprensa e o cartaz já terão preparado a atmosfera emocional que vai, certamente, assegurar o sucesso editorial ou de bilheteria” (ER, p. 31).

Conforme se perceberá ao longo deste trabalho, Gilda de Mello e Souza não nos apresenta uma leitura da arte moderna motivada pela preocupação da recepção aurática, como ocorre nos filósofos da chamada Teoria Crítica. Diferentemente de Walter Benjamin, referindo-nos especificamente ao ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), a filósofa brasileira não está preocupada com categorias como singularidade e autenticidade, uma vez que se tornam incongruentes diante das artes menores, que, em essência, nunca compartilharam da aura sacralizante da obra de arte. O próprio Theodor

Adorno nos dirá, em sua *Teoria estética* (1970), que as artes menores – que esclareceremos a seguir –, apesar de hoje serem administradas pela indústria cultural, nunca se conformaram ao “conceito de arte pura”<sup>1</sup> (ADORNO, 1993, p. 28).

Essa desvalorização da moda se reflete na própria aceitação da tese de Gilda de Mello e Souza no meio acadêmico. Defendida em 1950, dentro da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Roger Bastide<sup>2</sup> (1898 – 1974), com o título de *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, a monografia não recebeu de imediato o devido reconhecimento por dois motivos: a forma de exposição e o seu conteúdo. Quanto ao primeiro, o ensaio, como notara Theodor Adorno, em seu *O ensaio como forma* (1954)<sup>3</sup>, caiu em desuso com a objetivação do mundo. Segundo o filósofo alemão (ADORNO, 2003), o purismo científico, animado pela prática positivista, a fim de manter a objetividade e a integridade do objeto de investigação, expurga tudo que lhe é exterior, de modo que o seu conteúdo seja indiferente à sua forma de exposição. Enrijecido por um sistema hermético, doutrinário, avesso ao transitório e mutável, esse espírito cientificista acusa o ensaio de subjetivismo, daí a alcunha de ensaísmo – “Ensaísmo? - coisa de amador!” (PRADO JR., 2006, p. 12) –, adotando um posicionamento dogmático, que na filosofia remontaria a Platão. É o que compreende Adorno quando diz:

---

<sup>1</sup> As artes menores podem ser associadas aos produtos da indústria cultural, especialmente se levarmos em consideração que a cultura de massa também está associada ao feminino. Cf. HUYSSSEN, Andreas. *A cultura de massa enquanto mulher – o “outro” do Modernismo*. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. Mas, como se vê, a cultura de massa, atrelada ao conceito de indústria cultural, tão caro a Adorno e Horkheimer, não vem ao caso neste trabalho.

<sup>2</sup> Professor francês de Sociologia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde lecionou de 1938 a 1954.

<sup>3</sup> Em *O ensaio como forma*, Adorno se debruça sobre esse exercício intelectual, de modesta pretensão, que tem sua origem em Montaigne. A forma ensaística não é uma forma artística, conforme insistia Lukács, mas, ao mesmo tempo, recusa as regras das ciências especializadas. A partir disso, o filósofo alemão empreende uma superação da falsa oposição entre o dito subjetivismo do ensaio e a pretensa objetividade daquelas ciências. Para uma leitura aprofundada do referido ensaio e de sua articulação com o pensamento adorniano, ver GATTI, Luciano. *Como escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno. O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 35, dezembro, 2014, pp. 161-187. Ver também DUARTE, Rodrigo. *A ensaística de Theodor W. Adorno*. In: \_\_\_\_\_. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático. A palavra lançada irresponsavelmente pretende em vão provar sua responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito. (ADORNO, 2003, p. 19)

Em resenha publicada na revista *Anhembi*, n. 25, em 1952, Florestan Fernandes elogia o estudo de Gilda de Mello e Souza, mas não deixa de criticar o estilo ensaístico da autora, evidenciando aquilo que Theodor Adorno dirá dois anos depois no seu ensaio sobre o ensaio. Leiamos um trecho dessa resenha:

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

A partir dessa resenha, fica evidente o que Bento Prado Junior entreviu ao comentar o referido ensaio de Adorno: “O que ocorria no nosso longínquo Brasil, ocorria também na culta Alemanha” (PRADO JR., 2006, p. 11). O filósofo brasileiro dedicou um ensaio, *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador* (2006), para interpretar a escrita de sua professora de Estética e trazer à luz o processo hermenêutico escondido no interior de seus ensaios<sup>4</sup>. Ainda que a filósofa brasileira não tenha aderido ao saber especializado institucionalizado dentro da Universidade, à “linha dura epistemológica”, conforme as palavras de Bento Prado Junior, seu método heurístico tem pleno

---

<sup>4</sup> Bento Prado Júnior expandiu as discussões sobre esse assunto em PRADO JÚNIOR, Bento. *A hermenêutica de Gilda*. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007. Além dele, Otilia Arantes também se dedicou ao estudo do método de nossa autora, cf. ARANTES, Otilia. *Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza*. *Discurso*, São Paulo, n. 35, 2005, pp. 11-27.



alcance filosófico. Continua o filósofo brasileiro se referindo ao método de sua mestra:

Nem formalismo, nem intuicionismo, mas um procedimento metódico que não denega a ambiguidade ou as contradições da experiência, desentranhando, ao contrário, os pontos cegos que a impregnam, permitindo uma lucidez maior, uma visão mais clara do mundo que nos cerca e da cultura que nos formou. (PRADO JR., 2006, p. 12)

Quanto ao conteúdo da tese, a moda era tida como “fútil”, “coisa de mulher” (PONTES, 2006, p. 90). Heloísa Pontes, socióloga que se dedicou a estudar os intelectuais formados pela Universidade de São Paulo à época de nossa autora, aponta que:

“Profana” e “plebeia”, a moda, na escala de valor e legitimidade atribuída por esse sistema classificatório, encontrava-se em uma posição diametralmente oposta ao tema da guerra, por exemplo, que Florestan Fernandes escolhera para a tese de doutorado<sup>5</sup>, atividade masculina por excelência, “sagrada” e “nobre”. (PONTES, 2006, p. 90)

No seu percurso acadêmico dentro da Universidade de São Paulo, Gilda de Mello e Souza, entre 1943 e 1954, foi assistente<sup>6</sup> de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I. Contudo, não o sucedeu, e, em 1955, tornou-se a primeira professora contratada pelo Departamento de Filosofia, fundando a

---

<sup>5</sup> Em 1951, Florestan Fernandes (1920 – 1995) defendeu a sua tese intitulada *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, sob orientação de Fernando Azevedo. O trabalho demonstrou que era possível sistematizar uma organização social extinta a partir da documentação existente. O rigor empregado pelo jovem cientista o alçou dentro da academia. “Mais que qualquer outro assistente da Faculdade de Filosofia no período, Florestan concentrava a ‘voltagem’ máxima de virtualidades na absorção do padrão de trabalho, da linguagem especializada e do rigor metodológico introduzidos pelos professores estrangeiros. O recorte erudito e científico que imprimiu ao objeto da tese de doutorado; a postura profissional e nada amadorística que, desde o início, modelou a sua atuação na faculdade; o uso do avental branco (que, por meio de uma transferência metonímica, simbolizava a tentativa de dotar as ciências sociais de um caráter ‘asséptico’ e ‘laboratorial’); a receptividade com que se deixara impregnar pelas novas definições de trabalho intelectual e pelo conjunto de ensinamentos transplantados do exterior para universidade paulista; tudo isso contribuiu para fazer de Florestan o discípulo mais indicado para gerenciar a herança intelectual dos mestres estrangeiros” (PONTES, 1998, p. 184).

<sup>6</sup> Um professor assistente não possuía vínculo empregatício com a instituição de ensino, estando ligado exclusivamente ao professor titular contratante. A sua atuação era similar a de um pesquisador bolsista dos tempos atuais. Sua situação era incerta, uma vez que o assistente poderia ser demitido ou não ter o contrato renovado, a depender do professor que o contratou.

cadeira de Estética, a convite de João Cruz Costa, então diretor departamental<sup>7</sup>. Curiosamente, conforme destaca Marilena Chaui, a disciplina Estética fora sempre depreciada, “‘firulas, plumas e lantejoulas’, diziam alguns tolos” (CHAUI, 2007, p. 34). Mesmo atuando como professora de Estética, Gilda de Mello e Souza se sentiria deslocada, como uma figura anacrônica. A palavra de ordem era *rigor*, aplicado à leitura dos clássicos. Com a chegada dos especialistas e a instauração da disciplina goldschmidtiana como técnica de trabalho, a filósofa brasileira iniciaria um “quase exílio”, lembrado por Paulo Arantes, “uma ilha da melhor prosa de ensaio do país cercada de especialistas por todos os lados” (ARANTES, 1994, p. 14). Nelson Aguilar complementarmente dizendo: “Dona Gilda era uma ilha cercada por tubarões positivistas, fenomenólogos linha-dura, marxistas ortodoxos ou não e estruturalistas delirantes” (AGUILAR, 2007, p. 199). Por fim, coube a Florestan Fernandes “herdar” a cadeira de Bastide, após o retorno deste para a França em 1954. Segundo Heloísa Pontes (2006), aparentemente, o objeto de estudo de nossa autora e o seu método de exposição não estavam à altura do espírito científico acadêmico que animava a concepção de sociologia na época. Em suas palavras:

A transferência de Gilda de Mello e Souza para a área de Estética e a de Florestan para a cadeira de Sociologia I, no ano de 1954, bem como a mudança de Antonio Candido, em 1958, para Assis, após dezesseis anos na cadeira de Sociologia II (antes da sua volta em 1960 para a Universidade de São Paulo, como professor de literatura e não mais de sociologia)

---

<sup>7</sup> Nos primórdios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo, que teve sua fundação em 1934, antes das “especializações” e da reforma universitária das décadas de 1960-70, a grade curricular era multidisciplinar, de forma que alunos de diferentes cursos da Faculdade conviviam e estudavam juntos. À Faculdade, além dos cursos remanescentes de Filosofia, Letras, Ciências Sociais, Geografia e História, pertenciam os cursos de Psicologia, Pedagogia, Física, Matemática, Biociências e Geociências. A filósofa brasileira se lembra desse período como sendo “arcaico” e “artesanal” (EL, p. 9). Gilda de Mello e Souza, durante o seu bacharelado em Filosofia, de 1937 a 1939, frequentou as aulas de Sociologia de Roger Bastide, que veio a ser o seu orientador de doutorado. A sua posterior contratação como professora de Estética por parte de João Cruz Costa, que participara da banca de defesa de nossa autora – e aprovara a sua tese –, deu-se porque, na época, o ingresso ao corpo docente da Universidade de São Paulo partia da indicação de catedráticos, votação em conselhos departamentais ou processos seletivos. Em 2004, foi aprovado o ingresso exclusivamente por concurso público. Sobre a contratação e a efetivação de docentes na Universidade de São Paulo, ver HORA, Daniel. Precários na USP, drama sem fim?. *Revista Adusp*, agosto, 2006, pp. 16-24.

são indícios extremamente significativos da oposição entre ciência e cultura que se estabeleceu, na época, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. (PONTES, 2006, pp. 90-91)

De qualquer modo, encarando a inferioridade do objeto, a filósofa brasileira nos mostra que um estudo sobre a moda dá resultados significativos. Em sua tese, Gilda de Mello e Souza defende uma apreciação da vestimenta como obra de arte, apontando que a moda se insere nas correntes estéticas de outras artes e que ela teria seus próprios princípios: a forma, a cor, o tecido e a mobilidade. Ainda assim, a moda é definida por nossa autora como uma arte menor.

O conceito de arte menor certamente não foi forjado pela filósofa brasileira. As artes menores aparecem frequentemente na literatura especializada, justamente para que os autores possam apontar quais produções humanas são dignas de ostentar o título de “bela arte”, ou então, “Arte”, com a inicial maiúscula. A denominação é feita por exclusão, as artes menores não recebem um estudo aprofundado. A questão de o que são as artes menores merece ao menos ser colocada. A vestimenta, a culinária, a decoração e uma “infinidade de realizações plásticas e poéticas de nossos dias” (PA, p. 58) são ditas menores porque são interessadas, intimamente ligadas à sociedade e sem foros de grandeza. O adjetivo menor, além de se referir às artes que ocupam os patamares inferiores, também impõe uma depreciação mais literal, a da pequena dimensão.

Porém, se analisarmos melhor, é justamente por ser interessada e intimamente ligada à sociedade que a moda é, segundo Gilda de Mello e Souza, a mais humana das artes<sup>8</sup>. Dentre os princípios estéticos da moda apresentados logo acima, a mobilidade é o que diferencia a moda das demais artes. Quando queremos falar da beleza de um quadro, de uma estátua ou de um edifício, fazemos um julgamento estático. O quadro só pode ser visto de frente, e a estátua e o edifício se mantêm sólidos. A roupa, por sua vez, vive o esplendor do movimento, imune ao olhar petrificador da Medusa. Enquanto um

---

<sup>8</sup> Essa afirmação da filósofa brasileira foi analisada com mais profundidade por nós em DO VALLE, Rafael Lopes. Gilda de Mello e Souza e a moda como a mais humana das artes. *Kínesis*, Marília, vol. 12, n. 31, julho, 2020, pp. 231-244.

quadro emoldurado na parede permanece pregado, um vestido, por exemplo, não possui nenhuma moldura que o possa conter. É nosso corpo que o sustentará, completando com gestos e acessórios a obra inacabada que o costureiro nos confiou. A moda, por estar sujeita ao gesto, não existe independente da mobilidade. O gesto é quem dá o movimento da vida. Ele é quem amarrota ou enrijece o tecido. A obra adquire vida na presença de seu suporte. Nesse sentido, roupa e corpo entram em comunhão. Assim, o resultado final não é uma forma inalterável definida pelo artista. Partindo dessa relação é que a filósofa brasileira pode dizer que a moda é a mais humana das artes:

[...] para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana se estabeleça aquele elo de identidade e concordância que é a essência da elegância. Recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto, é a moda a mais viva, a mais humana das artes. (ER, p. 41)

Essa questão é importante porque nos mostra que nossa autora terá de lançar mão de uma abordagem diferente para discorrer sobre esses objetos insignificantes. Se, como vimos, as artes menores nunca compartilharam da aura sacralizante da obra de arte, será preciso abandonar de vez as alturas e se voltar para o concreto, para as relações íntimas e os fatos cotidianos. Sendo assim, fica claro que uma teoria que se preocupa com a autonomia da obra de arte não dará conta de compreender objetos tão engajados.

Além disso, a moda também é, segundo Gilda de Mello e Souza, tida como “coisa de mulher”, estando sua imagem atrelada ao feminino. Como consequência, ela ficou de fora do panteão das artes, sendo relegada pelos filósofos em seus tratados estéticos. É aqui que a filósofa brasileira alarga o conceito de arte menor, e o seu pensamento se torna mais interessante. Ela vê que o que é tido como menor é sempre posto ao lado do feminino, numa relação de inferioridade ao par oposto, o masculino. Não precisamos recuar até os gregos antigos<sup>9</sup> para expor a visão que os filósofos tiveram sobre a mulher,

---

<sup>9</sup> Em *Engendering origins: critical feminist readings in Plato and Aristotle* (1994), Bat-Ami Bar On organiza uma antologia de artigos, sob a chave conceitual de uma história feminista da filosofia, na qual vemos ser debatida a construção, por parte dos filósofos gregos, das

não é esse o objetivo de nosso trabalho. Basta aqui um aforismo nietzschiano para compreender o que está em jogo: “Comparando no todo o homem e a mulher, podemos dizer: a mulher não teria o gênio para o ornamento, não tivesse o instinto para o *papel secundário*” (NIETZSCHE, 1992, aforismo 145, p. 79).

Poderíamos, então, dizer, com Simone de Beauvoir, evocada por nossa autora – ainda que às vezes para se opor ao seu pensamento –, que a arte menor seja o Outro? Segundo a filósofa francesa, a mulher é o Outro em relação ao homem, isto é, ela não é um tipo humano absoluto, como o masculino (BEAUVOIR, 1980). A mulher é o *segundo sexo*. Ela é aquilo que o homem não é. Não é a partir da mulher, posta como Outro, que se define o homem, o Um. Mas, antes, é definindo o Um que se abstrai o inessencial que forma o Outro. Nas palavras de Beauvoir: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Portanto, na medida em que as artes menores e as mulheres são postas no mesmo lado, podemos compreender como elas se constituem como o Outro.

A classificação da moda como arte menor e essa mesma categoria são concepções que surgiram no decurso da história da filosofia e da história da arte, ambas erigidas sobre uma hierarquia de objetos. A filósofa brasileira (PA, p. 58) considera que a separação entre arte maior e arte menor é histórica e europeia. Deve-se destacar que Gilda de Mello e Souza não se propõe, como deseja Walter Benjamin na sétima tese sobre o conceito de história, a “escovar a história a contrapelo” dessa separação, concebendo-a do ponto de vista dos vencidos<sup>10</sup>. Até porque, como ela mesma diz, a história não é apenas “uma

---

primeiras premissas filosóficas sobre as mulheres, que seriam perpetuadas pela história da filosofia ocidental. Cf. BAR ON, Bat-Ami (Ed.). *Engendering origins: critical feminist readings in Plato and Aristotle*. Albany: State University of New York Press, 1994.

<sup>10</sup> A referência completa se encontra no fim da tese VII de *Sobre o conceito da História* (1940): “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”. Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

bruxa impiedosa e vingativa, que foi fabricando pelas nossas costas uma quantidade de vítimas” (PA, p. 56). Ciente desse modelo pré-estabelecido, nossa autora toma as artes menores como objeto de suas investigações estéticas e de sua crítica de arte, demonstrando a dignidade delas, sem recusar a história.

Dito isso, no primeiro capítulo, buscaremos reconstituir a pessoa e o pensamento de Gilda de Mello e Souza, a modista em formação, segundo a imagem que queremos nos apoiar, uma vez que a filósofa brasileira compara o seu trabalho ao de uma modista (PA, p. 58), de forma que possamos conhecer quem ela foi e qual a origem e a especificidade de suas ideias. A imagem da modista será desmembrada em três partes: a agulha, a linha e a mão. Primeiramente, discutiremos sobre a sua formação acadêmica a partir de uma aula magna que abordou os três mestres franceses que influenciaram a nossa autora. A agulha, portanto, corresponde ao instrumento de trabalho obtido na formação universitária. Nessa conferência, a filósofa brasileira sublinha a sua aproximação à estética pobre relacionada a Roger Bastide, deixando claro o seu distanciamento ao histórico e europeu na arte. A partir daí, esperamos compreender a predileção de Gilda de Mello e Souza pelas artes menores e os motivos pelos quais tais artes são ditas menores. Outra influência que iremos destacar é a de Mário de Andrade. A presença do primo modernista na formação de nossa autora fez com ela se voltasse para o debate da modernidade estética, além de trazer para discussão questões postas pela arte brasileira. Esse será o conteúdo, isto é, a linha que nossa autora manejará com a sua ferramenta. Para finalizarmos o primeiro capítulo, investigaremos a especificidade própria da filósofa brasileira, a sua formação pessoal, anterior a qualquer influência intelectual. Em outras palavras, finalizaremos com a mão da modista, que antecede a agulha e a linha, e que mobiliza as duas.

Em seguida, no segundo capítulo, aproximaremos a discussão estética das artes menores a uma discussão de gênero, articulada pela própria Gilda de Mello e Souza. Como vimos acima, as artes menores estão intrinsecamente ligadas ao feminino, portanto, essa aproximação se mostrará essencial para compreendermos a relação da filósofa brasileira com as artes menores.

Já no terceiro e último capítulo, exploraremos uma teoria que nossa autora esboça em uma entrevista, a desvirilização da arte, mas que acreditamos estar sistematizada pelo restante de sua produção filosófica e crítica. Portanto, o nosso trabalho pretende dar certo arremate às pontas soltas e vislumbrar algum acabamento final, a partir do qual seria possível pensar a malha teórica legada a nós por Gilda de Mello e Souza.

Para cumprir nosso objetivo, recorreremos às obras publicadas da filósofa brasileira, que compreendem quase que a totalidade de sua produção intelectual: *O espírito das roupas* (1987), já apresentado acima; *O tupi e o alaúde* (1979), ensaio de fôlego dedicado ao *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Exercícios de leitura* (1980), uma coletânea de vinte e um estudos de grande abrangência temática, distribuídos em cinco seções: estética, literatura, teatro, cinema e artes plásticas; *A ideia e o figurado* (2005), última obra publicada em vida por nossa autora, que congrega, além de uma seção especial de ensaios sobre Mário de Andrade, diversos artigos publicados entre 1983 e 2005 sobre as mais variadas manifestações artísticas; e *A palavra afiada* (2014), obra póstuma organizada por Walnice Nogueira Galvão, que apresenta ao leitor um amplo material, desde entrevistas, ensaios, críticas de arte, conferências transcritas, até cartas destinadas a Mário de Andrade. São nas entrevistas que encontraremos a palavra afiada de Gilda de Mello e Souza desentranhando não só o significado oculto das obras de arte, mas também de suas próprias formulações.

## 1. Uma modista em formação

Gilda de Mello e Souza, em entrevista a Walnice Nogueira Galvão (PA)<sup>11</sup>, ao falar de seu trabalho, considera-se mais próxima dos artistas menores, comparando de forma metafórica a sua atividade intelectual ao trabalho de uma modista. Em suas palavras:

Por temperamento afino muito mais com os artistas menores, com o capricho da modista com que demora “limpando” a peça, cortando fiapos, arrematando pelo avesso, costura por costura, humildemente, para que, uma vez pronta, a roupa caia sem uma dobra. (PA, p. 58.)

Nosso objetivo neste capítulo será o de desmembrar a imagem da modista acima descrita em três partes, a agulha, a linha e a mão, e, a partir daí, traçar quem foi Gilda de Mello e Souza, qual a origem e a especificidade de suas ideias, e o lugar das artes menores dentro delas.

### 1.1. A agulha: a orientação de Roger Bastide

A princípio, o resultado do trabalho acadêmico de Gilda de Mello e Souza foi publicado na *Revista do Museu Paulista*, em 1952. Entretanto, a tese “amargou trinta e sete anos no limbo de obras esquisitas, mas cultuadas” (MICELI; MATTOS, 2007, p. 9), até ganhar as livrarias sob a forma de livro graças à reedição pela Companhia das Letras em 1987. Mais do que mera coincidência, esse foi o ano da inauguração do primeiro curso universitário de moda no Brasil, ministrado na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Apesar da recepção malograda, a pesquisa da filósofa brasileira teve um caráter inovador. Seu ensaio sociológico foi um dos primeiros estudos acadêmicos sobre moda no Brasil. Além disso, sua tese foi defendida dezessete anos antes da publicação de *O Sistema da Moda* (1967) de Roland Barthes, momento em que a moda ganha destaque no universo acadêmico

---

<sup>11</sup> Publicada originalmente em: *Língua e Literatura*, São Paulo, ano X, vol. 10-13, 1984, pp. 134-157.



francês<sup>12</sup>. Em virtude desse pioneirismo de Gilda de Mello e Souza, os estudantes do curso de Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo nomearam seu centro acadêmico em homenagem à filósofa brasileira, fundando o Centro Acadêmico Gilda de Mello e Souza. Nossa autora também foi homenageada pelo evento acadêmico Colóquio de Moda por meio da criação do Prêmio Excelência Acadêmica Gilda de Mello e Souza, atribuído ao melhor trabalho da área.

A escolha da moda, por parte de Gilda de Mello e Souza, como objeto de estudo, deu-se por sugestão de seu orientador Roger Bastide, que acreditava no poder da moda como instrumento para compreender a sociedade. Nas palavras da filósofa brasileira: “Bastidinho tinha uma mentalidade pré-histórica do cotidiano, daí ter escrito *Psicanálise do cafuné* [1941], sabia retirar coisas extremamente significativas de elementos desprezados” (PA, p. 101). Nossa autora descende da primeira geração de alunos – e uma das raras mulheres – formados pela Universidade de São Paulo, cujos professores, no caso das ciências humanas, foram importados diretamente da França. Portanto, as características ímpares de Bastide fez com que Gilda de Mello e Souza o distinguisse de seus outros dois mestres franceses que se interessavam pelas questões da arte, Jean Maugüé<sup>13</sup> (1904 – 1990) e Claude Lévi-Strauss<sup>14</sup> (1908 – 2009), jovens professores em início de

---

<sup>12</sup> Marilena Chaui (2007, p. 27) diz que, a seu entender, a obra de Gilda de Mello e Souza é superior a de Roland Barthes. Contudo, não explicita em que sentido essa superioridade se constitui. As duas obras sobre moda objetivam finalidades ímpares. Enquanto a filósofa brasileira tece sua tese apoiada na sociologia da moda, o semiólogo francês sistematiza a descrição de moda. Conforme salienta Barthes, a sociologia da moda “[...] procura sistematizar condutas, podendo relacioná-las com condições sociais, níveis de vida e papéis desempenhados. A semiologia não segue o mesmo caminho; descreve um vestuário que fica o tempo todo imaginário ou, se preferirem, puramente intelectual; não leva ao reconhecimento de práticas, mas de imagens. A sociologia da Moda está inteiramente voltada para o vestuário real; a semiologia, para um conjunto de representações coletivas” (BARTHES, 2009, p. 29).

<sup>13</sup> Professor francês de filosofia e psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, onde lecionou de 1935 a 1944. Outro relato sobre a atuação de Maugüé foi dado por Antonio Candido, em seu A importância de não ser filósofo. *Discurso*, São Paulo, n. 37, 2007, pp. 7-14.

<sup>14</sup> Antropólogo francês e professor na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, onde lecionou de 1935 a 1938.

carreira que compuseram o corpo docente inicial da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo<sup>15</sup>.

No ensaio *A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses* (EL)<sup>16</sup>, fruto da aula inaugural de 1972 dos cursos do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, nossa autora toma alguns escritos que os três mestres franceses produziram durante a docência no “departamento francês de ultramar”<sup>17</sup>. Segundo sua interpretação, conforme esmiuçaremos a seguir, cada professor apresenta uma visão diferente sobre a arte, mas a moderna será o ponto de inflexão entre eles. Assumiremos neste trabalho a qualificação *moderna* para adjetivar certa produção artística característica da era industrial, que se impõe a partir de meados do século XIX, estendendo-se até o momento em que a chamada arte contemporânea começa a sua interferência, na segunda metade do século XX. Devido ao ideal de progresso que a industrialização instaurou, deve-se sublinhar que a arte moderna é marcada pela polarização entre modernidade e tradição (pensada como obsolescência), buscando sempre a superação do que até então ela própria conquistou. O *turning point* entre o velho e o novo será o Impressionismo, e é por isso que esse movimento artístico aparece nos escritos dos mestres franceses.

Jean Maugüé, a quem a arte moderna perturbava muito, voltava suas análises para a pintura holandesa do século XVII (EL, p. 13). O professor de filosofia visava a harmonia entre natureza e trabalho humano. Segundo o mestre francês, em *A pintura moderna* (1938), artigo que Gilda de Mello e Souza tomou como referência para a sua aula inaugural, a arte pictórica holandesa dá uma lição de unidade de tema e estilo. Os pintores holandeses obedeceram a um estilo fundamental, assim, suas pinturas, análogas umas às outras, eram o produto de toda uma nação, “uma obra coletiva que o povo

---

<sup>15</sup> Para mais informações sobre a fundação da FFCL-USP, os professores franceses e a formação acadêmica de Gilda de Mello e Souza e de seus colegas, remetemos o leitor a GALVÃO, Walnice Nogueira. *Sobre os Primórdios da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP*. São Paulo: EDUSP, 2020.

<sup>16</sup> Publicado originalmente em: *Discurso*, São Paulo, n. 9, 1978, pp. 9-30.

<sup>17</sup> Expressão atribuída a Michel Foucault acerca do Departamento de Filosofia da USP e título do livro homônimo de Paulo Eduardo Arantes, de 1994, que aborda a “formação da cultura filosófica uspiana”.

holandês realizou num século e deu à Holanda sua fisionomia tradicional” (MAUGÜÉ, 1999, p. 148). Nenhum artista é mencionado, estão todos sob a mesma égide. Em seguida, assevera Maugüé: “O mundo do século XX não é mais um mundo homogêneo como a Holanda do século XVII” (MAUGÜÉ, 1999, p. 150). Como se vê, o gosto pelos mestres holandeses caracteriza Maugüé como um europeu por excelência.

Antecipando uma questão que será esclarecida até o final deste subcapítulo, a pintura holandesa, segundo Gilda de Mello e Souza (PA, p. 59), representa a descida do heroico ao doméstico, mas podemos ver que, apesar disso, ela continua histórica e europeia<sup>18</sup>. Basta nos atentarmos às palavras de Maugüé. O primeiro ponto levantado é o fato de as paisagens holandesas serem pintadas no ateliê, não *in loco*: “O pintor, longe dos campos, através das recordações, repensou-as e traduziu-lhes a síntese essencial” (MAUGÜÉ, 1999, p. 148). Isso nos leva a um segundo ponto argumentativo em favor da pintura holandesa, que é o fato de ela ser idealizada. Na medida em que o artista não sai de seu ateliê, ele não retrata a natureza tal como ela é, mas a retrata idealmente, como sendo capaz de sustentar o homem, de forma que este possa se inserir e trabalhar dentro daquela. O pensamento remodela a paisagem para que haja harmonia entre ela e o trabalho do homem. Em suma, a pintura holandesa é uma arte intelectual. É isso que leva o mestre francês a repudiar os impressionistas. Estes desbravaram a paisagem com seus cavaletes e apreenderam os aspectos mais fugazes da natureza e dos subúrbios. A paisagem já não é mais pensada dentro do ateliê. A pintura impressionista caracteriza-se, então, segundo Maugüé, como fruto de uma alma de artesão: “O Impressionismo estabeleceu para si próprio uma espécie de programa de incapacidade de pensar as grandes ideias gerais da natureza” (MAUGÜÉ, 1999, p. 149). O mesmo ainda pode ser dito sobre o Cubismo. Sobre este, Gilda de Mello e Souza faz o seguinte comentário: o “[...] Cubismo deu à figuração do homem uma importância análoga à dos objetos” (PA, p. 59). Consequentemente, Maugüé prolongará suas considerações sobre o

---

<sup>18</sup> Ao fim desse parágrafo fica claro por que para a modernidade, tendo Baudelaire como seu arauto, ao qual o pensamento de Gilda de Mello e Souza se aproxima, a “paisagem histórica” é uma “monstruosidade”, já que não corresponde “nem à livre fantasia, nem a um naturalismo servil: ‘é a moral aplicada à natureza” (ARANTES, 1968, pp. 40-41).

Impressionismo ao Cubismo: “O que não encontrava em Cézanne [...] também não vai encontrar no Cubismo, que segundo ele [Maugüé], limitou-se ‘a utilizar a pintura de Cézanne, enervando-a de intelectualismo’” (EL, p. 15).

Já Lévi-Strauss, em sua juventude, via com bons olhos a pintura moderna, em especial o Cubismo, devido à sua objetividade capaz de penetrar “as formas mais pobres e utilitárias da expressão” (EL, p. 17), mudando a visão de mundo dos homens. Gilda de Mello e Souza elencou para sua análise o artigo *O Cubismo e a vida cotidiana* (1935), no qual o etnólogo em início de carreira destaca que esse movimento artístico triunfou para além dos quadros, penetrando em nossa vida mundana: “e cada cartaz diariamente visto, cada vitrine entrevista de relance, cada um desses objetos fabricados em série e prodigamente fornecidos pelos armazéns *uniprix* aí estão para atestar que a revolução triunfou” (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 241). Nesse sentido, o mestre francês visava a harmonia entre a técnica e o trabalho artístico.

Distendendo os fios conceituais, sem rompê-los, de Maugüé para Lévi-Strauss, podemos ver no etnólogo ainda jovem, entre os anos de 1930 e 1940, o inverso de seu conterrâneo. Claude Lévi-Strauss, no artigo analisado por Gilda de Mello e Souza, parte da assunção de que a arte clássica supõe que “apenas certos objetos, certas situações eram dignos de representação” (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 243). Em contraposição a essa arte dita clássica, o Impressionismo é apresentado aqui sem o tom de repúdio: “O Impressionismo, e mesmo Chardin, nos ensinaram que qualquer disposição pode ser figurada pelo pintor: um caldeirão, um molho de aspargos, um limão no prato, são adequados para suscitar uma emoção estética” (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 343). O Cubismo, por sua vez, vai além, e o jovem Lévi-Strauss exalta a sua conquista positiva para a arte moderna. O Cubismo emancipa a pintura da representação de perspectiva, de forma que a beleza resulta do jogo combinatório de elementos plásticos, independentemente da significação:

O Cubismo vai ainda mais longe: cada objeto, considerado individualmente, não é, por si mesmo, uma disposição complexa de elementos? Uma garrafa é uma coisa única somente do ponto de vista utilitário: para a percepção objetiva é uma justaposição de formas, contornos, de superfícies de

sombra e luz, de manchas coloridas. O artista o disporá e até o transformará a seu gosto. (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 243)

Como o título do pequeno artigo nos deixa antever, há no jovem Lévi-Strauss uma apreciação pelas artes menores graças aos cubistas, “apologistas profissionais dos nossos utensílios domésticos” (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 244). No cartaz publicitário, os objetos humildes e úteis bastam por si só e a tipografia tem o mesmo valor que os objetos representados. Ainda no mesmo artigo, podemos ler o seguinte elogio ao cartaz produzido por Cassandre a uma indústria de laticínio: “O copo de leite se apresenta sozinho, monumental, comovendo apenas pela força da arquitetura interior, de cores, de linhas, de reflexos, de contornos” (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 244). Outro artista que chamou a atenção do jovem etnólogo foi Fernand Léger. Gilda de Mello e Souza (EL, p. 18) nos diz que Lévi-Strauss, no artigo em questão, fora marcadamente influenciado pelo filme *Balé Mecânico* (1924) e pelas *Funções da pintura* (1913 – 1955), coletânea que traz os principais escritos do artista francês. Léger soube ver os objetos cotidianos para além de sua utilidade prática, focalizando o equilíbrio interno de volumes e de formas. Referindo-se ao artista francês e ao seu *Balé Mecânico*, diz-nos Lévi-Strauss:

Mas, que um chapéu ou uma garrafa sejam depositários de beleza, quem o mostrou senão esse inesquecível *Ballet Mécanique* de Fernand Léger, há tempos exibido em Paris, e onde os utensílios de cozinha comoviam mais que dançarinas? (LÉVI-STRAUSS, 1935, p. 244)

Contudo, ao analisar textos posteriores de seu mestre francês, dos anos de 1960, a filósofa brasileira observa que Lévi-Strauss retrocedeu, aproximando-se da visão de Maugüé. O objeto de investigação de Gilda de Mello e Souza passa a ser um ciclo de entrevistas dadas a George Charbonnier, nas quais Claude Lévi-Strauss, já em sua maturidade, discute sobre arte, linguagem e etnologia. Numa das entrevistas, intitulada *Três diferenças*, o etnólogo sublinha o fato de a revolução proposta pelo Impressionismo ter fracassado. Os pintores impressionistas tentaram escapar à representação figurativa dos objetos até então empregada na arte. Eles buscaram captar o objeto verdadeiro, o objeto cru, não mais visto através dos

mestres. Contudo, comenta Lévi-Strauss, “esse objeto cru é ainda um objeto a ser representado, figurado, apropriado” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 64). Na tentativa de romper com a tradição artística, os impressionistas se fecharam em si mesmos, constituíram uma escola, tal qual a dos grandes mestres, e, de tanto teorizar, caíram no academicismo. Ficaram no raso, uma vez que só a superfície do objeto lhes interessava, não a sua significação. Eles não atacaram o objeto a fundo, por isso Lévi-Strauss dirá que a revolução proposta pelos impressionistas fora reacionária:

É então, em um sentido, uma revolução reacionária: é uma revolução, dado que se perturbam as convenções que reinavam anteriormente, mas ainda assim não se vê o fundo do problema: esse fundo do problema – ou esse problema mais profundo – que está no caráter semântico da obra de arte. O aspecto “possessivo representativo” subsiste integralmente no Impressionismo, e sua revolução é de superfície, epidérmica, qualquer que possa ser, aliás, sua importância para nós, e sem procurar diminuir a grandeza dos pintores impressionistas, que admiro tanto quanto você. (LÉVI-STRAUSS, 1989, pp. 64-65)

Quanto ao Cubismo, continuará a revolução iniciada pelo Impressionismo, mas atingirá águas mais profundas. O Cubismo, segundo Lévi-Strauss, vai além do objeto, até a significação. Mas, algo lhe falta. Há ainda uma dificuldade fundamental que o Cubismo não consegue ultrapassar. A produção artística continua individualista, “e o Cubismo não pode encontrar por si próprio a função coletiva da obra de arte” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 67). Assim sendo, o Cubismo não consegue ultrapassar a antinomia entre o artista e o espectador, de forma que não há a possibilidade de se instaurar uma linguagem verdadeira, pois esta é “coisa de grupo e estável” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 67).

Portando, Gilda de Mello e Souza nota que Lévi-Strauss se desiludiu com o Cubismo por este ter um “estilo fundamental” como o dos pintores holandeses e, assim, ter-se afastado do público: “Foi esse fracasso na comunicação que levou o grande antropólogo a abandonar os velhos amores de mocidade e voltar à pintura figurativa” (EL, p. 19). A aproximação do posicionamento estético entre os dois professores feita pela filósofa brasileira revela que, apesar de estadia no Brasil, continuaram essencialmente europeus:

Ambos refletem uma posição estética da representatividade, extremamente racional, europeia – diria mesmo, de uma estética do Classicismo – nostálgica dos momentos em que a arte traduziu uma relação harmoniosa do homem com a natureza, em que o trabalho humano se inscrevia sem sofrimento na paisagem. (EL, p. 20)

Opondo-se a essa estética histórica e europeia está Roger Bastide, um brasileiro em potencial<sup>19</sup>. Para ele, estabelecendo os nexos entre arte e sociedade, a cultura brasileira é única e de uma saborosa originalidade (BASTIDE, 1941). Desde sua chegada ao Brasil, em 1938, o mestre francês se dedicou ao estudo daquilo que fosse típico do país: “Durante os dezessete anos que vive entre nós, procura informar-se exaustivamente sobre a realidade brasileira, através dos viajantes estrangeiros, dos historiadores, dos sociólogos, dos escritores, da arte em geral” (EL, p. 21). Bastide deixa de lado o grandioso e o heroico da arte europeia, e se debruça sobre a paisagem nacional, a cidade moderna que aos poucos se constrói, os cartazes publicitários, o barroco brasileiro, a religião afro-brasileira.

Seus estudos sobre o barroco brasileiro permitem entrever novos significados para o fenômeno estético, uma vez que a sombra do protestantismo, como uma ameaça à igreja católica, não pairava sobre nossas terras. Além disso, o homem europeu vai saindo de cena com a mestiçagem estética. O mestre francês quer conhecer a alma do mestiço, por isso investiga o quanto do negro tem na arte, não só no que tange ao tema. Por conta de seus estudos, Bastide se torna um interlocutor dos pensadores nacionais. Quando o assunto é folclore, toma de empréstimo as observações de Mário de Andrade, um dos estetas mais sutis do Brasil (BASTIDE, 1941). Fernanda Peixoto (1999) destaca que foi por meio do debate com os modernistas que Roger Bastide pode pôr em xeque o seu olhar de estrangeiro.

O sociólogo francês também se interessou pela vida nos salões, resenhando, em 1945, *Salões e damas do Segundo Reinado* (1942), de Wanderley Pinho. Para Bastide, os salões, apesar da futilidade que possam

---

<sup>19</sup> Roger Bastide residiu no Brasil por dezessete anos (1938 – 1954), enquanto que Claude Levi-Strauss residiu no país por apenas três. Ao analisarmos sua bibliografia, vemos que a sua fase mais produtiva foi essa no Brasil, publicando cerca de um artigo a cada duas semanas (GALVÃO, 2007).

transparecer, são “um excelente instrumento para conhecer o estilo de vida de uma época, a transformação das maneiras, o advento dos gêneros artísticos etc.” (SOUZA, 1978, p. 18). Essa sociologia dos salões é retomada na obra de maior destaque do mestre francês, *Arte e Sociedade* (1945).

Bastide segue em direção contrária à estética europeia de Maugüé e Lévi-Strauss, classificada de *estética rica* pela professora da aula inaugural de 1972. Sobre esta estética, pode-se dizer que é “centrada sobre a *pintura* e destacando como mais perfeitos certos momentos da sua *história*, supõe uma *hierarquia das artes* e um *ideal absoluto* de beleza” (EL, p. 40). É, de certo modo, prossegue a filósofa brasileira, “uma estética hegeliana e, por conseguinte, do passado” (EL, p. 40).

A estética hegeliana aparece aqui como um ponto de inflexão, e não meramente *en passant*. A arte, na visão de Hegel, efetiva-se de forma histórica, evoluindo da arte simbólica ou arcaica, procedente do mundo oriental, passando pela arte clássica dos gregos antigos, até a arte romântica, na qual alcançará o seu fim. Note-se que o desenvolvimento da arte forma um círculo fechado. Sendo assim, transcorrida a tríade evolutiva, a arte perde a sua superioridade, já não exprime os mais altos interesses dos homens, de forma que a sua efetivação está vinculada ao passado. “Por esta razão”, diz-nos Hegel (2001, p. 35) na introdução aos *Cursos de Estética*, “o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte”, e prossegue:

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. (HEGEL, 2001, p. 35)

A arte chega ao fim quando não se atém aos limites ditados pelo seu ideal<sup>20</sup>. Ou seja, a poesia romântica, para sermos mais específicos, representa o momento em que a arte vai além de seu desígnio de dar vazão ao Absoluto

---

<sup>20</sup> Gerd Bornheim (1994) destaca que o que autoriza Hegel a formular a sua tese do fim da arte é o fato de a arte ter abandonado a “surrada noção de imitação”. Sobre o conceito de imitação na arte, ver PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do antigo conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.



através da materialidade. Vê-se que isso não significa a morte da arte, mas antes o fim do ciclo ao qual a arte estava circunscrita. Portanto, nas palavras de Oliver Tolle:

Não se trata, por conseguinte, do fim da arte como um todo, mas sim daquela espécie de arte que ocupava uma posição central na vida da comunidade. A arte passa agora do conteúdo religioso para o arcabouço da infinita subjetividade humana. (TOLLE, 2017, p. 58)

Essa referência específica à estética hegeliana é breve, mas sua presença é bem mais profunda e enraizada, conforme veremos adiante. Voltando aos mestres franceses, a estética do autor de *Arte e Sociedade*, por conseguinte, a *estética pobre*, subverte esses valores eternos da obra de arte. É ao ordinário, e não ao grandioso, que o mestre francês, assim como a filósofa brasileira, voltará sua atenção:

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 foros de grandeza, que compõem, no entanto, o tecido de nossa vida. Uma estética, enfim, que não se preocupando com a obra de arte – muito menos com a obra-prima – tentasse surpreender de que modo se revelava, através de certas categorias, como o pensamento místico, uma das formas mais válidas e mais altas do conhecimento. (EL, p. 41)

Vemos que tanto Bastide quanto Gilda de Mello e Souza se interessaram por aquilo que era considerado mundano, fútil, profano, plebeu. O trabalho da agulha da filósofa brasileira costura à maneira de seu mestre francês. Não é de se estranhar a sugestão da moda como objeto de uma tese de doutorado. Além da moda, nossa autora também teve grande apreço pela pintura nacional, pelo nosso teatro<sup>21</sup> e a nossa literatura, pelo cinema, pela

---

<sup>21</sup> Gilda de Mello e Souza, entre os anos de 1948 e 1958, também fora professora de Estética na Escola de Arte Dramática, durante a gestão de Alfredo Mesquita, que posteriormente, em 1968, foi integrada à Universidade de São Paulo. Segundo Iná Camargo Costa (1996), no artigo *Ensaísmo Teatral no Brasil*, a filósofa brasileira teria sido a fundadora do moderno

arquitetura modernista, a dança, a cerâmica e a fotografia. Tema que será abordado a seguir.

## 1.2. A linha: a herança de Mário de Andrade

Gilda de Mello e Souza se ateve a um objeto de estudo dito desprezível, no caso, a moda, uma arte menor. Mas, outro objeto estudado por ela é desprezado e menor: a arte nacional. Tal arte se desenvolve à parte da História da Arte, com as iniciais em maiúsculo, menos por ser uma disciplina do que por seu pretense universalismo.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos pensar a arte brasileira com os termos que Gilles Deleuze e Félix Guattari deslindaram da obra do autor de *A metamorfose* (1915), em *Kafka: por uma literatura menor* (1975). Nesse estudo, os filósofos franceses classificam a produção literária do escritor tcheco de literatura menor, e se justificam: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Sendo Franz Kafka um judeu tcheco que não escreveu nem em hebraico nem em tcheco, mas em alemão, a sua obra é perpassada por uma consciência nacional, ainda que incerta ou oprimida, que resulta numa expressão da língua germânica diferente da de um Goethe. Portanto, “a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Como se vê, a leitura proposta por Deleuze e por Guattari é a de que a literatura menor não estaria reduzida a certos gêneros literários, mas que incorpora também a produção literária fruto de um esforço de superar a disjunção entre conteúdo e expressão, confrontando o caráter opressor da língua. Como consequência, destacam os filósofos franceses, a matéria é muito mais trabalhada.

A recomendação de Deleuze e de Guattari, com base na interpretação de Kafka, é a de que os artistas avancem com a desterritorialização. Mesmo

---

ensaísmo teatral no país. No que tange ao teatro, destaca-se as suas traduções das peças *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, e *Asmodée* (1938), de François Mauriac.

aqueles que nasceram em um país de literatura maior e que falem uma língua maior devem se comportar como um judeu-tcheco que escreve em alemão. Deve-se, portanto, servir-se do polilinguismo em sua própria língua. Para isso, os escritores precisam se tornar menores, isto é, encontrar em si próprios os “pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 42). Em outras palavras, é preciso encontrar o seu próprio terceiro mundo.

Sendo assim, os artistas brasileiros, situados na periferia do capitalismo, e, antes de tudo, colonizados, encontram-se naturalmente numa situação nata de desterritorialização<sup>22</sup>. A língua falada não é a deles, mas a dos colonizadores europeus. Aqui se justifica todo o esforço de Mário de Andrade em propor uma língua nacional, compondo a inacabada *A gramatiquinha da fala brasileira*, e reterritorializando os seus conterrâneos<sup>23</sup>. Podemos ainda passar da literatura para as artes visuais, extrapolando o sentido original proposto por Deleuze e Guattari, e pensar a língua como expressão artística, incluindo a técnica e a plasticidade. O assunto é circunstancial no que tange a uma arte nacional, o que está em jogo é a forma própria de comoção. A formação sistemática de artistas visuais brasileiros se iniciou com a fundação, no século XIX, da Academia Imperial de Belas-Artes, instituição oficial do Império, tendo também a sua versão republicana, a Escola Nacional de Belas-Artes<sup>24</sup>. A instituição fomentou a criação de uma arte nacional, capaz de sintetizar uma essência local. Além da formação artística, a Academia era responsável por organizar e promover o mais importante evento de divulgação das artes no país: o Salão anual. Fruto da Missão Artística Francesa, que

---

<sup>22</sup> Bento Prado Júnior faz a mesma leitura da filósofa brasileira: “Situada na periferia do capitalismo, não poderia ser outro o itinerário de Gilda, nossa mestra de Estética” (PRADO JR., 2006, p. 35).

<sup>23</sup> Victor Knoll, em *Paciente Arlequinada* (1983), um estudo sobre a poética marioandradina, chama a atenção para o fato de o modernista se recusar a ser grato pelo colonialismo português: “Deve-se ainda salientar que nesta oposição entre o Brasil e a Europa, Mário de Andrade não privilegia Portugal, não faz dos portugueses os nossos irmãos europeus, não aceita uma continuidade entre o brasileiro e o português em função da colonização e da língua” (KNOLL, 1983, p. 55).

<sup>24</sup> É digno de nota o fato de que a dimensão do Brasil impede que uma instituição centrada num único Estado, o Rio de Janeiro, sem filial em outra região, seja capaz de controlar toda a produção artística no país. Paralelamente, liceus de arte e ofício e cursos particulares formavam artistas às margens da Academia.

aportou no Brasil em 1816, a instituição importava e repetia aqui muito do que era produzido na Europa<sup>25</sup>. A reprodução pictórica da nossa natureza, da nossa cultura, do nosso cotidiano e da nossa gente muitas vezes passava antes pelo imaginário europeu. Devido ao contexto em que se encontravam, e nos baseando na divisão dos mestres franceses proposta por nossa autora, podemos considerá-los passadistas, propagadores da estética rica, produtores de uma arte histórica e europeia. Gilda de Mello e Souza (PA, p. 51) inclusive nos diz que há, na pintura brasileira do século XIX, um apego à monumentalidade, de forma que, mesmo nas pinturas de gênero, os artistas recusam a abandonar o gesto heroico, repudiando o insignificante, enaltecendo até uma natureza-morta como se fosse uma batalha. Mas, como a própria filósofa brasileira deixará registrado, em seu ensaio *Pintura brasileira contemporânea: os precursores* (EL)<sup>26</sup>, elementos renovadores já são encontrados em certos artistas acadêmicos, como Belmiro de Almeida, Eliseu d'Angelo Visconti, Artur Timóteo e especialmente Almeida Júnior. Sobre o último, Gilda de Mello e Souza irá dizer:

Não é possível entender bem a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e as personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz. É com ele que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro. (EL, p. 274)

O que vemos aqui é um posicionamento crítico por parte de nossa autora acerca de uma historiografia alimentada pelos dogmas modernistas, posicionamento de crítica do Modernismo que será esclarecido mais à frente. A

---

<sup>25</sup> Sobre a Missão Artística Francesa, a Academia Imperial de Belas-Artes e a arte acadêmica, ver *Arte e academia entre política e natureza (1916 – 1857)*, de Elaine Dias, e *A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque*, de Luciano Migliaccio, ambos presentes em BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2014. Para um estudo da arte acadêmica que resgate as artistas mulheres, ver SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2019.

<sup>26</sup> Publicado originalmente em: *Discurso*, São Paulo, n. 5, 1974. O ensaio foi redigido após a mostra *Os precursores*, realizada pelo Museu Lasar Segall nos meses de setembro e outubro de 1974.

pregação nacionalista da primeira geração de modernistas sufocou e escamoteou as nuançadas expressões de nacionalidade por parte dos artistas brasileiros predecessores, que foram tratados como inimigos. Nossa autora nos lembra de que Mário de Andrade considerava Eliseu Visconti um “retardatário e um europeu” (EL, p. 286), ainda que fosse um artista digno que dominava os meios de sua arte. Todavia, ela própria também compartilha muito do espírito modernista paulista. Ao se referir às caricaturas de Belmiro de Almeida, ainda no ensaio sobre os precursores, Gilda de Mello e Souza aponta que o exercício da sátira talvez tenha lhe aguçado o senso de observação, “alertando-o para o ridículo das pessoas e das situações e minando o convencionalismo da formação acadêmica, que nele era rigorosa, como atestam seus quadros muito bem pintados” (EL, p. 297). A sua intenção foi a mesma que a de Mário de Andrade: elogiar a fatura mas detratar a filiação. O meio artístico anterior ainda será definido como “acanhado” (EL, p. 295), e seus temas descritos como “assuntos surrados” (EL, p. 301). Ademais, fechado esse breve parêntese, a arte brasileira continuará uma arte menor.

Automaticamente, somos conduzidos às outras duas características da literatura menor, conforme teorizado por Deleuze e Guattari: a ramificação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação. Os artistas brasileiros ao questionarem a sua forma própria de expressão, ao questionarem a identidade artística nacional, posicionam-se politicamente contra a linguagem dominante. Eles não se limitaram apenas ao campo da arte, pois a questão da identidade brasileira perpassa diversas esferas. E a formulação da resposta aos seus questionamentos só pode ser feita coletivamente. “O Nacionalismo”, dirá a filósofa brasileira, “apresentou, por conseguinte, vantagens muito grandes, se encararmos a arte do ponto de vista da funcionalidade social” (EL, p. 344). Portanto, com base no que foi dito pelos filósofos franceses a respeito da literatura menor de Franz Kafka, podemos conjecturar uma leitura que explique a situação menor da arte brasileira e o trabalho que os artistas modernos desenvolveram.

Ademais, ao tomar como objeto de estudo a arte moderna brasileira<sup>27</sup>, Gilda de Mello e Souza revisita e interpreta o Modernismo<sup>28</sup>. Enquanto a geração de 22, a da Semana de Arte Moderna, apresenta-se como criadora, a geração de 40, a de *Clima*, apresenta-se como crítica. A *Revista Clima*<sup>29</sup>, publicada por Gilda de Mello e Souza e seus colegas de faculdade, dentre eles: Antônio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Ruy Coelho, Antônio Branco Lefèvre, Lourival Gomes Machado, entre outros, congregou trabalhos intelectuais empreendidos na cena cultural paulista. Fazendo a ponte entre a Universidade de São Paulo e a produção artística na cidade, o grupo se diferenciou dos modernistas de 22 e dos cientistas sociais

---

<sup>27</sup> Podemos, didaticamente, resumir a arte moderna brasileira presente nos ensaios de nossa autora com um esquema da expansão artística no Brasil novecentista oferecido por ela mesma: “Esta teve o marco histórico na Semana de Arte Moderna de 1922 e se caracterizou, numa primeira etapa, por uma verdadeira explosão das artes plásticas, da literatura e da música; temos o nascimento da pintura com Tarsila [do Amaral] e Anita [Malfatti], da poesia moderna, a criação do romance nordestino, as experiências de linguagem de Oswald e Mário de Andrade, a criação da música nacionalista sobretudo com Villa-Lobos. A segunda etapa é definida pela conjugação da pintura e da escultura em obras como Pampulha em Belo Horizonte e o edifício do Ministério da Educação [e Saúde Pública – atual Palácio Gustavo Capanema –] no Rio de Janeiro, que marcaram o reconhecimento mundial de Portinari e Niemeyer. E, finalmente, vemos surgir numa terceira etapa o teatro moderno brasileiro e o Cinema Novo” (PA, p. 173).

<sup>28</sup> Para precisarmos a noção genérica de *modernismo*, “[...] poderíamos afirmar que *modernismo*, de acordo com a língua, designa um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais” (CAUQUELIN, 2005, p. 25). Na história da arte, o termo Modernismo está atrelado às correntes artísticas que se propuseram a interpretar as inovações culturais e sociais da civilização industrial, do fim do século XIX ao início do século XX (no caso brasileiro, o Modernismo inicia-se tardiamente na segunda década do século XX). Quanto ao modernista, o oposto do passadista, é o entusiasta da novidade, no nosso contexto, é o artista moderno: “O modernista é aquele que gosta de estar a par dos modismos, adota-os com entusiasmo, propaga-os e contribui para fabricá-los” (CAUQUELIN, 2005, p. 25).

<sup>29</sup> Fundada sob iniciativa de Alfredo Mesquita, a revista durou 16 números, de 1941 a 1944, e teve como padrinho ninguém menos que Mário de Andrade. *Clima* era eclética e apresentava ao leitor críticas apoiada na análise de obras e não na discussão abstrata de teorias, sua característica comum. Cada membro se encarregou de uma seção, e à Souza coube a tarefa ficcional, publicando alguns contos na revista (*Weekend com Teresinha*, *Armando deu no macaco*, *Rosa pasmada*). “Quando começamos a fazer a revista, eu estava no último ano [1939], 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: Antonio Candido com literatura, Décio de Almeida Prado com teatro, Lourival Gomes Machado com artes plásticas, Paulo Emílio Salles com cinema e o Antonio Branco Lefèvre com música. 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. Digo isso por várias razões, entre elas, pela própria organização dos meus livros de crítica. A ficção sempre foi extremamente forte, não digo decisiva, se fosse eu teria sido ficcionista. A gente segue o rumo para o qual se prepara ou no qual se sente mais armada” (PA, pp. 95-96). Sobre os membros da *Revista Clima*, ver PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

da década de 30, tais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Sobre o grupo de intelectuais, comenta Heloísa Pontes:

Situados entre os literatos, os modernistas, os jornalistas polígrafos e os cientistas sociais, construíram seu espaço de atuação por meio da crítica, exercida em moldes ensaísticos mas pautada por preocupações e critérios acadêmicos de avaliação. (PONTES, 1998, p. 14)<sup>30</sup>

A própria filósofa brasileira reitera essa posição em que sua geração se encontrava quando diz que foi a partir de Mário de Andrade e de Gilberto Freyre que eles começaram “a avaliar o conceito de cultura, de identidade nacional, a discutir com isenção o problema da mestiçagem e os rumos que a arte brasileira devia tomar” (IF, p. 70). Assim, herdeira do Modernismo e dos intérpretes do Brasil, a nova geração, para responder às questões postas pelo seu tempo, irá aplicar às artes as teorias aprendidas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo<sup>31</sup>. Não se trata, entretanto, de estetizar a produção artística, mas de analisá-la, ou melhor, criticá-la. Gilda de Mello e Souza, no campo da teoria, vai ao encontro dos artistas modernos, que queriam romper com a estagnação da arte. O Modernismo brasileiro debutante, ao intentar uma revolução estética e romper com o passado “acadêmico-parnasiano”, questiona a razão de ser da arte, ainda que dentro dos limites de uma nação emergente, que exige, antes de tudo, que lhe seja dada uma face<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Devido a essas “preocupações e critérios acadêmicos de avaliação”, Oswald de Andrade apelidará os membros da *Clima* de “chato-boys” (PONTES, 1998).

<sup>31</sup> De modo geral, as universidades no país foram criadas dentro de um projeto de modernização, o “nacional-desenvolvimentismo”. Segundo Marcos Nobre (2012, p. 15): “Nesse projeto, ‘modernização’ significava, de um lado, o combate às diferentes formas de ‘arcaísmo’ e, de outro, a criação das condições para a emergência da nação em sentido autêntico”. Assim sendo, as universidades nacionais produziram as ferramentas necessárias para a consolidação de tal projeto. A Filosofia, enquanto disciplina acadêmica, também seria afetada. O combate aos “arcaísmos”, ou, no caso, aos “filosofismos” instalaria nos departamentos de Filosofia o rigor das bases conceituais e exegéticas, além da consolidação da prática filosófica como um ofício laico, expandindo o campo de atuação da formação em filosofia dentro do país. Portanto, continua Marcos Nobre: “Nesse quadro, praticar filosofia significava ter como objeto de estudo os diferentes produtos das ciências e das artes, os diversos resultados da cultura. Em consonância com o papel que adquire na modernidade, a prática filosófica cumpre um papel tanto de tradução entre diferentes áreas e disciplinas como de sistematização dos conhecimentos” (NOBRE, 2012, p. 24).

<sup>32</sup> Sobre o lugar paradoxal do Modernismo brasileiro entre a redefinição da nacionalidade e a sintonia com as vanguardas europeias, ver FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o

Em última instância, romper com a tradição estabelecida é romper com o hegelianismo, que aprisiona a arte ao passado. Os artistas não se detêm diante do fim da arte, e a colocam de volta aos trilhos<sup>33</sup>. Não precisamos ir muito longe para ilustrar esse desinteresse em relação ao passado por parte dos artistas de vanguarda, basta lermos as palavras proferidas por Graça Aranha na conferência de abertura da *Semana de Arte Moderna*<sup>34</sup>, cujo título é *A emoção estética na arte moderna* (1922):

Para muitos de vós, a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de “horrores”. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida, se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo. (ARANHA, 1985, p. 220)<sup>35</sup>

---

caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

<sup>33</sup> Podemos ainda recorrer às palavras Marc Jimenez, que sintetizou essa questão da seguinte maneira em seu livro *O que é estética?*: “Partidários das rupturas, os artistas de vanguarda libertaram-se das formas e dos conteúdos tradicionais. Separaram-se do princípio mimético, não hesitando em quebrar convenções seculares; arriscaram-se a utilizar os mais diversos materiais, a deslocar as formas habituais, chegando às vezes ao ponto de dissolver o próprio objeto de arte para reduzi-lo ao puro conceito. Em duas palavras, fazem, como diz Hegel, tábula rasa do passado na esperança de que a arte pudesse novamente estar de acordo com o curso do mundo, para o melhor e para o pior” (JIMENEZ, 1999, p. 184).

<sup>34</sup> A Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo (templo da elite paulistana, inaugurado em 1914 – o que revela o também elitismo da Semana –), foi um festival com exposição de diversas obras e sessões lítero-musicais. A Semana de 22 não tinha um programa estético definido, mas buscou quitar as dívidas com o passado artístico brasileiro, para que o país alcançasse a independência cultural, liberto dos grilhões da arte acadêmica. Segundo Heloísa Pontes, “Até a Semana de 22, ‘tudo estava mumificado, tudo entanguido por essa proibição até de se falar no assunto; a literatura não era sequer o sorriso da sociedade, era um longo enfarado’. Para sacudir a letargia de tal meio cultural foi preciso ‘uma revolução com dia, hora e data marcados, com todo o escândalo esperado e quase estipulado’” (PONTES, 1998, p. 37). Sobre os antecedentes da Semana de Arte Moderna e o contexto cultural ao qual ela está inserida, conferir AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

<sup>35</sup> A fala de Graça Aranha pode ser interpretada como uma resposta do grupo modernista à crítica que Monteiro Lobato dirigira à Anita Malfatti, e às vanguardas artísticas, em 1917. Publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, com o título *A Propósito da Exposição Malfatti*, e republicada em 1919 sob o título de *Paranoia ou mistificação?*, a crítica distinguia dois tipos de artistas: os normais, que produzem obras puras



Gilda de Mello e Souza reagiria também contra as “forças do Passado”. Para ministrar seus primeiros cursos de estética, a professora da USP leu com bastante atenção Hegel, Kant e Schelling, e procurou analisar as grandes categorias estéticas, como o belo e o sublime. Contudo, a filósofa brasileira observa que a arte atual mudou de objetivo, e questiona se tais categorias ainda resistem. Conseqüentemente, aqueles filósofos foram deixados de lado. Gilda de Mello e Souza confessa que tais autores não eram ligados ao seu temperamento, mudando o rumo de seus cursos para a modernidade:

Quando tive de reler Baudelaire, mergulhei e não quis mais sair. Foi o modo que encontrei de chegar às ideias estéticas de Mário de Andrade e às experiências da vanguarda. Empurrada por Baudelaire<sup>36</sup> estudei as transformações da arte no século XIX, as novas relações do pintor com a figura do *marchand*. (PA, pp. 103-104)

Apesar da atmosfera intelectual europeia que pairava sobre a Faculdade de Filosofia e da profunda influência dos mestres franceses, a filósofa brasileira não se afrancesou. No seu caso particular, conforme aponta Walnice Nogueira Galvão ao entrevistar a nossa autora (PA, p. 48), a influência nacional se

---

regidas por princípios imutáveis, e os anormais, movidos por teorias efêmeras, fruto da paranoia e da mistificação. Estes, no caso, seriam os artistas modernos. Em suas palavras: “Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres [...]. A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se deem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação” (LOBATO, 2008, p. 50). Sobre a crítica de Monteiro Lobato e a de outros que compartilhavam de suas ideias, Gilda de Mello e Souza irá comentar: “Há variantes mais ou menos tolas e mesquinhas, mas em geral ela [a crítica] reflete sobre a arte a opinião do senso comum, corrente na burguesia e baseada num conceito muito estreito de mimese. Opõe-se por isso a qualquer uso artístico de deformação, seja impressionista, cubista ou futurista – acusando sistematicamente os modernos de incompetentes, ignorantes das regras básicas da arte, plagiários e cabotinos” (EL, p. 309).

<sup>36</sup> Segundo Anne Cauquelin (2005), a modernidade, ou o novo, é, a partir de Baudelaire, a palavra de ordem do mundo da arte. É com *Curiosidades estéticas* e *O pintor da vida moderna* que “modernidade” se liga à “moda”. A modernidade é aqui reivindicada como uma simultaneidade: “Baudelaire acentua o alcance estético de um olhar ‘modal’, de um olhar no presente que tem origem nas modificações impostas pelas condições sociais e históricas ao artista” (CAUQUELIN, 2005, p. 26). Essa questão será retomada no último capítulo.

encarnava não só na figura do Modernismo brasileiro, mas num membro da família em cuja casa ela morava. A casa era o sobrado da rua Lopes Chaves<sup>37</sup>, e o parente em questão era ninguém menos que Mário de Andrade, “que invadia a casa com o tumulto dos quadros modernistas e a avalanche permanente dos livros” (PA, p. 65). É do “Papa do Modernismo” que Gilda de Mello e Souza herda o apreço pela arte nacional e pelo “desvairismo” paulista. O esteta brasileiro era primo de nossa autora, mas, mais do que isso, ele lhe fora um mestre. A filósofa brasileira recorda a importância de Mário de Andrade em sua formação com as seguintes palavras:

Como não podia deixar de ser, ele foi uma grande influência em minha vida. Eu vim com 12 anos para a casa dele – isto é, a casa da mãe dele, minha tia-avó e madrinha –, e ele, com a generosidade que o caracterizava, acompanhou desde essa época a minha formação. (PA, p. 48)

Influência que repercutiu inclusive no destino de Gilda de Mello e Souza como filósofa:

As conversas esparsas com meu primo, nos intervalos das lições de piano; a análise das minhas primeiras tentativas literárias, que ele empreendeu com minúcia comovente; a discussão do que eu pretendia ser na vida – tudo isso amadureceu em nós dois a convicção de que eu deveria me inscrever na faculdade, de preferência no curso de filosofia. (PA, p. 65)

Como se vê, costurando com a linha marioandradina, a filósofa brasileira não se deixou levar pela atmosfera francesa que pairava sobre a Universidade de São Paulo. “Além disso devemos ser auriverdes. – Pra que professores estrangeiros? Ainda se fossem de Louvain!” (PA, p. 246), relata nossa autora em carta de 9 de outubro de 1939 ao primo modernista. Gilda de Mello e Souza (PA, p. 47) ainda diz que produziu os anticorpos daquilo que Mário de Andrade, numa carta não datada a Carlos Drummond de Andrade, chamara de “moléstia

---

<sup>37</sup> A casa na rua Lopes Chaves, 108 (atualmente 546), na capital paulista, onde Mário de Andrade viveu e morreu, foi tombada e hoje abriga o museu Casa Mário de Andrade. Foi nesta mesma casa que Gilda de Mello e Souza morou até finalizar seus estudos: “Nessa casa, na rua Lopes Chaves, cursei o ginásio e a universidade, saindo de lá só no dia do meu casamento” (SOUZA, 2014, p. 92).

de Nabuco”, em referência a Joaquim Nabuco<sup>38</sup>, que demonstrara em seus escritos uma tristeza e um pessimismo em relação à “incivilização” do Brasil. Em *Minha formação* (1900), lamenta o escritor:

As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno e Amalfi, um pedaço do cais do Sena à sombra do Velho Louvre. No meio do luxo dos teatros, da moda, da política, somos sempre *squatters* [posseiros], como se estivéssemos ainda derribando a mata virgem. (NABUCO, 1998, p. 59)

Esse pessimismo em relação à paisagem inculta do país é inalado pelo ainda jovem Carlos Drummond de Andrade, que confessa, em carta ao amigo Mário de Andrade, sofrer da mesma tragédia acometida a Joaquim Nabuco. Eis que o esteta brasileiro rebate. Na medida em que o médico Carlos Chagas descobre uma doença transmitida pelo inseto barbeiro e a nomeia de moléstia de Chagas, Mário de Andrade também descobre uma doença, e já aponta a sua profilaxia: “Eu descobri outra doença ainda mais grave, de que todos estamos infectados: a moléstia de Nabuco. É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil [...]” (ANDRADE, 1982, p. 15). Para o modernista, em consonância com o seu nacionalismo de estandarte, o Brasil só sairá da condição de selvagem ou incivilizado quando criar ideais próprios, que se adéquem às necessidades de nosso povo e de nossa terra. “A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil” (ANDRADE, 1982, p. 6). Portanto, não adianta querer ser alemão ou francês, como queria o jovem Carlos Drummond de Andrade, é preciso ser brasileiro. Devemos ser auriverdes, como disse Gilda de Mello e Souza. Será nesse momento que o país sairá da fase do mimetismo para a fase da criação. Ao final da mesma carta, Mário de Andrade aconselha o jovem amigo: “Você faça um esforcinho pra abasileirar-se”<sup>39</sup> (ANDRADE, 1982, p. 16).

---

<sup>38</sup> Joaquim Nabuco (1849 – 1910) foi um escritor e diplomata brasileiro. Uma das figuras mais importantes do movimento abolicionista no Brasil e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

<sup>39</sup> Em carta endereçada à Tarsila do Amaral a 1 de dezembro de 1924, Mário de Andrade comenta com a pintora o seu recrutamento de artistas para a sua bandeira nacionalista, o paubrasilismo. Carlos Drummond de Andrade já é tido como um de seus recruta: “Estou

Prescrevendo a panaceia, Mário de Andrade a todo o momento em seus escritos prega em favor de uma arte nacional. Na conferência *O movimento modernista* (1942), reunida em *Aspectos da literatura brasileira* (1943), o escritor destaca que o referido movimento conseguiu impor uma nova realidade ao país, garantindo o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1974). Porém, temos de ver em Mário de Andrade uma influência além da fase heroica do Modernismo. Se nos atentarmos para suas reflexões sobre a técnica da arte, encontraremos uma relação maior entre ele, Gilda de Mello e Souza e as artes menores.

Quando a filósofa brasileira escreve em *O espírito das roupas* sobre a atividade do modista, lemos uma defesa da técnica. O modista, na criação de um modelo, resolve, da mesma forma que um pintor ou escultor, problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. “Como o escultor ou pintor, ele procura, portanto, uma Forma que é a medida do espaço, e que, segundo Focillon, é o único elemento que devemos considerar na obra de arte” (ER, p. 33)<sup>40</sup>. O modista também respeita o “destino da matéria, a sua vocação ‘formal’, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo” (ER, p. 33). Assim sendo, o criador de

---

inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembreste dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha Terra Tem Palmeiras*” (ANDRADE, 2001, pp. 88-89). Tarsila do Amaral também receberia a carta de recrutamento, em 13 de outubro de 1923. Durante a viagem que fizera a Paris para frequentar os ateliês de Gleizes e de André Lhote, a pintora brasileira manteve contato com diversos artistas e intelectuais franceses, o que levou Mário de Andrade a fazer o seu chamado: “Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam” (ANDRADE, 2001, p. 79).

<sup>40</sup> Henri Focillon (1881 – 1943) foi um historiador da arte francês conhecido por incorporar o método formalista e preparar o terreno na França para os *Princípios fundamentais da história da arte* (1915) de Heinrich Wölfflin. Em *A vida das formas*, é defendida uma noção de ritmo biológico intrínseco à evolução das artes, cujas etapas evolutivas se repetiriam em todos os grandes estilos. Sobre o lugar das ideias de Focillon na historiografia da arte, ver BAZIN, Germain. *A vida das formas*. In: \_\_\_\_\_. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

roupas, ao dotar o tecido de forma, como qualquer artista, “inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte” (ER, p. 34).

A atividade artística, o coser do costureiro, é uma atividade formadora. Cortar o tecido e definir os contornos do material é talhar uma nova obra. Para além das questões imbricadas pela teoria das formas de Henri Focillon, notemos que costurar é uma atividade da mão e do olho. Gilda de Mello e Souza não nos apresenta uma teoria própria sobre o que seja a arte. A filósofa recorre ao fio tecido de Focillon para costurar a sua malha teórica. Para o autor de *A vida das formas* (1942)<sup>41</sup>, arte é forma, sendo esta uma “construção do espaço e da matéria” (FOCILLON, 1988, p. 13). Ademais, “a obra de arte só existe enquanto forma” (FOCILLON, 1988, p. 13). Segue-se que não há obra de arte que não seja, concomitantemente, forma. Baseado nesta relação, o costureiro veste o espaço e a matéria de forma. A obra de arte torna-se, então, tangível, dimensional. Ela surge da renúncia ao pensamento, passando a ser mensurável e qualificável, fazendo-se ser vista:

Teríamos, assim, a possibilidade de aprender a vê-la, já que é prioritariamente concebida para a visão, o seu domínio é o espaço, não o espaço da percepção comum, o do estratega ou o do turista, mas o espaço tratado por uma técnica que se define como matéria e movimento. A obra de arte é uma medida do espaço, é forma, e é isso que interessa reter, antes do mais. (FOCILLON, 1988, p. 12)

Posto isso, o escultor, o pintor e o costureiro devem nos mostrar a forma por meio da criação. Ou seja, é através de mãos humanas, e de seus instrumentos, que a obra se materializa e se exterioriza no mundo. Essa questão se desdobra em Mário de Andrade na medida em que os seus textos revelam uma preocupação com a matéria e com a técnica.

---

<sup>41</sup> Ao que nos parece, Gilda de Mello e Souza emprega *Forma* com a inicial maiúscula indiscriminadamente, apenas para destacar a palavra, tendo em vista que essa grafia não se mantém pelo resto da obra, sendo utilizada assim apenas duas vezes. Além disso, Focillon, autor ao qual a filósofa brasileira se apoia, emprega *forma* com a inicial minúscula. O mesmo problema acontece com a utilização da palavra arte, ora empregada com a inicial maiúscula, ora empregada com minúscula.

No artigo *O artista e o artesanato* (1938)<sup>42</sup>, que integra *O baile das quatro artes* (1943), o esteta brasileiro diz o seguinte sobre a matéria: “Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário por em ação, mover, pra que a obra de arte se faça” (ANDRADE, 1943, p. 7). À obra a matéria é imprescindível, e, no ato de fazer a matéria se mover, a arte se confunde com o artesanato. Todo artista, para Mário de Andrade, deve ser ao mesmo tempo artesão. Contudo, a técnica não se resume ao artesanato, este é apenas uma parte daquela. O modernista identifica três manifestações da técnica:

Uma: o artesanato, a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário. (ANDRADE, 1943, p. 10)

O artesanato é a parte imprescindível para que uma obra de arte seja produzida e corresponde à parte da técnica que se pode ensinar. Se um artista não aprender a lidar com as exigências e os segredos do material, artista ele não é. Em seguida:

Outra manifestação da técnica é a virtuosidade, digamos assim, na falta de palavra específica. Entendo aqui por virtuosidade do criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional. (ANDRADE, 1943, p. 10)

Essa segunda manifestação da técnica corresponde à tradição, ou escola. Essa face da técnica é ensinável, uma vez que ela é compartilhada entre os integrantes de um mesmo grupo, mas não é necessária, pois se circunscreve a um período específico da história. A virtuosidade esconde perigos, podendo acarretar num tradicionalismo técnico, no qual o artista nada mais faz senão imitar. E, para concluir:

---

<sup>42</sup> O conteúdo desse artigo compreende aquele que foi apresentado na aula inaugural, de 1938, do curso, ministrado por Mário de Andrade, de Filosofia e História da Arte, da extinta Universidade do Distrito Federal (1935 – 1939). Sobre a atuação de Mário de Andrade como professor e diretor do Instituto de Artes da UDF, ver PERES, José Roberto Pereira. A experiência docente de Mário de Andrade no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal - RJ (1938 – 1939). *REAMD*, vol. 5, n. 1, fev-mai, 2021, pp. 246-270.

Finalmente, a terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do 'talento' de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões técnicas a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável". (ANDRADE, 1943, p. 11)

Esse último ponto é autoexplicativo. Corresponde ao toque pessoal que o artista imprime em seu trabalho. Essa parte da técnica também não é necessária, já que a obra cede sempre aos pormenores pessoais, e, por isso mesmo, não é passível de ser ensinada, cada artista deve procurar a sua expressão própria para manter a legitimidade da obra.

Há nessa manifestação tripartite da técnica um deslocamento do peso da tradição para a fatura da mão. A virtuosidade não é imprescindível à obra de arte. O peso recai sobre o artesanato, sobre a lida geral do material, sobre o aspecto formal. Conseqüentemente, há um esvaziamento de certo conceito de gênio. Bento Prado Júnior destaca que Gilda de Mello e Souza, nos artigos dedicados ao pensamento estético de Mário de Andrade, enfatiza o fato do modernista "militar especificamente contra o privilégio atribuído ao criador, especialmente na tradição romântica do gênio criador em contacto imediato com o Absoluto" (PRADO JR., 2006, p. 13). Assim sendo, ainda que a solução pessoal seja também imprescindível, ela é sutil e não corresponde a todo o talento do artista. Para Mário de Andrade, a inflação da individualidade faz com que a obra de arte não seja a própria obra, mas o artista. A matéria tem antes de tudo suas exigências intrínsecas, que devem ser solucionadas. O esteta brasileiro constata que os artistas modernos pendem mais para o individualismo, mas ao menos não caem na pregação passadista:

Vêm os modernos, vêm os modernistas, vêm os futuristas, os cubistas, todos eles de bandeiras novas na mão. Esses ao menos têm a lealdade de se dizerem representantes do espírito do tempo. Mas de outra banda nos chegam os reacionários, os que se revoltam contra os modernos em nome de não sei que "leis eternas da beleza"; vêm mesmo os que se intitulam de "antimodernos", ingenuamente virtuosísticos, falando em nome do passado, ou da tradição, ou apenas do bom senso. (ANDRADE, 1943, p. 24)

Com a defesa do artesanato, Mário de Andrade distancia-se do que seria um formalismo<sup>43</sup> ou esteticismo que exige rigidamente a forma, como se ela fosse a totalidade da obra, ainda que ele diga que a “forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto” (ANDRADE, 2012, p. 12). O que se exige é que o artista, através da técnica, saiba dar forma ao material. Trata-se menos do resultado do que o processo de formação. Portanto, é livre a investigação estética dos artistas de vanguarda, desde que não apelem para um amorfismo. Isto é, no desenrolar da arte moderna, Mário de Andrade procura abrigo no artesanato e não segue em direção experimentalismo exacerbado de certas vanguardas. Os artistas só realizarão suas intenções, quaisquer que sejam elas, se souberem lidar com os problemas da técnica e da criação da forma. O desafio artístico é passar do informe à forma. Segundo as palavras do escritor: “Apenas garanto que esta nova síntese, que é o próprio propósito da arte, ou desaparece ou fica em meio, se o artista não dispõe dos elementos formais necessários que a realizem com perfeição” (ANDRADE, 2012, p. 92).

Podemos ver melhor essa questão na crítica de Mário de Andrade. Em *O empalhador de passarinho* (1946), uma coletânea póstuma de escritos críticos, o esteta brasileiro aponta a falha técnico-formal de *A poesia em pânico* (1938), de Murilo Mendes (1901 – 1975). Nesse livro, o poeta teria se esquecido da obra de arte, inflando a singularidade do artista, problema recorrente na arte desde o Romantismo. Portanto, o veredito de Mário de Andrade é o de que *A poesia em pânico* é um livro mais de lirismo do que de arte. Em suas palavras:

---

<sup>43</sup> Sobre a questão do formalismo em Mário de Andrade, Pedro Duarte comenta: “o sujeito imporia a forma que bem quer à obra, sem que a matéria desempenhe um papel relevante neste processo” (DUARTE, 2018, p. 55). Mas como vemos, o esteta brasileiro chama a atenção para as exigências materiais, de maneira que, pelo menos em seus termos, ele não cai num formalismo: “a beleza, a objetividade meramente formal dos seus problemas podem ser tratados com franqueza, sem que o crítico seja acusado de formalismo, de esteticismo e outras xingações aparentemente pejorativas” (ANDRADE, 2012, p. 92). Eduardo Jardim também comenta que Mário de Andrade, ainda n’*O artista e o artesão*, teria proposto uma *atitude estética* que superaria tanto o formalismo moderno quanto a proposta de uma arte social, retomando a discussão sobre a arte para a própria obra de arte. “Para o autor de *Macunaíma*, o divórcio entre a arte e a sociedade e entre a forma e a matéria da arte teria que ser corrigido. Isto seria possível caso o artista retomasse uma noção de técnica artística comprometida com os elementos artesanais. Mário de Andrade chamou de *atitude estética* esta reorientação da técnica artística” (JARDIM, 2010, p. 133).



Esta é a observação técnica que o livro impõe. Ele se apresenta cheio de pequenas falhas técnicas, provando despreocupação pelo artesanato. [...] Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. (ANDRADE, 2012, p. 44)

Se na obra de Murilo Mendes citada acima houve uma despreocupação pelo artesanato, no caso de alguns pintores paulistas, como os membros da Família Artística Paulista e do grupo Santa Helena, houve o contrário: a falta de personalidade. Por ocasião da segunda exposição organizada pela Família Artística Paulista, de 1939, Mário de Andrade tece a sua crítica a alguns artistas paulistas no artigo *Esta paulista família* (1939), publicado n' *O Estado de S. Paulo*. O modernista alerta para a influência de três artistas estrangeiros presentes no ambiente artístico paulista: os italianos Paulo Rossi Osir e Vitório Gobbis e o judeu-lituano Lasar Segall teriam reflorescido a cultura técnica da arte de pintar no estado de São Paulo. Contudo, os dois italianos, por mais eruditos que fossem, careciam da grande personalidade artística de Segall, que conseguiu aliar a excelência técnica a um poder excepcional de criação. “Ao lado do nhenhém destes ótimos artesãos, eis que surge a lição fortíssima de Lasar Segall” (ANDRADE, 1971, p. 139). Assim sendo, alerta o modernista, a presença de Paulo Rossi Ossir, como idealizador da Família Artística Paulista, poderia ser um perigo para os companheiros. A despeito do que foi visto na referida exposição, Mário de Andrade assinala que, com exceção de Toledo Piza e de Anita Malfatti, faltava aos artistas expostos o poder criador, pois a técnica eles já possuíam. E assim conclui a sua crítica:

Ora pois o que falta a toda esta família paulista? Falta o estouro, falta o estalo de Vieira, falta a coragem de errar. O verdadeiro estádio da cultura não é propriamente saber, mas saber ignorar em seguida. Toda essa nossa forte e consanguínea Família Paulista já sabe eruditamente pintar, mas ainda não aprendeu a coragem de ultrapassar a sabença e conquistar aquele trágico domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte. (ANDRADE, 1971, p. 139)

É nessa encruzilhada entre a técnica e a forma que os dois primos se encontram. Se o modista respeita o tecido e a sua vocação formal, um escritor não pode simplesmente deixar a pena correr sobre o papel. As palavras de

Mário de Andrade ecoam na monografia de Gilda de Mello e Souza, ainda que, como vimos acima, ela tenha recorrido a Focillon. Dissemos anteriormente que, para a filósofa brasileira, o artista, ao dotar a matéria de forma, insere-se no mundo das formas e, concomitantemente, insere-se no mundo da arte. Isso ocorre porque não há “obra de arte sem forma e beleza é um problema de técnica e de forma” (ANDRADE, 2012, p. 91). Portanto, forma é obra de arte:

E, com efeito, todo e qualquer sentimento outro, toda e qualquer intenção, não consegue se tornar beleza, se não se transformar nesse sentimento técnico, que contempla o amor, a verdade, a intenção social e lhes dá forma. Forma estética, isto é, a obra de arte. (ANDRADE, 2012, p. 91)

Gilda de Mello e Souza também se apegará a esse sentimento técnico nas suas críticas. Ao comentar os contos de Mário de Andrade, destaca os seus preferidos: os *Contos novos* (1947). Diferentemente de *Os contos de belazarte* (1924), que focalizam a pesquisa modernista da linguagem, os *Contos novos* foram compostos por um artista já maduro que aperfeiçoara a sua técnica ao longo do tempo. Dentre esses contos, a filósofa brasileira elenca um em especial: *O ladrão*. Em suas palavras:

*O ladrão*, formalmente, é um conto clássico. Começa a se desenvolver como uma caixa de música, coloca uma porção de coisas em movimento, vai se amortecendo e acaba no ponto em que partiu. Esse conto me atrai imensamente. Sou fascinada pela estrutura formal da arte. (PA, p. 108)

Uma obra em que nossa autora identificou falhas técnicas foi o filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni (1932 – 2012). Ao analisar a produção audiovisual em *Diálogo e imagem n’O desafio* (EL)<sup>44</sup>, a filósofa brasileira sublinha que o filme de Saraceni desempenha um papel importante dentro do Cinema Novo brasileiro, e a crítica especializada não se furta a destacar suas qualidades, contudo, nem por isso nossa autora deixará de fazer a sua própria análise:

---

<sup>44</sup> Publicado originalmente em: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 de junho de 1966. Suplemento Literário.

Esta, ao contrário, evidencia algumas fraquezas que, a meu ver, comprometem a clareza da narrativa, sem contudo invalidá-la, e que poderíamos reduzir a três: má escolha do diálogo, inadequação entre o diálogo e a imagem, tensão contraditória entre um projeto e uma realização. (EL, p. 224)

Uma narrativa apoiada no diálogo faz jus à complexidade do enredo do filme, que retrata um jovem intelectual tragado pelo vácuo existencial em meio a uma crise política. Mas, Saraceni erra ao explicitar todas as tensões por meio das palavras, como se temesse não ser compreendido. Os diálogos são todos didáticos demais para o público. Em contrapartida, as imagens são fluidas e modernas, sendo bem sucedidas na exposição dos conflitos. Uma evidente contradição cinge o projeto do diretor: “O resultado final é uma realidade híbrida, regida por dois princípios irreconciliáveis de composição” (EL, p. 226).

Devemos agora parar e nos perguntar qual a relação da técnica com as artes menores. O que se delineia é que, com uma valorização da manifestação artesanal da técnica, as artes menores ganham mais dignidade, já que estão muito mais próximas do artesanato do que as artes maiores. A grande arte, segundo Mário de Andrade, como um grande ideal coletivo, exige formas já fixadas pela tradição. Segundo suas palavras:

Os grandes ideais artísticos, a epopeia, a sinfonia, a catedral, exigem formas muito nítidas. Não se foge à forma da catedral como não se foge à forma da tragédia; e uma epopeia em sonetos nós sabemos de antemão que fracassou. Entre as grandes formas e as formas pequenas como a poesia solta, a casa de lar, a canção, há uma diferença basicamente psicológica. A obra de arte de pequeno tamanho se liberta com facilidade de qualquer tradição formal e se afeiçoa folgadoamente às exigências do tempo, da raça, do pragmatismo e em principal do indivíduo. Já os grandes ideais coletivos (tragédia, oratória, monumento escultórico) exigem formas muito mais fixas e já provadas pela tradição, pra que possam ser compreendidas. (ANDRADE, 2012, p. 94)

As artes menores, aproximando-se mais do indivíduo e menos da tradição, tornam-se menos ásperas e mais bem-feitas. Longe da forma fixada pela tradição, o artista pode trabalhar condicionado apenas pelas exigências técnicas, polindo artesanalmente a matéria com destreza e afínco. Essa intersecção entre os dois primos nos aparece assegurada pela própria filósofa,

pois é Gilda de Mello e Souza quem cita Mário de Andrade para se referir ao bem-feito das artes menores:

O bem-feito é próprio de uma cadeira, de uma renda, de um minueto, de um rondo, mas uma certa asperidade ajuda o caráter grandioso de uma sinfonia, de uns *Lusíadas*, de uma catedral, de um afresco de vinte metros. (ANDRADE, 1981, p. 133)

A questão do bem-feito é o ponto central ao qual queríamos chegar. Ele é extremamente importante para a compreensão do pensamento da filósofa brasileira acerca das artes menores. A noção de uma arte bem-feita será defendida para, justamente, salvaguardar certa produção artística. O que estará em jogo é a dignidade das artes menores, questão a ser explorada adiante. Apresentada a relação entre os dois autores, focalizaremos Gilda de Mello e Souza por si só.

### **1.3. A mão: a vocação para o concreto**

O tecido da vida brasileira, mestiçado pela trama de seus fios, exige a mão de uma modista cuidadosa e afeita aos pequenos detalhes para lhe dar corte. Dirigindo-se ao fenômeno estético do cotidiano, a estética pobre se volta ao concreto, desprezando os grandes ideais. Vale notar que a filósofa não se fia sozinha à estética pobre junto a Bastide: toda a geração da revista *Clima* se debruça sobre o não consagrado. Otília Arantes aponta que a marca registrada do grupo *Clima* é o relativo desinteresse pelos “grandes temas e pelas teorias em voga” (ARANTES, 2005, p. 14). Exemplo claro, concedido pela própria filósofa brasileira em *Paulo Emílio: a crítica como perícia* (EL), é o de seu colega que dá nome ao ensaio, com sua “práxis consciente”, que, compartilhando da “paixão pelo concreto”, irá se debruçar sobre o filme na moviola, e não sobre o debate teórico. O seu debate é com a imagem: *desta* imagem, *deste* filme, feito *nestas* condições. “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” (EL, p. 262). Não à toa, José Antônio Tobias, em sua *História das Ideias Estéticas no Brasil* (1967), destaca que a filosofia da arte idealista não

causou grande influência no pensamento estético brasileiro. Nas palavras do autor:

O brasileiro é avesso ao idealismo, primeiro, por causa da herança portuguesa, instintivamente afeita ao concreto e ao prático, e, em seguida, porque é desconfiado de quem lhe vem dizer que a sua vista vê e seu tato sente não são coisas reais, mas sim ilusões. (TOBIAS, 1967, p. 41)<sup>45</sup>

Esse concreto a que Tobias se refere tem grande importância para a própria formação de Gilda de Mello e Souza. É orientando-se pelo concreto, e para o concreto, que a filósofa construirá o seu método crítico. Nossa autora salienta em suas entrevistas que compartilha da “paixão pelo concreto”, e chega inclusive a dizer, em carta a Mario de Andrade, que a formação do seu conhecimento era empírica (PA, p. 255). Atribui-se isso a sua infância florescida na fazenda em Araraquara, no interior paulista. Longe de livros e revistas, a filósofa cresceu em contato direto com “as árvores, os bichos, o sol, a água, as estações” (PA, p. 76). Reflexo disso é a sua preferência pela análise direta das obras de arte em seus ensaios, deixando as discussões teóricas para segundo plano. O fato de Gilda de Mello e Souza recorrer a poucas referências teóricas deve-se a sua desconfiança de críticos que legitimam os seus comentários com base em alguma teoria, confirmando a influência

---

<sup>45</sup> Mário de Andrade, em uma das críticas que compõem *O empalhador de passarinho* (1946), ao destacar a pobreza dos argumentos nas contendas entre os intelectuais brasileiros, levanta uma questão bastante interessante para nós. Primeiramente, ele associa a nossa tendência à não-abstração à raça portuguesa. Porém, para o modernista, o problema estaria na língua, uma vez que os portugueses e os brasileiros são dotados de uma delicadeza propícia à abstração. Acompanhem as suas palavras: “Reconhecem os portugueses não serem eles propensos à filosofia, e temos que reconhecer o mesmo do Brasil. Mas a dúvida me atormenta... A língua nossa é que ainda não me parece suficientemente cultivada pra servir de expressão às ideias abstratas. Toda a nossa história política prova exuberantemente que não há país no mundo mais cheio de homens abstratos que esta grande pátria brasileira. E a dúvida me atormenta. Será realmente por culpa da raça que nos faltam filósofos... Não será por culpa da língua?... Mas será por culpa da língua que nos faltam filósofos, ou por culpa dos filósofos que nos falta língua?...” (ANDRADE, 2012, p. 149). O que Mário de Andrade faz aqui é aplicar a mesma polêmica da linguagem artística suscitada pelo Modernismo ao campo filosófico. O ponto destacado é o fato de os intelectuais não estarem preocupados em estabelecer discussões próprias à nação, não no que tange ao conteúdo, mas, antes, a uma estrutura de pensamento. Se retomarmos mais uma vez os argumentos de Deleuze e Guattari (1977) acerca da literatura menor de Franz Kafka, veremos que o que o modernista intenta é a construção de um discurso apoiado na linguagem local que seja capaz de estremecer as estruturas solidificadas pela linguagem dominante. Em suma, estaria em jogo na provocação marioandradina uma filosofia menor.

exercida por Mario de Andrade, que advogava o mesmo<sup>46</sup>. Apesar de Gilda de Mello e Souza não se apoiar no argumento de autoridade dos teóricos, Ricardo Fabbrini (2016, p. 108) nos chama a atenção para o fato de que diversos autores são reconhecidos nas entrelinhas de seus ensaios, de forma que a erudição da filósofa brasileira se faz presente pela sua “escrita límpida”. Bento Prado Júnior (2006, p. 12) apreende o mesmo, apontando que Gilda de Mello e Souza deixa o conteúdo teórico “discreta ou modestamente à sombra”. Ainda sobre essa questão, Fabbrini discorre:

Essa desconfiança em relação à teoria decorreria, assim, de sua “paixão pelo concreto”, de sua necessidade em atender ao “apelo das coisas”, ao dito real, que a fazia – uma vez encerradas as tarefas universitárias – substituir o “pensamento abstrato”, para o qual “não teria sido talhada”, pela análise de obras artísticas. (FABBRINI, 2016, pp. 108-109)

Imediatamente ligada ao seu contato com o concreto está a sua percepção inicial de mundo. Justamente por crescer distante dos livros, o conhecimento do mundo não lhe foi obtido por meio da letra dos autores, mas por meio de seus próprios olhos. “Tudo era visível, como nas gravuras, o que guardávamos das datas era visível: a fogueira, os balões, o presépio” (PA, p. 76). Essa forma de ver o mundo apura o olhar da filósofa brasileira, garantindo-lhe uma confiança no pensamento imagético. É como disse Tobias (1967) sobre os brasileiros, o visível para Gilda de Mello e Souza não é ilusório. Walnice Nogueira Galvão (2007, p. 68) inclusive aponta que há no método da filósofa brasileira um “primado do visual”. Encarnando-se no mundo, apaixonando-se pelo concreto, o olhar de Gilda de Mello e Souza se torna crítico, pericial, caçador. Nossa autora vincula essas características ao paradigma indiciário perscrutado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, de tendência conjectural e decifrativa, e ao espírito do *connoisseur* encarnado no perito italiano Giovanni Morelli, que o leva a reconhecer espontaneamente o

---

<sup>46</sup> “Mario era muito a favor do plágio, defendia várias coisas e era contra o endeusamento das personalidades. Tinha desconfiança dos críticos extremamente confiantes na teoria” (PA, p. 109).

autor de uma obra a partir dos detalhes insignificantes que escapariam até ao próprio artista<sup>47</sup>.

Na segunda metade do século XIX, Giovanni Morelli desenvolveu um método pericial capaz de reconhecer a autoria de obras antigas, muitas vezes deterioradas, repintadas ou não-assinadas, distinguindo também uma cópia de um original. Para reconhecer a mão do artista, Morelli não se baseava na composição, no traço ou na cor comuns a um pintor ou a um estilo. Também não se prendia a detalhes evidentes – e, conseqüentemente, fáceis de imitar –, como os olhos ou o sorriso. A assinatura do artista estaria nos detalhes mais insignificantes, como o desenho das orelhas ou das unhas. “Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias” (GINZBURG, 1989, p. 144). A hermenêutica morelliana que contagiou Gilda de Mello e Souza também atingira a psicanálise de Sigmund Freud, como declarado em seu *Moisés de Michelangelo* (1914), e está na base do paradigma indiciário observado por Carlo Ginzburg na nossa história intelectual, que explica o conjunto de disciplinas que se fundam na decifração de signos, sejam eles sintomas ou escritas. “O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p. 152). Destaca-se que a epistemologia do paradigma indiciário é outra da do paradigma científico, o que nos leva a pensar no ensaio como sendo constituído segundo o paradigma indiciário. Ginzburg não menciona o ensaio, mas cita o aforismo – de Nietzsche a Adorno –, que, segundo o historiador italiano, formula juízos sobre o mundo a partir de sintomas ou indícios (GINZBURG, 1989, p. 178).

Ademais, tendo em vista os dois autores italianos, a argúcia do olhar de Gilda de Mello e Souza permite que ela veja o que aos outros passa despercebido. Transcendendo para o campo ficcional, podemos traçar um paralelo entre a filósofa brasileira e Lúcia, personagem de seu conto *Rosa*

---

<sup>47</sup> Sobre o *connoisseurship*, Giovanni Morelli e a relação destes com a história da arte, ver BAZIN, Germain. *Connoisseurship*. In: \_\_\_\_\_. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

*Pasmada*<sup>48</sup>, publicado em 1943 na *Clima*: “Nascera para viver em terra firme, se apegando com volúpia aos fatos miúdos, amando na vida o cotidiano, nas coisas os detalhes” (SOUZA, 2001, p. 11).

Pode-se dizer que situação semelhante foi vivida por Almeida Júnior, que, aos olhos de Gilda de Mello e Souza, é visto como o fundador da pintura nacional, como ela mostra ao revisitar um antigo debate, em *Pintura brasileira contemporânea: os precursores* (EL), acerca do surgimento de elementos propriamente nacionais na nossa pintura<sup>49</sup>. A originalidade do pintor ituano não estaria na invenção de uma luz brasileira, que resultaria no “clareamento da paleta”, como queria Duque Estrada, nem na passagem do caipirismo como tema nacional da arte acadêmica para forma propriamente nossa da arte moderna brasileira, conforme a leitura do Mário de Andrade da década de 20 (FABBRINI, 2016). Para Gilda de Mello e Souza, o papel de Almeida Junior na fundação da pintura nacional estaria na sobreposição de esquemas europeus e na figuração dos verdadeiros gestos do homem brasileiro. O pintor ituano teve sua infância transcorrida em fazenda no interior paulista, sendo também moldado pelo concreto e pelo visual, assim como nossa autora na fazenda em Araraquara. O olhar de Almeida Júnior, apesar de sua estadia na Europa, mostrou-se desvencilhado da mácula dos preconceitos europeus vigentes, garantindo-lhe uma observação fiel da realidade brasileira. Só esse olhar, olhar etnográfico, seria capaz de captar o nosso caipira tal como ele é<sup>50</sup>. E isso

---

<sup>48</sup> Além do conto referido, Gilda de Mello e Souza publicou outros três: *Week-end com Teresinha* (1941), *Armando deu no macaco* (1941) e *A visita* (1991). Sobre a sua produção ficcional, ver ARÉAS, Vilma. O motivo da flor. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007. E também ARÉAS, Vilma. Prosa Branca. *Discurso*, São Paulo, n. 26, 1996.

<sup>49</sup> Sobre a análise que Gilda de Mello e Souza faz da obra de Almeida Júnior e da pintura brasileira, remetemos o leitor a ARANTES, Otilia; ARANTES, Paulo. Moda Caipira. *Discurso*, São Paulo, n. 26, 1996, e a FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e Nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, julho, 2016.

<sup>50</sup> “O seu mérito principal não deriva de ter pintado o caipira. Apreendido por uma observação convencional, este teria se transformado apenas num figurante a mais de nossa pintura, como é de certo modo o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros e a Iracema que em 1884 José Maria Medeiros põe numa praia bucólica em postura de ninfa. Coube a Almeida Júnior surpreender a verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos – aquilo, enfim, que Marcel Mauss descreveu com tanta perspicácia num ensaio célebre [*As técnicas do corpo* (1934)], designando como as *técnicas do corpo* [...]. É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos,



também pode ser dito da professora emérita da Universidade de São Paulo<sup>51</sup>. “Sem exagero, acuidade de observação que ela compartilha com o artista” (ARANTES; ARANTES, 1996, p. 44). A filósofa brasileira seria, então, partindo dessa analogia, uma etnóloga de sua gente. Assim compreende Marilena Chauí quando diz:

Se Dona Gilda pode realizar essa leitura da obra de Almeida Junior é porque ela também, menina de fazendo 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)

Ademais, retomando a relação com o concreto, se for verdade que o mundo é o que vemos, podemos dizer que Gilda de Mello e Souza de fato aprendeu a vê-lo, assim como a prescrição de Maurice Merleau-Ponty, retirada de *O visível e o invisível* (1964), que serviu de epígrafe a *Variações sobre Michelangelo Antonioni* (IF)<sup>52</sup>: “*Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à voir*” (MERLEAU-PONTY apud IF, p. 145). É, portanto, preciso *saper vedere*, reitera Bento Prado Junior (2006). Essa expressão tem um sentido mais profundo. Sem aprender a ver, não é possível *saper leggere* nem *saper ascoltare*, de forma que *saper vedere* é a condição para que possamos “re-ver nossa experiência cotidiana, nossa relação com a sociedade, com a cultura e com o mundo” (PRADO JR., 2006, p. 36). Portanto, Bento Prado Junior, também recorrendo ao filósofo francês, diz-nos que há na filósofa brasileira “algo como uma ‘filosofia do sensível’” (PRADO JR., 2006, p. 9). Assim sendo, Gilda de Mello e Souza está no mundo, e é por seu contato com o mundo, com todos os seus vestígios humanos, que

---

manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece ter sido insensível” (EL, pp. 274-276). Uma retomada das questões postas por Gilda de Mello e Souza acerca da obra de Almeida Júnior é feita por Rodrigo Naves em Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 73, novembro, 2005, pp. 135-148.

<sup>51</sup> Gilda de Mello e Souza teve o título de professora emérita da Universidade de São Paulo outorgado em 1999. Seu discurso de emérita se encontra transcrito em *A palavraafiada*.

<sup>52</sup> Publicado originalmente em: NOVAS, Adauto; et al. (Orgs). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ela sabe, com base no pensamento de Merleau-Ponty, que está no mundo. É assim, sensivelmente, com nossos próprios olhos, que podemos nos iniciar ao mundo e desvendá-lo. “O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 41). Não que com isso estejamos propondo uma leitura fenomenológica, o que extrapolaria o objetivo deste trabalho, apenas seguimos a deixa da epígrafe. Todavia, tanto o visível quanto o sensível devem ser interpretados como uma oposição ao abstrato, àquilo que, de alguma forma, escapa ao olhar voltado para as coisas menores.

Isso posto, dona de uma percepção venatória, atenta ao insignificante, aos detalhes sensíveis despercebidos, essa é a autora que se debruçou sobre a moda e desentranhou<sup>53</sup> o que se esconde sob os tecidos, costurando ponto por ponto a malha de sua tese:

Seu olhar etnográfico vem captar o que se esconde sob aquilo que se expõe na materialidade de tecidos, metais, madeiras, couros e rendas, na variedade das formas em cortes retos, curvos, angulosos ou sinuosos, na proliferação de ornamentos e adereços, na exuberância das cores ou na austeridade de sua quase negação pelos trajes negros ou brancos. (CHAUI, 2007, p. 30)

Vemos que a vida e a obra da filósofa brasileira são recíprocas. Não se trata de um anedotário biográfico. Seu pensamento se deixa contaminar pela vida, pelo concreto, de forma que um não se faz sem o outro. Gilda de Mello e Souza está interessada nas interrogações sensíveis do mundo, a sua filosofia não habita as alturas. Nossa autora certamente estaria ao lado da jovem trácia que zomba da queda do filósofo de Mileto por este se preocupar com o que se passa no céu e não olhar por onde anda<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Segundo a nossa autora, a função do crítico se define pelo verbo desentranhar. Em suas palavras: “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 ao recado da obra” (PA, p. 77).

<sup>54</sup> Segundo o relato de Sócrates a seu interlocutor Teodoro, no diálogo *Teeteto*: “Tal como, quando Tales observava os astros, Teodoro, e olhava para cima, caiu num poço. Conta-se que uma bela e graciosa serva trácia disse uma piada a propósito, visto, na ânsia de conhecer as coisas do céu, deixar escapar o que tinha à frente, debaixo dos pés” (PLATÃO, 2010, 174a).

Na medida em que as suas indagações se dirigem ao concreto, aos fatos cotidianos, os objetos impregnados de utilidade, voltados para o nosso dia a dia, são encarados sob uma nova perspectiva. Trata-se da dignidade das artes menores. Artes sem inicial maiúscula, mas que não devem ser ignoradas. Em *Graduação e Pós-Graduação em Artes (PA)*, uma comunicação sobre a formação acadêmica na área das artes, proferida no Seminário Nacional de Pós-Graduação de 1967, a filósofa brasileira comenta:

É possível que as realizações mais vivas da arte contemporânea não sejam as obras desinteressadas, cujo destino final é o museu, mas os objetivos 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 formas com que dialogamos a cada momento. Por que desviar delas o nosso olhar? (PA, p. 176)

Ainda na referida comunicação, Gilda de Mello e Souza sublinha que a formação na área das artes deveria ser voltada para o concreto, ou seja, que as escolas de comunicação e arte sejam do *ver* e do *fazer*. Assim, invertendo a ordem adotada pelas instituições de ensino, a formação não deve começar pela teoria, mas pelo objeto:

Que o aluno de cinema, em vez de partir da teoria, conviva com o filme, decifrando-o atentamente na moviola. Que se aborde a pintura pelo quadro, aprendendo a ler o significado no nível dos sinais, na pincelada, no esquema cromático, no assunto, na marca que a sociedade impôs na utilização do espaço. Que se descubra no cartaz de propaganda o impacto da imagem irmanada à teia sutil da persuasão. (PA, p. 176)<sup>55</sup>

Como consequência desta abordagem, a meditação artística não deve se debruçar sobre problemas e objetivos postos pela estética, mas buscar desentranhar as ligações da arte com o mundo mecanizado e inserir as obras no universo dos signos. Nessa comunicação, vemos uma possível influência da

---

<sup>55</sup> O mesmo vale para os seus alunos de filosofia, que eram impelidos a ter um contato direto com obras de arte: “Impus aos meus alunos um contato direto com as obras – e não com as teorias estéticas –, exigindo deles um esforço analítico, modesto demais para a aspiração da maioria. 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” (PA, p. 78).

Bauhaus sobre a filósofa brasileira<sup>56</sup>, ou, pelo menos, uma sintonia estabelecida pelos ventos do *Zeitgeist*. Se Gilda de Mello e Souza vê mais valor num arranha-céu ou poltrona, é porque ela capta a falência da estetização da arte, de forma que, assim como Walter Gropius (1977, p. 32), opõe-se à arte pela arte. A nova filosofia arquitetônica, diz-nos Gropius, “reconhece a importância das necessidades humanas e sociais e aceita a máquina como a ferramenta da forma moderna, que deve justamente preencher essas necessidades” (GROPIUS, 1977, p. 119). A arte deve, então, ser o instrumento e a imagem do novo valor de existência e de organização humana. Se a arte deve ser reabsorvida na vida, então a indústria deve estar a serviço dos artistas para que eles possam oferecer produtos de qualidade. Foi buscando recompor o elo entre arte e artesanato por meio da indústria que Gropius fundou a Bauhaus, em 1919, na cidade de Weimar, posteriormente, em 1926, transferida para Dessau, e encerrada pelo partido nazista em 1933. A escola de arquitetura e artes aplicadas, cuja tradução literal significaria “casa da construção”, conjuga os esforços empreendidos, desde meados do século XIX, a restabelecer o contato entre o mundo da arte e o mundo da produção e de formar uma classe de artífices idealizadores de formas. O objetivo da instituição era formar artistas para atuarem como *designers* industriais, artesãos, pintores e arquitetos. Nessa medida, a instituição, além da arquitetura, voltou-se para o desenvolvimento de diversos objetos presentes no

---

<sup>56</sup> Gilda de Mello e Souza, em seus ensaios, faz referências a Gropius e à Bauhaus, e a influência recebida certamente foi via Mario de Andrade. O escritor, que teve uma formação à francesa, manifestava certo descontentamento com a pregação estetizante das vanguardas francesa e italiana. Com o tempo, ele passa a se dedicar à língua alemã e a buscar informações sobre outras vanguardas. Sobre isso, Vera Beccari (1984, p. 22) comenta: “Por volta de 1920, Mário de Andrade aprende alemão, Freud é introduzido, e, coincidentemente, em 23 Segall chega ao Brasil”. Essa guinada do polo latino para o germânico reflete a receptividade que o intelectual brasileiro teve pela vanguarda alemã recém-chegada no Brasil, representada por Lasar Segall e Gregori Warchavchik, que simbolizaram um novo impulso modernista à cidade de São Paulo. Mario de Andrade, Lasar Segall e Warchavchik, diz-nos a filósofa brasileira (IF, p. 100), serão os principais responsáveis pela vigorosa investida que a arquitetura moderna necessitava, transformando-a, na década de 20, numa das expressões mais vivas do Modernismo brasileiro. Com o advento da arquitetura moderna, instala-se nas primeiras casas modernistas de São Paulo um novo estilo de conforto. Gilda de Mello e Souza aponta que as residências pioneiras renovaram o conceito de moradia até então em voga, difundindo os princípios da Bauhaus: “Baseadas numa concepção muito diversa do espaço e coerentes com o desenvolvimento da técnica e os materiais recentes de construção, impunham uma estética do cimento armado, das linhas retas e sem enfeites, despojamento que atingia também o mobiliário e os demais objetos de adorno” (IF, p. 102). Para ilustrar bem essa influência, o próprio Mario de Andrade desenhara os móveis de seu estúdio tendo como base as peças produzidas pela Bauhaus.

nosso dia a dia. Para o arquiteto alemão, um edifício só se diferencia de uma simples cadeira na proporção, não no princípio. Portanto, vemos na escola fundada por Gropius um florescimento das artes menores, conforme é apontado por Giulio Carlo Argan:

Essa grandiosa insurreição das artes “menores” ou “aplicadas” contra a arte “pura”, à qual até se acabará negando toda legitimidade ou autenticidade formal, é indubitavelmente o último ato da luta romântica contra a ditadura do classicismo; mas é também o primeiro posicionamento concreto de uma teoria da arte, como ciência de um particular *fazer* humano, contra todo idealismo estético. (ARGAN, 2005, p. 31)

Esse ponto de vista tem implicações didáticas, uma vez que a solução para desvinculação da arte com o concreto está na formação de artistas voltada para a prática. Sobre essa questão, o arquiteto alemão comenta que o ensino da arte por muito tempo se voltou aos conceitos estéticos do passado, à medida que a criatividade era expulsa das salas de aula. A função do artista é a de criar novas ordens e não a de desvendar as ordens do passado. Portanto, tanto Walter Gropius quanto Gilda de Mello e Souza comentam que, de certa forma, a educação artística em voga até então não ajudaria tanto os jovens artistas a compreender os problemas atuais da arte. Assim, a didática voltada ao concreto apresentada por nossa autora na referida conferência pode ter sido inspirada na didática voltada à experiência prática da Bauhaus. “O livro e a prancheta não podem substituir a valiosa experiência na oficina e no canteiro”, diz-nos Gropius (2005, p. 87). No que tange à formação de um artista, o ensino teórico é superestimado. A prática não é um apêndice, ela deve estar presente desde o início da formação. Isso posto, o ensino da arte deve ser estruturado pelo concreto, abandonando a velha estrutura universitária e abrindo espaço para as artes menores:

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. (PA, pp. 176-177)<sup>57</sup>

Portanto, para concluirmos este capítulo, destaca-se que a professora de Estética toma para si sua própria prescrição apontada acima, de forma que todo o percurso que percorremos até aqui se justifica para compreendermos a especificidade do pensamento estético de Gilda de Mello e Souza, conforme vemos na reformulação de seus cursos de na Universidade de São Paulo:

Nos meus cursos anteriores havia uma preocupação clássica de analisar grandes categorias estéticas: o sublime, o belo etc. Percebi que isso não tinha mais sentido. O importante era saber quais das grandes categorias ainda resistem. A arte mudou de objetivo. Comecei a me interessar pelos problemas da arte atual. 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. (PA, p. 105)

---

<sup>57</sup> Deve-se comentar que esse construtivismo manifesto nessa conferência por Gilda de Mello e Souza não reverbera em sua crítica de arte, restringindo-se apenas ao que tange ao ensino da arte. Ricardo Fabbrini (2016) já havia aludido à questão em nossa autora e ao seu “silêncio sobre a arte abstrata”. A filósofa brasileira não demonstra interesse pelas obras dos artistas construtivistas, e, por mais que o Concretismo paulista, diferentemente do carioca, tenha se aproximado da indústria, não lemos considerações sobre esses novos rumos da arte. A única menção que encontramos foi feita em *A retrospectiva de Milton Dacosta* (EL), ensaio dedicado ao artista carioca. Como o título já evidencia, Gilda de Mello e Souza percorre a produção pictórica do pintor conforme a exposição *Homenagem a Milton Dacosta*, de 1973. “Entregue apenas às imposições da obra de arte, é admirável a desenvoltura com que, indiferente às modas, circula do figurativo ao abstrato” (EL, p. 345). Em sua trajetória, Dacosta abandona gradativamente o interesse pela figuração em direção à abstração, até atingir a sua fase construtivista. Mas essa fase é intermediária, de forma que o pintor retorna, por meio do nu, ao figurativo, e é sobre essa última fase que a filósofa empolgadamente se debruça. Sobre o Construtivismo e a sua recepção no Brasil, ver *A vocação construtiva da arte latino-americana*, de Frederico Morais, e *Construtivismo no Brasil, Concretismo e Neoconcretismo*, de Haroldo de Campos, ambos em FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

## 2. Coisa de mulher

Conforme vimos anteriormente, Gilda de Mello e Souza se considera mais próxima aos artistas menores, associando o seu trabalho de filósofa ao trabalho de uma modista. Retomemos suas palavras:

Por temperamento afino muito mais com os artistas menores, com o capricho da modista com que demora “limpando” a peça, cortando fiapos, arrematando pelo avesso, costura por costura, humildemente, para que, uma vez pronta, a roupa caia sem uma dobra. (PA, p. 58.)

Ainda sobre o trabalho da modista, em outro momento, nossa autora o descreve:

Harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas, traçando um “conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca”. Respeita o destino da matéria, a sua vocação “formal”, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo. (ER, p. 33)

Os artistas menores trabalham minuciosamente a sua obra, sem alarde, sempre tendo em vista o bem-feito, a perfeita adequação. Não há lugar aqui para o grandioso e o heroico das artes maiores. Como vimos no capítulo anterior, a arte menor insere-se na estética pobre. A vestimenta, as artes rítmicas, a culinária e a decoração não são artes históricas e europeias, mas ordinárias, interessadas, ligadas aos fatos cotidianos. A arte menor não se estrutura com base numa organização racional, euclidiana. Ela se estrutura no espaço próximo, táctil, fragmentado (PA, p. 59). Podemos aqui retomar uma citação de Mario de Andrade referente ao bem-feito, já mencionada, para melhor ilustrar a diferença entre a arte menor e a arte maior:

O bem-feito é próprio de uma cadeira, de uma renda, de um minueto, de um rondó, mas uma certa asperidade ajuda o carácter grandioso de uma sinfonia, de uns *Lusíadas*, de uma catedral, de um afresco de vinte metros. (ANDRADE, 1981, p. 133)

Seguindo esse pensamento, o bem-feito não é o mais indicado para a arte maior, pois ela não se baseia no detalhamento nem na pincelada perfeita. A asperidade permite ao artista não se perder em detalhes na hora da execução da obra. Em contraposição, o valor de um *tailleur* Chanel está no fato da modista esconder no forro da seda, “com delicadeza e modéstia, a parte mais nobre da roupa” (PA, p. 59).

Além disso, para Gilda de Mello e Souza, outra questão está vinculada às artes menores, que é a de gênero. Na medida em que as artes menores são artes do bem-feito, apegadas à minúcia, exige-se um olhar capaz de enxergar o mundo de muito perto. Esse olhar é o da mulher, com a sua “miopia feminina” (sic), deficiência condicionada pela cultura que a qualifica para o detalhe e o perfeccionismo.

Em *O vertiginoso relance* (EL)<sup>58</sup>, ensaio sobre *A maçã no escuro* (1956), de Clarice Lispector (1920 – 1977), Gilda de Mello e Souza, apoiando-se em Simone de Beauvoir, aponta que as mulheres, devido à sua posição social – e não por uma suposta essência (a Mulher, o Feminino) –, apegam-se ao detalhe sensível na transcrição do real. Sua função social é o de mãe. Muitas portas lhe estão fechadas, inclusive para se tornar uma artista<sup>59</sup>. Sem acontecimentos significativos, o universo feminino, para a filósofa brasileira, é o de lembrança ou de espera, no qual os acontecimentos insignificantes do presente buscam sentido no passado ou no que poderia vir a ser, não se tratando de um futuro, apenas expectativa. Assim, a mulher, confinada pelos homens no espaço da vida privada, no claustro doméstico onde a vida se encerra, não vislumbra a paisagem que se desdobra no horizonte distante, para além da janela da sala

---

<sup>58</sup> Publicado originalmente em: Revista *Comentário*, Rio de Janeiro, 1963.

<sup>59</sup> Por muito tempo, o lugar da mulher no mundo das artes era o da amadora: aquela que é entusiasta pelas artes e se arrisca a produzir uma ou outra obra, mas que não é vista como uma profissional. Isso se dá porque as mulheres não eram aceitas nas academias e escolas de belas-artes pelo mundo, de forma que elas não tiveram a formação certificada adequada a um verdadeiro artista. Simioni (2019) destaca que esse é o argumento da historiografia da arte feminista para explicar o apagamento das mulheres artistas. No caso brasileiro, era vetado por decreto o acesso de mulheres à Academia Imperial de Belas-Artes. A institucionalização da mulher artista só foi possível na republicana Escola Nacional de Belas-Artes. “Foi somente com a República e a aprovação do código de disposições sobre o ensino superior, em 1892, que as matrículas femininas passaram a estar universalmente previstas. O artigo 187 prescrevia: ‘É facultada a matrícula aos indivíduos do sexo feminino, para os quais haverá nas aulas lugar separado’” (SIMIONI, 2019, p. 93). Apesar disso, os críticos ainda as tratariam como amadoras.



de estar, para além do jardim, de forma que, em suas palavras: “A visão que [a mulher] constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos” (EL, p. 97).

Dentre essas coisas próximas que se destacam, podemos dizer que está o ovo, objeto da reflexão filosófica de Clarice Lispector no conto *O ovo e a galinha* (1964). “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo” (LISPECTOR, 2016, p. 303). A visão míope da mulher focaliza o objeto insignificante em meio ao ambiente doméstico. O que ela realmente saberia sobre ele? “– Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa” (LISPECTOR, 2016, p. 304). A cada momento que passa, o ovo suscita novas questões, e a escritora segue em busca do estatuto ontológico do objeto. O ovo é um objeto concreto no mundo, singular. Ele está ali, na cozinha. Assim como Clarice Lispector o vê, ele também a vê. “O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se” (LISPECTOR, 2016, p. 304). Por fim, o ovo cumpre o seu destino dentro da frigideira, e a autora pode voltar à sua modesta existência, vivendo seus prazeres e dores sem glória.

Noutro momento, referindo-se novamente à Clarice Lispector, a filósofa brasileira retoma a noção de miopia e comenta:

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

Como nossa autora destaca que tal condição é cultural, podemos recorrer a Roger Bastide, que apresenta um substrato sociológico para essa dicotomia da arte. Segundo o sociólogo francês, em *Arte e Sociedade* (1945), a primeira divisão que podemos encontrar nos povos primitivos é a divisão entre os gêneros. Assim, homens e mulheres exercem funções sociais diferentes: “as mulheres se entregam à pequena caça, à pequena pesca, à colheita, os homens à grande caça, à grande pesca e à guerra” (BASTIDE, 1945, p. 129).

Eis porque a visão feminina é “míope”, às mulheres sempre coube o pequeno. Destarte, da divisão de gênero da sociedade decorre uma divisão entre as artes, arte feminina e arte masculina:

Pois que existem dois grupos sociais, também existem duas artes, uma arte masculina caracterizada pelo trabalho das matérias duras: o jade, a madeira, pela escultura e música melódica; e uma arte feminina caracterizada pelo trabalho das matérias tenras, como a terra, a ornamentação do corpo e do ritmo. (BASTIDE, 1945, p. 130)

Homens e mulheres se especializaram cada qual em uma determinada produção artística, e nisso se instaurou dois processos criativos diferentes, dois estilos. Condicionada ao pequeno, segue-se que a visão feminina é como uma tomada cinematográfica próxima, focalizando fixamente todas as coisas de forma equivalente:

No entanto, a fotografia pode, aos poucos, ir movimentando esse espaço morto e indiferenciado, selecionando o foco ora aqui, ora ali, fazendo *travellings* de aproximação em pequenos detalhes para revelar uma riqueza escondida, que à primeira vista não se podia supor. Tudo simples, barato, silencioso, sem grua nem figurantes. (PA, p. 57)

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

Eu diria que a relação do homem com o mundo é semelhante à da tomada cinematográfica panorâmica, em que a câmera móvel apreende do alto, e por isso com grande liberdade de ação, um espaço amplo onde costumam se desenrolar os episódios graves e majestosos: uma batalha, uma cavalgada, uma greve, um incêndio. (PA, pp. 56-57)

Vê-se que a visão masculina, por seu afastamento, está intimamente ligada ao heroico da estética rica, perfeita para o majestoso da grande arte. Um bom exemplo do afastamento em detrimento do detalhe pode ser encontrado

em Delacroix, ou, mais especificamente, na leitura que Baudelaire faz de Delacroix, pintor francês que materializou o heroico em seus quadros (PERRONE-MOISÉS, 1994), e aqui *A Liberdade conduzindo o povo* (1830) e *Entrada dos Cruzados em Constantinopla* (1840) ilustram bem a grandiosidade dos temas. Inclusive, na biografia que Baudelaire escreveu sobre o pintor francês, *A obra e a vida de Eugène Delacroix* (1863), ele associa o artista aos grandes homens que deixaram uma marca eterna na história da humanidade, e o elo dessa associação é o “amor pelo grande, pelo nacional, pelo imenso e pelo universal” (BAUDELAIRE, 1993, p. 191). Comentando o primeiro grande quadro do pintor francês, exposto no Salão de 1846, escreve Baudelaire: “Um quadro de Delacroix, *Dante e Virgílio* [1822], por exemplo, deixa sempre uma impressão profunda, cuja intensidade cresce com a distância. Sacrificando sempre o detalhe ao conjunto, e temendo enfraquecer a vitalidade de seu pensamento com a fadiga de uma execução mais nítida e caligráfica, ele goza plenamente de uma originalidade impalpável, que é a intimidade do tema” (BAUDELAIRE, 1995, pp. 684-685).

Em contrapartida, a mulher, por sua minúcia e detalhamento, de certa forma, parece estar fadada às artes menores, conforme uma questão posta por Walnice Nogueira Galvão à Gilda de Mello e Souza (PA, p. 58). Quando Augusto Massi, noutra entrevista (PA), questiona a filósofa brasileira sobre sua adesão à estética pobre, ela professa seu pertencimento a essa linguagem estética, especialmente por conta da sensibilidade feminina. Assim sendo, Gilda de Mello e Souza escolhe para suas análises apenas obras com as quais tem afinidade:

E, em princípio, gosto muito de analisar coisas de mulher<sup>60</sup>. Em segundo lugar, não afino com a arte heroica. Por exemplo, na pintura, entre meus quadros prediletos, adoro *Tres de mayo*, de Goya, *La rendición de Breda*, de Velázquez, *La Resurrezione*, de Piero della Francesca. Quando eu paro, percebo que todos estes quadros são estáticos. A minha tendência para a obra de arte é que ela seja mais baixa que o comum. Em música, só

---

<sup>60</sup> Quando perguntada, ainda na entrevista a Augusto Massi, sobre qual seria sua galeria ideal, Gilda de Mello e Souza responde que ela seria composta por quadros modernos, e, dentre esses, os que mais a atraem são os de artistas mulheres, como Maria Helena Vieira da Silva e Fayga Ostrower.

para dar um exemplo, prefiro Bach a Beethoven, Mozart a Vivaldi. (PA, p. 107)

Se acompanharmos os ensaios críticos de nossa autora, veremos que eles são marcados pelo destacamento dos elementos da visão feminina anteriormente descrita. Em *As migalhas e as estrelas* (IF)<sup>61</sup>, Gilda de Mello e Souza analisa a produção artística de Zulmira Ribeiro Tavares (1930 – 2018). A escritora brasileira, em sua trajetória, de *O nome do Bispo* (1985) a *O mandril* (1988), aperfeiçoa um modo particular de garimpar, “que consiste em ciscar na bateia sobretudo o cascalho, o restolho sem uso das coisas” (IF, p. 92). Zulmira Ribeiro Tavares, numa visão miúda, vê as coisas aos poucos, reduzindo-as de tamanho para que seu olhar possa captá-las sem que os detalhes lhe escapem, como um exercício de miniaturização:

A miniaturização, o aviltamento sistemático abrange tudo, coisas, gestos, sentimentos, pois estes, em vez de desabrocharem generosos e vulneráveis, fecham-se sobre si, não se permitindo “nenhuma testa franzida, nenhum susto”. (IF, p. 92)

O título do artigo ainda é extremamente significativo. Lendo um trecho da obra da escritora, a filósofa brasileira observa que as migalhas, o restolho sem uso das coisas, que voam pela janela ao se agitar uma toalha e que tomam parte na noite misturando-se às estrelas, são uma definição graciosa e irônica da arte poética de Zulmira Ribeiro Tavares.

Em *Feminina, táctil, musical* (IF)<sup>62</sup>, cujo título já nos diz muito, Gilda de Mello e Souza louva a vocação para o concreto de Sara Carone (1945 –): “Com as mãos na massa, foi percebendo humildemente como era penoso o percurso da arte, como oscilava entre a descoberta fortuita e a conquista, o fulgor momentâneo e a incorporação reflexiva do achado!” (IF, p. 139). A ceramista brasileira, durante o processo de criação, não vê apenas com os olhos, mas com as mãos, interpretando a matéria pelo tato. O trabalho lento diante da matéria gera um gesto manso e acolhedor. E, sendo uma mulher, continua

---

<sup>61</sup> Publicado originalmente em: *Jornal do Brasil*, Suplemento Ideias, 29 de outubro de 1988.

<sup>62</sup> Publicado originalmente em: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Cerâmica de Sara Carone*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, julho-agosto, 1992. (Catálogo da exposição).

nossa autora, a lida com o fogo nas tarefas utilitárias da casa fez com que a artista soubesse domar o calor e usá-lo como bem entender. Diante disso, dentre as artes do fogo, Sara Carone optou pelo barro:

O trabalho do ferro é viril, agressivo, impõe um gesto brusco e exige uma relação frontal com a chama. A técnica de Sara é íntima, feminina, pausada, e as etapas de criação se sucedem lentas, num diálogo ininterrupto com o calor do forno e não com o fogo. (IF, p. 140)

No breve comentário sobre a fotografia de Madalena Schwartz (1923 – 1993), *Uma artista exemplar* (IF)<sup>63</sup>, o que impressiona Gilda de Mello e Souza é a percepção aguda da fotógrafa. Madalena Schwartz homogeniza o espaço sem se apoiar na tradicional relação entre a figura e o fundo. O que a fotógrafa faz é recorrer a um elemento plástico unificador, que pode ser o “arabesco do encosto das cadeiras ecoando no peito da camisa, o entrançado de barba e cabeleira se prolongando no ritmo linear do instrumento” (IF, p. 144). Madalena Schwartz também não se furta de fazer comentários (*retrato comentado*) com os poucos recursos que a fotografia, aparentemente tão objetiva, pode oferecer. A artista é capaz de captar a ambiguidade que se revela ao se contrapor uma expressão facial a um gesto, por exemplo, um perfil duro a mãos enérgicas. Gilda de Mello e Souza, uma das retratadas [fotografia 1], cunha essa descoberta de Madalena Schwartz de *mãos disjuntivas*. Assim sendo, a fotógrafa conhece muito bem o seu ofício, e por isso é uma artista exemplar.

A “humilde aventura” que é o percurso criativo de Ester Grinspum (1955 –) é narrada em *Os passos da criação* (PA)<sup>64</sup>. A partir do tema ou motivo escolhido, a desenhista brasileira vai acrescentando elementos insólitos para compor sua obra. Analisando a exposição de Ester Grinspum, Gilda de Mello e Souza apreende sua personalidade, uma oscilação entre contrários: “o medo talvez milenar e a imperiosa necessidade feminina de refúgio” (PA, p. 188).

---

<sup>63</sup> Publicado originalmente em: SCHWARTZ, Madalena. *Personae: fotos e faces do Brasil*. São Paulo: Funarte; Companhia das Letas, 1997.

<sup>64</sup> Publicado originalmente em: GALERIA SUSANA SASSOON. Exposição de Ester Grinspum. São Paulo: Galeria Susana Sassoon, 1984. (Catálogo da exposição).

Assim, uma característica considerada feminina pela filósofa brasileira é apreendida na obra da artista. Com talento e coragem, Ester Grinspum, numa folha de papel, enfrenta o desamparo sem pressa, oferecendo a sua própria interpretação do motivo escolhido:

Ester estremece, mas não se entrega. Estende no cavalete a folha suntuosa de papel, apanha as cores de Matisse e começa a exorcizar o mundo com paciência – acompanhando as frutas esparsas no regaço protegido de um favo (*Inacabada nº 23*), fechando um a um os espaços, reduzindo-os a pequenos núcleos que dispõe em fileira, como se fossem contas de um colar. (PA, p. 188)

Em *Rita Loureiro reinventa a pintura* (IF)<sup>65</sup>, Gilda de Mello e Souza capta o procedimento detalhado e consciencioso da pintora manauara: ela se abre para o “espaço do cortejo”, vê as coisas uma por uma, num desfile singular. E nesse espaço a pintora se curva à realidade objetiva das coisas:

Observava com a mesma paciência infatigável a arte e o mundo, e ia experimentando tintas e pincéis, atenta à *vocação forma*<sup>66</sup> de cada elemento, ao jogo de luz na cor local, a flexibilidade das fibras no traçado das esteiras, à textura das plumagens, à modulação infinita das cores. (IF, p. 120, grifo nosso)

Na série de pinturas *Boi tema*, exposta no Museu de Arte de São Paulo, em 1984, Rita Loureiro (1952 –) retrata o boi, bicho nacional por excelência segundo Mário de Andrade. A pintora manauara adota frequentemente temas da cultura brasileira, como a ilustração de cenas de *Macunaíma* (1928). Contudo, a artista funde em seus quadros a tradição europeia à tradição brasileira, ela desfolcloriza a criação popular, e o que seria uma arte menor ascende ao nível da arte maior. Sem uma formação formal, a pintora

---

<sup>65</sup> Publicado originalmente em: LOUREIRO, Rita. *Boi Tema*. Rio de Janeiro; São Paulo: Philobiblion; Edusp, 1987.

<sup>66</sup> É interessante notar aqui como Gilda de Mello e Souza repete a mesma característica antes atribuída aos modistas, que citamos acima. Assim, a atenção à vocação formal é o elemento feminino da arte menor que perpassa os modistas, Rita Loureiro e a própria filósofa, na medida em que ela se compara a uma modista.

manuara, de forma tateante, aproximou-se da obra de Hieronymus Bosch<sup>67</sup>. Ao que parece, Rita Loureiro conseguiu alcançar a arte maior sem abandonar a sua sensibilidade feminina, fato não correspondido por Virginia Woolf, que escreveu romances, uma arte maior, de maneira “guindada” (PA, p. 96), “direta e dura” (PA, p. 59), ou seja, masculina. Por isso a preferência de Gilda de Mello e Souza aos romances de Katherine Mansfield, uma vez que, “com poucas exceções, as escritoras femininas se destacam, sobretudo, num certo tipo de narrativa de sala de estar... próxima da renda e do rondó” (PA, p. 59).

Após o parágrafo acima, nossa discussão pode ser convergida para um mesmo ponto. Posto que a cultura condicionou a mulher a uma prática artística específica e instaurou um estilo próprio, as artistas e as ditas artes menores deveriam abandonar tudo que lhes foi conferido em busca da ascensão? Não é essa a recomendação dada por Gilda de Mello e Souza. Para a filósofa brasileira, a incorporação da visão masculina descaracterizaria o principal elemento das artes menores identificado por ela: o bem-feito. Nossa autora, como vimos nos seus ensaios críticos, buscou preservar a diferença, em prol de uma identidade e de uma sensibilidade feminina.

Com isso, não se trata de dizer, como questionou Walnice Nogueira Galvão (PA, p. 58), que as mulheres estão fadadas às artes menores. Talvez a questão deva ser formulada invertendo os termos. Ao que nos parece, as artes menores estão “fadadas” às mulheres na medida em que, ao se abolir o bem-feito a fim de atingir o grandioso, descaracterizar-se-iam completamente. Não se trata de confinar as mulheres a um conjunto de produções artísticas, mas o que está em jogo para a filósofa brasileira é a retirada da grandeza heroica do que considera como “temperamento feminino” (PA, p. 54). Em outras palavras, trata-se de expurgar o masculino.

Esse temperamento feminino que Gilda de Mello e Souza visa salvaguardar na entrevista de 1984 está em consonância, a nosso ver, com o pensamento de outras mulheres, como as releituras do cânone da história da arte propostas, na mesma época, pelas autoras Griselda Pollock e Rozsika

---

<sup>67</sup> A leitura que Gilda de Mello e Souza faz de Rita Loureiro foi explorada em COELHO, Edinaldo Gonçalves. Rita Loureiro: “primitiva” ou erudita?. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, vol. 2, n. 9, 2019, pp. 203-220.

Parker<sup>68</sup>. As historiadoras da arte, em sua obra em conjunto, *Old Mistresses: women, art and ideology* (1981), apontam que a exclusão das mulheres como artistas revela que, estruturalmente, o discurso da história da arte é erigido sob uma lógica falocêntrica que se apoia na negação do feminino com o propósito de assegurar a supremacia do masculino no campo da criatividade. Sendo assim, forçar a inserção das mulheres dentro desse discurso seria contraprodutivo. Para Griselda Pollock (2013), em *Differencing the canon: feminism and the writing of art's histories* (1999), é estruturalmente impossível readmitir as mulheres excluídas sem desvirtualizar o seu legado artístico. Ainda que se proponha uma versão feminina do cânone, a lógica falocêntrica continuará a mesma: transformar artistas em ideais narcísicos. Mas, a figura da Mãe, diferentemente da do Pai, não é heroica. A historiadora da arte sul-africana então levanta uma questão: o que faz nos interessarmos por artistas que são mulheres? Griselda Pollock (2013, p. 33) responde que não se trata de buscar em uma obra sinais de feminilidade [*womenhood*], mas sinais do feminino [*femininity*] estruturalmente condicionado e em conflito com o falocentrismo, isto é, uma estrutura de subjetividade potencialmente diferente.

A interconexão entre as autoras é importante porque nos mostra como o pensamento de Gilda de Mello e Souza apresenta diversas ressonâncias que não foram ouvidas pela comunidade acadêmica à qual pertencia. O seu “quase exílio”, conforme apontado por Paulo Arantes (1994, p. 14), é consequência direta da desvalorização daquilo que era tido como *menor*.

Se a filósofa brasileira pôde, como etinóloga de sua gente, fazer a sua leitura de Almeida Júnior, dando nova perspectiva para a crítica, ela também pôde, como psicanalista de seu gênero – não podemos nos esquecer do paradigma indiciário –, fazer o mesmo com a obra de Anita Malfatti, estabelecendo uma relação íntima entre a obra e a vida da artista, uma vez que a visão feminina coaduna bem com diversos campos do saber, como a antropologia e a psicologia (PA, p. 58). Em *Vanguarda e nacionalismo na década de 20* (EL), nossa autora analisa a obra de cinco artistas modernos:

---

<sup>68</sup> As duas autoras são figuras de proa no debate feminista da história da arte, estando presente na bibliografia de boa parte dos estudos atuais. Para uma apresentação desse debate e de outras autoras, ver KERN, Daniela Pinheiro Machado. A vocação historiográfica da história feminista da arte. *PARALELO* 31, n. 14, 2020, pp. 48-63.



Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti e Ismael Nery. Sobre a autora d' *O homem amarelo* (1916), Gilda de Mello e Souza nos diz que tudo nela é carregado de dramaticidade, de *pathos*. Seus quadros nos transportam para um ambiente sombrio, exprimindo a sua personalidade tímida e fechada. Porém, a expressividade contundente que Anita Malfatti (1889 – 1964) trouxe ao Brasil na exposição de 1917, após estudar fora do país, e que desagradou a Monteiro Lobato, não se sustentaria após o programa nacionalista empreendido pelos modernistas paulistas. “Como conter num programa estrito e definido a sua alma ferida, esquiva e no entanto sequiosa de comunicação?” (EI, p. 335). A grande dificuldade enfrentada pela pintora, na verdade, não seria tanto a crítica recebida<sup>69</sup> ou o programa estético nacionalista, mas, segundo a filósofa brasileira, o confronto diário com a beleza de Tarsila do Amaral (1886 – 1973). Trauma latente que a própria artista nunca confessaria a si mesma. Aliás, qual crítico de arte conseguiria desfazer as defesas e trazer esse trauma à superfície? Foi Gilda de Mello e Souza quem estabeleceu a transferência e nos decifrou a esfinge. “Até agora ninguém a mencionou, porque, como os demais setores da cultura, a crítica reflete a visão masculina e estabelece de antemão a importância dos motivos esquecendo na sombra os que reputa insignificantes” (EL, p. 335). A filósofa segue a trilha

---

<sup>69</sup> Os últimos parágrafos da crítica de Monteiro Lobato são esclarecedores, pois, para além de suas diretrizes estéticas rígidas, o que vemos é um alerta visando o desenvolvimento da artista, conforme lemos: “Não fosse profunda a simpatia que nos inspira o belo talento da senhora Malfatti, e não viríamos aqui com essa série de considerações desagradáveis. Como já deve ter ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética, há de irritá-la como descortês impertinência a voz sincera que vem quebrar a harmonia do coro de lisonjas. Entretanto, se refletir um bocado, verá que a lisonja mata e a sinceridade salva. O verdadeiro amigo de um pintor não é aquele que o entonetece de louvores; sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. Os homens têm o vício de não tomar a sério as mulheres artistas. Essa é a razão de as acumularem de amabilidades sempre que elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. [...] Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima – e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não-idiotas, dos críticos não-cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada – e até dos seus apologistas. Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque também eles pensam deste modo... por trás” (LOBATO, 2008, pp. 52-53). Simioni (2019, p. 81) chama a atenção para o fato de o crítico ter levado a artista a sério, independentemente de seu gênero. Anita Malfatti fora avaliada como teria sido qualquer outro artista. A crítica de Lobato destoava dos parâmetros da época, como as de Luiz Gonzaga Duque Estrada e tantos outros, que analisavam as obras feitas por mulheres segundo critérios de feminilidade, em blocos e muitas vezes sem sequer mencionar o nome das artistas, para preservá-las, tomando-as por frágeis e incapazes de suportar um julgamento. Assim sendo, Monteiro Lobato não tratara a artista como jovem e indefesa, como muitos daqueles que saíram em sua defesa a tacharam.

deixada pelos detalhes insignificantes e indaga sobre qual situação deve ter sido mais frustrante para a carreira da pintora: a crítica de um homem desconhecido para ela, como Monteiro Lobato, ou o comportamento dos amigos modernistas, que aclamavam Tarsila do Amaral, apelidando-a de “caipirinha vestida de Poiret”, “maravilha caída do céu”? A predileção ia além do campo artístico<sup>70</sup>, uma vez que Gilda de Mello e Souza (EL, p. 344) considerava que a autora de *Abaporu* (1928) não era tão excepcional, isto é, considerava-a uma artista sem grandes tensões psicológicas e que se adequou bem à pregação nacionalista, cuja obra traz elementos europeus travestidos de selvagens. No fim das contas, o sentimento de rejeição, tanto no campo artístico quanto no afetivo, acabou tolhendo o voo da promissora Anita Malfatti.

Como se vê, a questão envolvendo o menor e o feminino acaba extrapolando o âmbito das artes. Ao discorrer sobre o destino das mulheres de sua geração, nossa autora se posiciona ceticamente em relação àquelas mulheres que abandonaram o destino que lhes fora atribuído em busca do projeto masculino. Em suas palavras: “Não vejo vantagem em reivindicar para a mulher o direito a um destino tipicamente masculino, como se isso fosse uma conquista indispensável” (PA, p. 54). Porém, ao ingressar na vida acadêmica, recusando o destino típico das mulheres – burguesas – de sua época, a própria filósofa assume que quis inventar para si um novo destino. “Não queria, por exemplo, ser apenas mãe de família: casar, ter filhos, dirigir a casa, receber e

---

<sup>70</sup> Nas cartas trocadas com Tarsila do Amaral, Mário de Andrade deixa transparecer a sua afeição pela sua destinatária, chamando-a de deusa Nêmesis, “senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos” (ANDRADE, 2001, p. 57). Sempre elogioso, o poeta não só exaltava o talento artístico da pintora, mas também as suas características pessoais e físicas, como a feminilidade e a beleza, favorecendo-a na crítica nada imparcial, em detrimento de Anita Malfatti. Em 16 de junho de 1923, após desabafar à amiga sobre seus atritos com Oswald de Andrade, Mário de Andrade escreve: “Perdoa-me esta pequena confissão de sofrimento. Afinal: nem este é tão grande pois que qualquer coisa me consola. E o sorriso que me mandaste no final de tua carta foi um consolo ideal e fecundíssimo. *Revi toda sua feminilidade, toda a sua beleza e o teu talento.* E me ponho de novo a ser feliz. E responde-me dizendo que preferes: minha amizade, essa que me fez dizer um dia que tua *Espanhola* era, como cor, o *melhor trabalho* do Salão Paulista e que a *Chinesa*, de Anita era *um trabalho frustrado*, essa amizade ou relações sociais displicentes e no que terás o meu aplauso incondicional? Mas estou que preferirás minha amizade, minha... amiga” (ANDRADE, 2001, p. 74, grifos nossos). Em contrapartida, nas cartas endereçadas a Anita Malfatti, transparece o tom fraternal, no qual Mário de Andrade faz a vez de um tutor. O poeta chama a pintora de “irmã suavíssima” e “bem querida”, e comenta que a feminilidade dela é carregada de negatividade, capaz de desequilibrar o seu talento (IONTA, 2004).

pagar visitas, viver submissa à sombra do marido” (PA, p. 50)<sup>71</sup>. A solução seria se realizar “como um homem” (PA, p. 51). Mas, Gilda de Mello e Souza não ascendeu para o maior. Caso contrário, sua produção intelectual não teria sido voltada para os objetos menores e insignificantes. Caso contrário, sua tese não seria sobre a moda. “Sempre tive minhas dúvidas se para ser livre – realizar-se na transcendência criadora – a mulher precisava negar tudo o que a história, a cultura haviam feito dela” (PA, p. 56). A filósofa brasileira conservou consigo tudo que a fizera ser ela desde a infância na fazenda, “procurando preservar a *diferença*, a nossa identidade” (PA, p. 56).

Muitas vezes, as artes menores são o único recurso para que as mulheres possam se expressar e fugir da ociosidade e da submissão. Um dos pontos chave da tese de doutorado de nossa autora é a defesa de que, por mais que acusem a moda de fútil, tal arte fora o subterfúgio para as mulheres do século XIX, quando a vida lá fora, onde a visão míope já não alcança, é-lhes interdita. Assim sendo,

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

Ainda que as mulheres adentrem o mundo dos homens, outras interdições lhe são impostas. Na democrática Bauhaus, já aludida anteriormente, ainda que não houvesse restrições no processo seletivo, as estudantes eram majoritariamente alocadas na oficina de tecelagem, que

---

<sup>71</sup> Não podemos deixar de observar que Gilda de Mello e Souza parte de um lugar privilegiado. Como ela mesma destaca, a afinidade entre os companheiros do grupo Clima, o ar de família, dava-se, em muito, porque todos compartilhavam de um mesmo universo: “pertencíamos àquele setor da burguesia formado por profissionais liberais, altos funcionários, fazendeiros e industriais médios...” (PA, p. 38). Heloísa Pontes (1998) considera que, por não compartilhar desse universo, Florestan Fernandes não se aproximou de Gilda de Mello e Souza e seus colegas. Tendo isso em mente, observa-se que a filósofa brasileira toma a sua experiência feminina como ponto de partida de sua reflexão.

nenhum professor homem queria coordenar. T'ai Smith (2014), em *Bauhaus weaving theory: from feminine craft to mode of design*, destaca que, para estarem a par da instituição, as tecelãs teorizavam intensamente a arte têxtil, dialogando com Kandinski, Klee e os demais teóricos da Bauhaus, mas isso não foi o suficiente para o reconhecimento da oficina dentro da escola. A mesma experiência de deslocamento foi vivenciada por Gilda de Mello e Souza e suas colegas. Na revista *Clima*, o seu lugar era o de ficcionista<sup>72</sup>. No Departamento de Filosofia, o de professora de Estética<sup>73</sup>. Mas, podemos dizer que a filósofa brasileira conquistou um cômodo para si, condição necessária, além do dinheiro, para a atividade criativa e intelectual, diferentemente da irmã de Shakespeare, idealizada por Virginia Woolf em *Um quarto só seu* (1929), que, apesar de ser tão inteligente e talentosa, em Londres não lhe fora oferecida nenhuma oportunidade de atuação no teatro, morrendo à mercê, sem se realizar como o seu irmão (WOOLF, 2015, pp. 36-37).

O que deve ser sublinhado é que, para Gilda de Mello e Souza, tanto as mulheres quanto as artes menores não devem abandonar o que conseguiram construir à sombra do que lhes foi imposto. Quando ela diz que a exploração “também gera defesas, formas sutis de resistência, de poupança, a valorização paciente dos miúdos, das sobras” (PA, p. 54), entendemos que a filósofa está valorizando aquilo que foi possível fazer com tão pouco. Devemos evocar aqui uma personagem que chamou a atenção de nossa autora: Lucíola, de A

---

<sup>72</sup> É digno de nota que, ainda que tenha redigido algumas críticas literárias esparsas para a revista, a filósofa brasileira só conquistaria renome graças à sua trajetória acadêmica, e mais tardiamente do que os seus demais colegas homens.

<sup>73</sup> Como já vimos, a trajetória acadêmica de nossa autora não foi nada fácil. O caminho trilhado por Gilda de Mello e Souza dentro do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo foi tortuoso e cheio de obstáculos. Depois de assumir a cadeira de Estética, era esperado que seguisse a linha rígida da especialização e se debruçasse sobre os grandes autores, o que contradizia a sua personalidade intelectual. Nelson Aguilár, em defesa de sua professora de Estética, chega a dizer que: “Gostar de suas aulas, salvo duas ou três exceções, era malvisto pelo quadro docente. O espírito objetivista predominava e a abertura à estética, quando não provinha de Kant, assustava” (AGUILAR, 2007, p. 199). Em entrevista a Heloísa Pontes, publicada no corpo de *Destinos mistos*, Gilda de Mello e Souza modestamente comenta sobre a sua situação como professora: “Quando me diziam que os alunos estavam querendo um curso sobre Marx, me recusava a dá-lo, porque não tinha a formação filosófica profunda de meus colegas. O que eu sabia era fazer crítica de arte. Mas era justamente este espírito, herdado da revista *Clima*, que incomodava os meus colegas. Eles queriam que eu permanecesse no departamento mas criavam muitos entraves” (SOUZA apud PONTES, 1998, pp. 187-188).

*moratória* (1954), peça teatral de Jorge Andrade (1992 – 1984). No ensaio *Teatro ao sul* (EL)<sup>74</sup>, Gilda de Mello e Souza analisa o teatro paulista, diferenciando-o do romance nordestino no que tange aos estudos sociais de cada sociedade. Além de comentar sobre *Santa Marta Fabril S. A.* (1955), de Abílio Pereira de Almeida, nossa autora se debruça sobre a peça de Jorge Andrade que narra a trajetória de uma família cafeeira abastada que sucumbe com a perda da fazenda na passagem da República Velha para o Estado Novo. Pai e filho, acostumados com a rotina de mando, não se adaptam à nova realidade longe de suas terras, condenados agora a uma vida anti-heroica. Já Lucíola, a filha, resistirá ao espaço urbano humildemente como uma costureira, acomodando-se como pode no momento de crise. Sobre ela, dirá a filósofa brasileira:

Ser secundário, de existência subalterna, não lhe é penoso trocar uma sujeição por outra, o domínio do pai ou do marido pela escravidão da máquina de costura. Pois assim como a fazenda desenvolve em Quim o instinto de mando e em Marcelo o ódio a qualquer sujeição, treinou Lucíola nas tarefas miúdas de dentro de casa, nos pequenos gastos, na economia cotidiana. A sua força é a da criatura sem liberdade, empenhada nos compromissos, na aceitação do mundo e do presente. Por isso, apenas ela conseguirá se libertar da fazenda e penetrar no novo universo que se constrói. (EL, pp. 139-140)

Gilda de Mello e Souza continua dizendo que as mulheres estão sempre preparadas para o imprevisto, tendo sempre guardados para um momento oportuno as sobras, os retalhos, as linhas, os botões, de forma que a norma construtiva feminina seja a combinatória. Assim sendo, lidando com o imprevisto, as artistas inventariam de outro modo, “desprezando projetos rígidos, excessivamente racionais, para ir experimentando, substituindo, improvisando, adaptando” (PA, p. 57). Seguindo essa linha de raciocínio, o mesmo pode ser dito de nossa autora, que, desprezando os projetos rígidos e lidando com o imprevisto, foi, além de filósofa, socióloga, historiadora da arte, crítica de arte, teórica da literatura, tradutora, professora, contista, mãe, esposa

---

<sup>74</sup> Publicado originalmente em: *Teatro Brasileiro*, São Paulo, n. 3, janeiro, 1956.

e o que mais ela precisasse e quisesse ser. Tudo isso sempre em busca do bem-feito, sem a pretensão de entrar no Panteão da Glória.

Poderíamos ainda dizer que, parodiando o título que Marilena Chaui atribuiu ao ensaio dedicado à nossa autora, *A dignidade do feminino* (2007), o que Gilda de Mello e Souza busca mostrar é *a dignidade das artes menores*. Na homenagem à sua professora de Estética, Marilena Chaui relembra a coragem e a generosidade dela, e discorre sobre como as mulheres são desdobráveis, lidando com graça e eficiência desde escrever até cuidar das crianças, desde chefiar um departamento sob vigilância<sup>75</sup> até dar dicas sobre como combinar um chapéu cor de morango com um vestido creme. “Gilda de Mello e Souza, sem alarde, mas com firmeza, ensinou a todos nós a dignidade do feminino” (CHAUI, 2007, p. 36). Portanto, o adjetivo “menor” aparece então como um ato de resistência frente àquilo que, histórica e culturalmente, foi considerado maior.

Para concluirmos esse ponto, podemos mostrar que a questão da dignidade das artes menores é emergente. Ao se referir aos enormes quadros presentes nas bienais de sua época, Gilda de Mello e Souza comenta que de grandioso eles só têm em tamanho. O que esses quadros representam é a *ampliação do insignificante*: um punho fechado, uma árvore solitária ou uma cesta de frutas reproduzidos num espaço expandido. São obras que gritam, mas não dizem nada. Fenômeno análogo já ocorria na pintura acadêmica nacional do século XIX. Na passagem da pintura histórica para a pintura de gênero, os artistas resistem a abandonar o gesto heroico e a idealização. Nossa autora (PA, p. 81) oferece como exemplo a natureza-morta de Pedro Alexandrino, cuja boa pintura é atrapalhada por um decorativismo que visava engrandecer o tema insignificante, enobrecendo as frutas e as taças pintadas. A isso a filósofa brasileira denominou de *monumentalidade inercial*. É interessante pensarmos nessa mudança ocorrida: a *monumentalidade inercial* deriva de uma vergonha de não pintar batalhas; já a *ampliação do insignificante* parece ser uma escolha deliberada, como que uma aceitação do tema menor. Mas, no fim, o resultado é o mesmo. Segundo Gilda de Mello e Souza, essas

---

<sup>75</sup> Gilda de Mello e Souza foi chefe do Departamento de Filosofia da USP de 1969 a 1972, tendo de lidar com as investidas de interventores associados à ditadura militar.

grandes telas nada mais são do que “o último estertor com que a autoridade masculina procura mascarar uma estética do suborno” (PA, p. 60). Esse fenômeno certamente não é restrito à pintura. Se Clarisse Lispector, com a sua miopia, apegava-se aos detalhes sensíveis na transcrição do real, ela também, por meio de “vertiginosos relances”, fixava num instante aquilo que só poderia ser divisado de muito perto, extraíndo dessa ínfima parcela de tempo toda uma sequência de atos. Ávida por esses instantes exemplares, Lispector os vai somando na composição de sua obra, ignorando a cadência temporal da narrativa. Como contraposição, a filósofa brasileira destaca o cineasta Sergei Eisenstein, que, em vez de captar o instante num lampejo, dilatava-os. Nas cenas da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (1925), e a da abertura da ponte, em *Outubro* (1928), o que vemos é a dramatização do tempo, a monumentalização do instante. “Desse modo, o que se tem diante dos olhos é um instante visto ao microscópio, um tempo reduzido que jamais escoar – os soldados descendo ininterruptamente a escada, a ponte nunca terminando de abrir” (EL, p. 99). Assim sendo, Gilda de Mello e Souza se vê frente a um impasse: o insignificante sempre fora desvalorizado, por que agora os homens estariam se apropriando do que era relegado às mulheres? As diferenças entre as visões masculina e feminina estariam se desfazendo? “Em resumo, acho que os homens estão fazendo, hoje – mal e com pretensão descabida –, o que as mulheres fizeram sempre tão bem, modestamente e conformadas” (PA, p. 60). E assim damos o ensejo para o próximo capítulo.

### 3. A desvirilização da arte

A arte menor não é mais exclusividade das artistas. A atenção aos pequenos detalhes e a valorização dos elementos desprezíveis agora também podem ser encontradas nos homens. Já vimos anteriormente o caso de Almeida Junior, que, graças à sua percepção, captara os gestos do caipira em sua pintura. Se a visão feminina é a da tomada cinematográfica próxima, que faz *travellings* de aproximação em pequenos detalhes, Mário de Andrade não deixa de utilizar esse recurso em sua poesia. No poema *Noturno de Belo Horizonte* (1924), citado por Gilda de Mello e Souza no ensaio *O colecionador e a coleção* (IF)<sup>76</sup>, o poeta esquece o heroico para captar os pequenos detalhes da cidade mineira. Leiamos o trecho que tanto intrigou nossa autora:

Maravilha de milhares de brilhos e vidrilhos,  
Calma do noturno de Belo Horizonte...  
O silêncio fresco desfolha das árvores  
E orvalha o jardim só.  
Larguezas.  
Enormes coágulos de sombra.  
A polícia entre rosas...  
Onde não é preciso, como sempre...  
Há uma ausência de crimes  
Na jovialidade infantil do friozinho.  
Ninguém.  
O monstro desapareceu.  
Só as árvores do mato-virgem  
Pendurando a tapeçaria das ramagens  
Nos braços cabindas da noite.  
(ANDRADE, 2013, pp. 190-191)

Como se vê, Mário de Andrade inicia o poema descrevendo a cidade mineira. Como uma filmagem em *travelling*, o olhar do poeta percorre, aponta Gilda de Mello e Souza, por entre as folhas que caem nas ruas desertas e frias, seu olhar “deixa entrever pelas frestas da romaria o insólito espaço urbano, tecido pelas investidas do mato e a exibição pretensiosa de todos os estilos arquitetônicos” (IF, p. 37). Além disso, se a norma construtiva feminina é a combinatória, com as suas sobras e retalhos, somos remetidos ao modelo

---

<sup>76</sup> Publicado originalmente em: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares (Orgs.). *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. São Paulo: IEB-USP; Metal Leve, 1984.



construtivo do *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade. Conforme lemos em *O tupi e o alaúde* (1979), uma análise pormenorizada da rapsódia revela que ela foi construída a partir da combinação de partes de diversas obras preexistentes. A sua força inventiva reside na utilização original desses recortes, em nada se baseando numa pura e simples apropriação. Por conta disso, a leitura oferecida por Florestan Fernandes e Haroldo de Campos, baseada no conceito de “composição em mosaico”, estaria equivocada, porque sugere a justaposição simples dos fragmentos, ignorando a elaboração criadora no agenciamento deles. A leitura mais assertiva seria aquela baseada no conceito de *bricolage*, descrito por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1962). O *bricoleur* utilizaria como matéria-prima os fragmentos de velhos sistemas, contudo, esses fragmentos são cuidadosamente selecionados segundo uma sensibilidade que se deixa mover pelo jogo das formas:

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. (TA, p. 11)

Gilda de Mello e Souza, no seu ensaio dedicado a *Macunaíma*, oferece uma leitura própria, baseada no processo criador da música popular, seguindo a pista da rapsódia e da estética musical de Mário de Andrade. A composição rapsódica também seria combinatória, feita da soma espontânea de peças musicais distintas. Apesar de sua leitura, para a filósofa brasileira, a interpretação de *Macunaíma* baseada na bricolagem ainda seria válida, conforme as suas palavras:

Uma das teorias, antes do meu livrinho, é que se tratava de bricolagem. Ainda acho que é a melhor definição: um todo feito de pedacinhos retirados da obra de outros, historietas formando uma imensa colcha de retalhos. Penso também que é uma forma de compor feminina. Justamente uma das coisas que tenho dentro de mim é que a cultura feminina como a cultura da fazenda são cultura de sobras, restos, pedaços. (PA, p. 109)

Outra obra literária que chamou a atenção de nossa autora foi *Espelho do príncipe* (1994), de Alberto da Costa e Silva (1931 –), a começar pela dedicatória a ela direcionada. Na resenha *Solilóquio da infância* (PA)<sup>77</sup>, a filósofa brasileira não pode deixar de notar a disposição visual de cada elemento cuidadosa e equilibradamente assentado sobre a folha de papel branca, independentemente das palavras cordiais. Essa antecâmara da obra já indica o bom trato para com as coisas pequenas. O romance narra a trajetória de um garoto à vida adulta, uma trajetória evocada na lembrança pelos acontecimentos miúdos e insignificantes. Sem nome nem sobrenome, assim como os membros de sua família, o garoto não nos é identificado. A presença desses familiares na memória do menino será mantida pelos detalhes que lhe eram essenciais: “a jovem prima solteira”, “o tio padre, o mais bonito da família”, “a outra tia que era toda linda, de cabelos muito negros”. A presença desses detalhes se estende também para a descrição minuciosa de antropólogo que Alberto da Costa e Silva faz dos ambientes que dão palco para a narrativa:

[...] no mocambo, “o pote e as quartinhas d’água, a arca, as panelas de barro e o fogareiro, o ferro a carvão e a mesa de passar roupa”; na casa do menino o que restou da pompa antiga e veio dentro dos baús, junto com os móveis da avó: “um leque de plumas de avestruz, sombrinhas de seda, bengalas, a casaca e a cartola do avô, um binóculo e uma caixa grande, negra e quadrada”, que aberta revelou uma vitrola. Objetos fora de uso, desemparceirados, que se harmonizam bem com os personagens sem nome da narrativa. (PA, p. 206)

Outro olhar que percorre em busca de seus detalhes é encontrado por nossa autora na pintura de Gregório Gruber (1951 –):

Diurna ou noturna, lívida ou ensolarada, a cidade de Gregório não era estática e disponível, como se a avistássemos do alto de uma janela, mas vertiginosa, apreendida de relance pelo olhar rasteiro de quem se deslocava velozmente nas ruas. (IF, p. 119)

---

<sup>77</sup> Publicado originalmente em: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de agosto de 1995. *Jornal de Resenhas*.

Além disso, em *Duas notas: João Câmara Filho e Gregório Gruber* (IF)<sup>78</sup>, Gilda de Mello e Souza vê o último como um intérprete da moderna cidade de São Paulo. Diferentemente dos pintores, como os membros do Grupo Santa Helena, que fugiram com seus cavaletes para bem longe do centro caótico da metrópole, isto é, que fugiram para “a paisagem humana e harmoniosa que evocava o passado europeu de quase todos” (IF, p. 119), o pintor paulista permaneceu no espaço que lhe era dado, a paisagem menor que o rodeava. Ele incorporou a iconografia da civilização técnica, tais como os edifícios, os túneis, os carros, os postes. A transformação urbana é aceita e transposta para a tela sem protesto e nostalgia. O artista 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” (IF, p. 121). Com isso em mente, depois de desbravar o espaço urbano, Gregório Gruber encerra suas figuras no menor dos espaços: o doméstico, registrando-as em sua reclusão íntima, no espetáculo anti-heroico do cotidiano, “sentada à mesa do café, fazendo a *toilette* matinal, na cama, entre os lençóis desfeitos, junto à televisão, costurando, lendo, fumando” (IF, p. 121).

Ainda no mesmo ensaio, referindo-se agora a João Câmara Filho (1944 –), a filósofa brasileira chama a atenção para um recurso insistentemente utilizado pelo pintor pernambucano: os *braços erguidos com as mãos espalmadas*. Até então, esse recurso integrava a iconografia tradicional da pintura, especialmente a religiosa ou de protesto, lembremos de *Três de Maio de 1808 em Madrid* (1814), de Goya, ou de *Guernica* (1937), de Picasso. Contudo, destaca Gilda de Mello e Souza, João Câmara Filho dá um tratamento pessoal a essa técnica, lançando mão de *braços atados ou decepados* e *braços sobressalentes*. Numa de suas pinturas que integram a série *Cenas da vida brasileira* (1934 – 1954), o pintor nos apresenta a Liberdade, alegoria tradicional materializada na figura de uma mulher majestosa. Mas, em suas mãos, ela está longe de ser aquela de Delacroix que conduz o povo francês. A sua Liberdade portava um membro artificial, “pois os

---

<sup>78</sup> Publicado originalmente em: *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, agosto, 1983.

braços verdadeiros lhe tinham sido atados às costas” (IF, p. 114). Sua Liberdade não é heroica nem europeia. O temperamento sarcástico de João Câmara Filho, “treinado no grotesco e na ambiguidade” (IF, p. 115), lembra-nos a filósofa brasileira, não se contentaria com uma interpretação tradicional da alegoria:

Se ele a sugere é para logo em seguida emudecê-la com a vaia estridente de uma segunda leitura, que, voltando as costas para o prestígio rançoso da alegoria, irá se apoiar em lições históricas recentes, que desqualificam o valor absoluto dos conceitos éticos. (IF, p. 115)

Com isso, o que está em jogo é o fato de o pintor pernambucano recuperar elementos tradicionais da pintura, mas, ao trazê-los para a modernidade, eles perdem o caráter heroico que lhes era inerente. *A liberdade é uma mentira*, interpretará Gilda de Mello e Souza, portanto, o foco de luz, que deveria incidir na figura central, “é deslocado violentamente para os detalhes significativos, fundamentais, que haviam sido deixados na penumbra” (IF, p. 115).

A deseroicização não se restringe às alegorias e personagens históricas, mas se estende de forma generalizada. Um grande exemplo dado por Gilda de Mello e Souza foram as personagens de Anton Tchekhov (1860 – 1904), reconhecendo-o como seu autor predileto, ao lado de Katherine Mansfield (PA, p. 96). Segundo a filósofa brasileira, em *As “Três Irmãs”* (EL)<sup>79</sup>, os textos do dramaturgo russo são “aparentemente despojados e tão semelhantes à vida” (EL, p. 161) que não há lugar para personagens heroicas. Nesse sentido, também não há lugar para interpretações excepcionais, pois Tchekhov exige uma disciplina admirável. Ou seja, suas peças são obras do bem-feito. Interpretá-las é uma das provas mais sérias da carreira de um profissional de teatro. Nas palavras de nossa autora:

Desprovidos de ação dramática e personagens de exceção, correm a todo o momento o perigo de cair na monotonia se o diretor não conseguir encontrar o tom exato, valorizando cada

---

<sup>79</sup> Publicado originalmente em: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 de outubro de 1956. Suplemento Literário.

detalhe, suprindo pela atmosfera a ausência de situações de conflito e pelo matiz do comportamento a falta de contrastes vivos, fáceis do público apreender. Paradoxalmente, portanto, encenar Tchekhov é tarefa mais ingrata que encenar um texto clássico. (EL, pp. 161-162)

No meio dessa atmosfera anti-heroica, o dramaturgo russo compõe suas personagens de forma fragmentária, exigindo que os atores as interpretem jogando com o improvisado, mantendo a disciplina, para que no fim seus gestos e atitudes componham uma coreografia teatral.

Ainda sobre as artes rítmicas, em *Notas sobre Fred Astaire* (IF), Gilda de Mello e Souza nos mostra que no grande dançarino da vida moderna não há subserviência ao passado: “Há apenas o mundo presente, com a sua roupa de uso e os seus sentimentos reais” (IF, p. 176). Fred Astaire (1899 – 1987), considerado o dançarino mais influente na história do cinema, não busca se destacar, como no balé tradicional, daquilo que o circunda. Sua vestimenta e seus gestos se articulam com os objetos cotidianos à sua volta, como a bengala, o chapéu e o mobiliário. Assim, o dançarino insere-se no mundo, sabendo utilizar cada objeto, sem se opor a eles. Quanto à sua vestimenta, Fred Astaire assumiu o traje consagrado pelo século XIX e que mimetiza a industrialização: “a casaca preta, a cartola que repetia a chaminé das fábricas, num despojamento que o instala no grau zero da vestimenta, reduzida ao preto, o branco, o gesto – longe de Godot<sup>80</sup> e perto dos quadros cubistas” (IF, pp. 171-172). Como contraposição ao dançarino de *Top Hat* (1935), a filósofa brasileira, a título de ilustração, aponta o ator de *Cantando na Chuva* (1952), Gene Kelly, também moderno, mas nostálgico, no qual ainda sobrevive o heroico, desde a música até o cenário: “No fundo, incapacidade do artista de conviver harmoniosamente com o mundo contemporâneo” (IF, p. 172).

Outro par oposto a Fred Astaire colocado em jogo por Gilda de Mello e Souza é Charles Chaplin. Diferentemente de Gene Kelly, aqueles dois artistas são representativos do mundo contemporâneo. Contudo, a performance de Chaplin é uma caricatura crítica dos problemas sociais advindos da modernidade, “o que o leva a sublinhar o lado trágico e chegar à representação

---

<sup>80</sup> Referência à peça *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett.

do absurdo, como a transformação da botina em comida no filme *Em busca do ouro* [1925]” (IF, p. 172). Na performance de Astaire, por sua vez, não há crítica social. Seus gestos não são uma caricatura, mas gesto puro, com toda simplicidade e naturalidade. O dançarino se insere harmoniosamente no mundo moderno, sem necessidade de desafiá-lo, movendo-se naturalmente, sem qualquer artifício. Suas mãos “traçam o gesto natural, cotidiano, do homem da rua, habitante das grandes cidades como o do dândi baudelairiano” (IF, p. 175).

E por falarmos em Charles Baudelaire (1821 – 1867), o arauto da modernidade segundo Adorno (1993), todos os artistas mencionados neste capítulo e sobre os quais Gilda de Mello e Souza devotou sua atenção são artistas da vida moderna, na mesma acepção expressa pelo crítico<sup>81</sup> em *O pintor da vida moderna* (1863)<sup>82</sup>. Nesse ensaio, o poeta francês desenvolveu o programa estético da modernidade, que já estava em seu horizonte desde as críticas aos Salões de 1845 e 1846, sendo esta última concluída pelo *Do heroísmo da vida moderna*. Em oposição à teoria do belo ideal, o Belo, eterno e absoluto, e tendo em vista as gravuras de Constantin Guys, Baudelaire

---

<sup>81</sup> Podemos empregar o substantivo *crítico* para se referir a Baudelaire não só por sua atuação como crítico de arte nos Salões, mas também no sentido que Mário de Andrade lhe atribuiu: “Uma observação que eu não sei se alguém já fez antes de mim: Baudelaire, um dos maiores poetas da França, você já reparou que ele é muito mais crítico que criador. Falo do ponto de vista da criação. A criação dele é crítica. Provém dum contato de ideias de que ele tira um juízo, esse juízo é a inspiração dele” (ANDRADE, 1982, p. 30).

<sup>82</sup> A modernidade de Gilda de Mello e Souza, e a qual ela identificará em Baudelaire, é positiva. Para o bem ou para o mal, a modernidade deve ser abraçada, sem nostalgia. A leitura que a filósofa brasileira faz da relação do poeta francês com a modernidade não é marcada, como já poderíamos supor, pela interpretação oferecida por Walter Benjamin, que, partindo das *Flores do mal* (1857) e d’*O Spleen de Paris* (1869), e não d’ *O pintor da vida moderna*, identificará uma face negativa. Segundo Hans Robert Jauss (2013), que traçou a história da palavra *modernidade*, Benjamin, no projeto das *Passagens*, insiste numa recusa da cidade moderna por parte de Baudelaire. A modernidade passaria a ser cruel, e a beleza transitória seria substituída por um mal-estar fruto da falta de duração. Jauss ainda sublinha que as considerações do filósofo alemão derivam de uma postura marxista, buscando em Baudelaire uma crítica à alienação e ignorando o novo impulso produtivo que a modernidade proporciona ao homem. Como podemos ver, essa modernidade negativada não é a que aparece nos ensaios da filósofa brasileira. Sobre a leitura que Benjamin faz de Baudelaire, e a crítica de Jauss, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. Para uma apreciação mais geral sobre a relação de Baudelaire com a modernidade, ver MARSHALL, Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

identifica a beleza a um elemento condicionado pelo tempo: a realidade histórica do artista. Leiamos a definição oferecida pelo poeta:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 1996, p. 9)<sup>83</sup>

O belo possui uma dupla natureza. Ele não é apenas o eterno nem apenas o transitório, ele é o eterno extraído da “última moda”. O texto programático de Baudelaire ironiza aqueles que se acotovelam diante dos quadros do Louvre animados por essa ideia atemporal de beleza. O poeta francês privilegia um olhar modal, como o de Guys, que buscou registrar a poesia do mais atual, do mais moderno. Com isso, florescem diante do crítico os *poetae minores*, que souberam retratar a beleza particular e circunstancial, diferentemente daqueles presos às coisas eternas, heroicas ou religiosas:

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, e, finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes. (BAUDELAIRE, 1996, pp. 7-8)

Como se vê, Charles Baudelaire funda a modernidade artística por meio de uma ruptura com os ideais clássicos, obsoletos. O passado já fora um presente, e foi daquele presente que os artistas extraíram a beleza. Cabe aos artistas modernos realizar o mesmo, mas partindo de seu presente<sup>84</sup>. A auréola deve ser perdida para que possamos ver a beleza de nossas gravatas e botas

---

<sup>83</sup> Essa definição tem repercussão no *Prefácio Interessantíssimo à Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, conforme lemos: “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda” (ANDRADE, 2017, p. 13).

<sup>84</sup> O ensaio de Baudelaire teve impacto imediato nos artistas contemporâneos a ele. Manet, por exemplo, sentiu-se impelido a abandonar a Espanha lúdica que habitava o seu imaginário e a olhar a sua Paris. Cf. REWALD, John. *The History of Impressionism*. New York: Museum of Modern Art, 1961.

envernizadas. Assim sendo, os deuses devem ser expurgados da arte e substituídos pelo aparato industrial. É como se Hegel tivesse apenas assistido ao início do processo do fim da arte. Karl Marx<sup>85</sup> foi um dos que presenciaram o início dos tempos modernos, e demonstrou a sua inquietude diante do destino da arte:

De outro ponto de vista, Aquiles será comparável com a pólvora e o chumbo? Ou, em resumo, a *Ilíada* com a imprensa, ou melhor, com a máquina de imprimir. O conto, as lendas épicas, a musa, não desaparecerão necessariamente com a barra do tipógrafo? Não terão deixado de existir as condições necessárias à poesia épica? (MARX, 1974, pp. 130-131)

O tempo da narrativa épica passou. O cavaleiro da espada perde lugar para o cavaleiro da indústria. A arte maior tem agora de enfrentar a atenção aos detalhes e ao efêmero. De grande a arte só poderá ter em tamanho, e tudo graças ao avanço da técnica e dos materiais, como é o caso da Torre Eiffel, o símbolo da Paris moderna, com seus trezentos metros de altura, mas que de heroico não tem nada. Não celebra nenhum fato histórico, nem homenageia os grandes ideais artísticos. Eis o símbolo dos tempos modernos.

Com a modernidade, a distinção entre artes maiores e menores começa a se desfazer. *Ars una, species mille*, diriam os antigos. Contudo, há algo que parece não ter sido captado pelos estudiosos da arte. O que passou despercebido foi a crescente presença da visão feminina no universo artístico. A arte menor foi sendo incorporada na arte maior na medida exata em que esta foi se desvirilizando. É justamente essa a leitura que defendemos que Gilda de Mello e Souza dá à tese do fim da arte. Acompanhemos como se dá essa interpretação pela letra da filósofa brasileira.

---

<sup>85</sup> Marx, junto a Nietzsche e Freud, são, segundo a interpretação de Marc Jimenez, os arautos da modernidade. Embora não sejam rigorosamente contemporâneos, os três pensadores marcam o fim de uma tradição: o fim do humanismo e da razão clássica. “E, o que é ainda mais importante, solapam, de forma irremediável, as certezas ligadas à concepção do homem como dono e possuidor da natureza” (JIMENEZ, 1999, p. 231). Contudo, no que tange à arte, há uma contradição. Marx, Nietzsche e Freud conservam, cada um a seu modo, certa nostalgia da antiguidade: “Esta contradição encontra-se no âmago de suas concepções estéticas. Ela nos leva a perguntar por que estes promotores da modernidade em política, em metafísica ou em psicologia ignoraram ou recusaram a modernidade artística. Este paradoxo pesa consideravelmente sobre as interpretações e sobre as utilizações posteriores de sua teoria” (JIMENEZ, 1999, p. 232).



Em *Variações sobre Michelangelo Antonioni* (IF), a filósofa brasileira, apoiada em Lucien Febvre e Lewis Mumford, sublinha que o homem de hoje está inserido numa época em que a visão detém a hegemonia dos sentidos. Esse mesmo homem, antes do Renascimento, já fora um *homem-de-ar-livre*, no qual todos os cinco sentidos atuavam em conjunto, mas, com o avanço da civilização, ele é substituído pelo *homem-de-estufa*, cultivado dentro da cidade.

A partir da invenção das lentes, o mundo passa por uma rápida *visualização progressiva*: “o hábito dos óculos amplia a jornada de trabalho e os anos de leitura, a utilização das lentes impulsionam o desenvolvimento decisivo da ciência moderna” (IF, p. 146). A visualização progride também na arte, permitindo que o artista vire seus olhos para o mundo à sua volta e esqueça o sagrado nos altos céus, onde a vista não alcança. Estabelece-se uma visão múltipla: o artista pode se voltar para o que está longe e para o que está perto, para o homem e para a paisagem, para a guerra e para a vida cotidiana no espaço fechado. É aí neste momento, ao adentrar no espaço privado, que o artista tem acesso ao insignificante:

A pintura holandesa leva adiante esta vocação nova do olhar para apreender a intimidade, ao percorrer a casa e surpreender a mão nos afazeres domésticos, quando ela costura, cozinha, varre o chão, ajeita o colar, calça a meia e, mesmo, cata a pulga. (IF, p. 146)

Depois da lente vem o espelho, completando a passagem do público ao privado, do grandioso ao insignificante. Por meio do espelho, o artista olha direto para si, “prossequindo a pesquisa da alma solitária” (IF, p. 147). Ora, não seria precisamente esse o momento do surgimento da arte romântica circunscrita por Hegel? O auge da visão se inicia, segundo Gilda de Mello e Souza, no século XIX, com a modernização das cidades. É neste mesmo século que surgem as teorias ópticas, a pintura impressionista e a fotografia. A partir desta, deriva-se o cinema, o triunfo da técnica: “A reprodução mecânica da realidade será o primeiro passo para a grande revolução estética das artes visuais e para o acontecimento artístico mais importante do século: o cinema” (IF, p. 147).

A fotografia e o cinema, filhos da técnica, não nasceram como arte. Quando lemos a *Pequena história da fotografia* (1931) de Walter Benjamin, vemos que a questão da técnica assombra, desde a invenção do daguerreótipo, a posição da fotografia como arte, ainda mais por ser intrinsecamente reproduzível, assombrando até a própria noção geral de arte. É o que compreende o filósofo alemão quando diz:

Aqui aparece, com todo o peso da sua nulidade, o conceito filisteu de "arte", alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado. (BENJAMIN, 1987, p. 92)

O ponto mais interessante desse ensaio benjaminiano para nós é quando o filósofo alemão contrapõe pintura e fotografia. Até então, no centro dos quadros estavam alegorias e figuras históricas, que são, em última instância, eternas. Quanto aos retratos, interessavam apenas à família do retratado. O quadro era integrado ao patrimônio da família e, algumas gerações depois, reduzido a uma mera peça do inventário, cujo valor não era mais o sentimental, mas correspondia apenas ao talento artístico de seu autor. Contudo, a fotografia introduz a apreciação das pessoas anônimas. Leiamos a passagem na qual Benjamin reflete sobre essa questão:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte". (BENJAMIN, 1987, p. 92)

O que chamou a atenção de Benjamin para a fotografia de David Octavius Hill foi o discreto olhar para o chão da vendedora de peixes. Esse registro de um detalhe ínfimo da vida cotidiano é o que nos atrai na fotografia, atentando-nos para as marcas do tempo, reconstituindo a partir dos seus

vestígios uma realidade. A fotografia difundiu uma nova prosa do mundo. Quanto mais a câmera evolui, com tamanhos menores e obturadores mais rápidos, mais o cotidiano penetra na arte. Os pintores não ficaram para trás, e os impressionistas saíram com seus cavaletes em busca de suas vendedoras de peixes.

Quanto ao cinema, Gilda de Mello e Souza, ainda em *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, recorre a um ensaio de Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934), para descrever os percalços que a técnica criada pelos irmãos Lumière passou para se transformar na grande arte cinematográfica. Logo no início, o teórico da arte comenta: “Não foi um impulso artístico que deu origem à descoberta e ao gradual aperfeiçoamento de uma nova técnica; foi uma invenção técnica que resultou na descoberta e aperfeiçoamento de uma nova arte” (PANOFSKY, 2019, p. 129). O interesse por essa técnica foi motivado pelo fascínio em ver as coisas se moverem, independentemente de o que fossem. Por isso, ainda hoje não podemos reduzir os filmes à “arte”, algumas produções podem não ter grandes pretensões para além de seu consumo, o que nos faz considerar o cinema uma arte visual completamente viva, assim como a moda, restabelecendo o contato dinâmico entre produção e consumo. Mais uma vez, as artes menores não compartilham da aura sacralizante da obra de arte. Assim sendo, apontando para o caráter interessado e intimamente ligado à sociedade do cinema, Panofsky nos diz:

Quer gostemos ou não, os filmes moldam, mais do que qualquer outra força individual, as opiniões, o gosto, a linguagem, o vestuário, o comportamento, e até mesmo a aparência física de um público que compreende mais de 60% da população terrestre. (PANOFSKY, 2019, p. 130)

Já que chegamos ao cinema, devemos retomar o ensaio que estávamos analisando, *Variações sobre Michelangelo Antonioni*. Quando o cineasta italiano chegou ao cinema, a arte cinematográfica já havia se consolidado, de modo que ele pôde se lançar na pesquisa experimental sem precisar recorrer a outras mídias para justificar a sua própria arte. Michelangelo Antonioni (1912 – 2007) pôde partir diretamente da visualidade conquistada pela modernidade.

Portanto, dirá Gilda de Mello e Souza que dentre os cineastas italianos de sua geração, Antonioni é o mais visual, enquanto Luchino Visconti retorna ao passado por meio de recordações literárias<sup>86</sup> e Federico Fellini, por meio da fuga à infância<sup>87</sup>. “Antonioni é um homem sem apego ao passado, um artista moderno, aparentemente inserido em sua época” (IF, p. 155). Não é preciso grande esforço para ver que essas palavras ecoam as mesmas utilizadas para se referir a Fred Astaire. A filósofa brasileira confirma a sua leitura da obra de Antonioni numa entrevista dada por ele a Jean-Luc Godard, e publicada nos *Cachiers du Cinéma*. Nessa entrevista, o cineasta italiano (ANTONIONI, 1964, pp. 8-17) comenta *Deserto vermelho* (1964), e explica que, diferentemente de seus filmes anteriores, buscou na obra atual confrontar a personagem principal com seu meio social. A crise pela qual passa Giuliana não é meramente fruto do mundo industrializado e desumano, no qual o indivíduo é esmagado e levado à neurose, como muitos dos críticos apontaram. Essa neurose, continua Antonioni (1964, p. 10), é uma questão de adaptação. Há pessoas que se adaptaram ao mundo de hoje e há aquelas, como a personagem Giuliana, que estão ligadas a estruturas ou ritmos de vida que já se encontram ultrapassados. O filme, em última instância, narra a história desse esforço de se renovar inteiramente e se adaptar ao mundo da técnica, onde as fábricas são belas:

---

<sup>86</sup> Esse ponto é explorado pela filósofa brasileira em *Os deuses malditos* (EL). No início, Gilda de Mello e Souza destaca algumas das fontes literárias de inspiração do cineasta italiano. Visconti, que é descrito como tendo um pensamento de arqueólogo, realiza diversas leituras, minuciosas e pacientes, para que sua obra tenha uma estrutura sólida. A exceção se dá em *Violência e paixão [Gruppo di famiglia in un interno]* (1974), um filme interpretado por nossa autora como sendo de limiar da morte, isto é, a meditação final do cineasta. Em entrevista a Carlos Augusto Calil (PA), o entrevistador alude ao título do filme em inglês, *Conversation piece*, designação atribuída à pintura inglesa setecentista voltada aos temas “mais íntimos, mais recatados, e não para os temas heroicos” (PA, pp. 83-84). Portanto, no seu limiar de morte, o cineasta italiano dirigirá um filme menos heroico, intimista, sem grandeza, como uma pintura de família: “Comparado com outros filmes, como *La terra trema*, *Rocco*, *Senso*, *Gattopardo*, é anti-heroico por excelência. Ele se adapta bem ao nome escolhido. É um grupo de família em um cômodo interno de uma casa ou uma *Conversation piece*, um local de conversa” (PA, p. 85).

<sup>87</sup> Em *Fellini e a decadência* (EL), Gilda de Mello e Souza insiste na relação entre Fellini e a alusão ao passado. Segundo a filósofa brasileira, o tema central tanto de *Satyricon* (1969) quanto de *La dolce vita* (1960) é a decadência. “Em *La dolce vita* a comparação entre o presente e o passado visava o contraste; em *Satyricon*, vale como identificação” (EL, p. 172).

Minha intenção [...] era traduzir a beleza deste mundo, onde até as fábricas podem ser muito belas... O contorno, as curvas das fábricas e as suas chaminés são talvez mais bonitos do que o contorno das árvores, que a vista já viu demais. É um mundo rico, vivo e útil. (ANTONIONI, 1964, p. 10)

Esse mesmo esforço em se adaptar ao mundo da técnica é observado por Gilda de Mello e Souza nas profissões das personagens centrais masculinas dentro dos filmes de Antonioni. Ao analisá-las, a filósofa brasileira aponta que as escolhas tradicionais dão lugar progressivamente às oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias:

Assim, com exceção do protagonista de *A noite*, que é *escritor*, e representa um pequeno desvio da dominante, eles serão sucessivamente *pintor* (*As amigas*), *arquiteto* (*A aventura*), *engenheiro* (*Deserto vermelho*), *corretor de valores* (*O eclipse*) e por fim *fotógrafo* (*Blow up*). (IF, p. 149)

Gilda de Mello e Souza em seguida levanta uma questão: “Será que Antonioni quer significar com essa progressão a vitória triunfal da técnica?” (IF, p. 149). A resposta, provavelmente, já fora dada na entrevista acima mencionada. Essa integração da fotografia e do cinema à arte, ou melhor, a sua passagem de arte menor à maior é sintomática. A ascensão dos filhos da técnica revela a fratura de certa tradição e a vitória da modernidade. Isto é, as novas técnicas corroboraram uma nova forma de olhar. Todo esse percurso trilhado pela filósofa brasileira, da invenção da lente ao cinema, revela a sua consciência do caráter histórico da percepção e das formas de registrá-la. A modernidade fez com que a visão feminina e, conseqüentemente, as artes menores construíssem um novo paradigma. Portanto, quando falamos dos fins das artes, no plural, porque implica em diferentes leituras, temos de considerar a leitura que antevemos em Gilda de Mello e Souza, a da desvirilização da arte. O diagnóstico hegeliano sobre o fim da arte, identificando-a como “algo do passado”, não se esgotou nas suas letras, sendo revista e revisitada posteriormente por aqueles que se dedicaram a pensar a arte e os seus caminhos ou descaminhos<sup>88</sup>. Como vimos no primeiro capítulo, a filósofa

---

<sup>88</sup> Uma seleção de leituras variadas acerca dos fins da arte nos foi apresentada pelo dossiê *A arte e seus fins* da revista *doispontos*: (Curitiba; São Carlos, volume 15, número 2). O número

brasileira também se deteve diante da tese de Hegel, mas, conforme apontamos, a referência tomaria uma outra dimensão, desembocando na sua própria leitura do fim da arte: o fim das artes maiores por meio de sua progressiva menorização.

---

especial do periódico mostra que a questão do fim da arte está presente em autores como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Mário de Andrade e Arthur Danto, autor de *Após o fim da arte* (1997).

## Conclusão

O objetivo deste trabalho foi o de percorrer aos fios da malha conceitual dos ensaios de Gilda de Mello e Souza, organizar a sua trama teórica, tão atrelada à sua pessoa, e dar certo arremate aos fios soltos, para que pudéssemos, ao fim, costurar uma interpretação bem-feita do pensamento da filósofa-modista acerca das artes menores.

Nossa autora tomou como objeto de estudo de sua tese de doutorado uma arte menor, a moda. Só que, ao analisarmos os seus ensaios, percebemos que o tema das artes menores é recorrente. E esse mesmo tema ganha três dimensões: as artes menores podem ser as obras que não são heroicas e grandiosas, as artes que não são europeias, além das obras produzidas pelas mulheres.

As artes menores, primeiramente, podem ser entendidas como as artes de pouco valor artístico-filosófico, artes interessadas, intimamente ligadas à sociedade e sem foros de grandeza, nada heroicas, como a vestimenta, a culinária, a decoração e outras realizações plásticas e poéticas de nosso dia a dia, além daquelas ligadas à técnica. Tais artes não compartilham da aura sacralizante da obra de arte maior, por isso, a filósofa brasileira abandonou as alturas e se voltou para o concreto, que lhe formou e pelo qual nutria uma paixão, para compreender objetos tão engajados e manchados pela utilidade. A sua percepção venatória, atenta ao insignificante, aos detalhes sensíveis despercebidos, instaurou um método, que coadunou com a sua filiação à estética pobre.

Dentre os mestres franceses da Universidade de São Paulo que discorreram sobre arte, Gilda de Mello e Souza destaca três como seus formadores: Jean Maugüé, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide. Uma análise, empreendida pela filósofa brasileira, de alguns escritos dos dois primeiros professores revela que ambos tomam partido de uma estética histórica e europeia, centrada na pintura, supondo uma hierarquia das artes e um ideal absoluto de beleza, extremamente racional e nostálgica dos momentos em que a arte traduziu uma relação harmoniosa do homem com a natureza. Nossa autora nomeia essa estética de estética rica. Roger Bastide, por sua vez, foi

associado à estética pobre, que, voltando as costas para os grandes períodos e para as grandes manifestações artísticas, desentranha o fenômeno estético daquilo que é considerado mundano, fútil, profano, plebeu. Assim sendo, Bastide deixa de lado o histórico e europeu da estética rica e se debruça sobre a arte brasileira. Gilda de Mello e Souza também se filia à estética pobre, dedicando muitos de seus ensaios a essa outra face das artes menores: a arte brasileira.

Nossa arte cresceu à margem da arte maior, na periferia do capitalismo, aquém da narrativa histórica, portanto, ela é menor. Por muito tempo, a arte nacional foi atravessada pelo imaginário europeu. Devido ao nosso contexto de colonização, sem uma língua e uma expressão artística próprias, nossos artistas eram passadistas, propagadores da estética rica, imitadores de uma arte histórica e europeia. Com a chegada da modernidade, a expressão artística nacional, incluindo a técnica e a plasticidade, foi ganhando palco. É essa arte moderna brasileira que Gilda de Mello e Souza toma como objeto de estudo, posicionando-se como intérprete do Modernismo. Impelida por Mário de Andrade, torna-se auriverde.

Dialogando com o esteta brasileiro, nossa autora compartilha da apreciação dos aspectos formais da arte, valorizando as obras bem-feitas. As artes menores, pela sua dimensão diminuta e pela aproximação do artesanato, tornam-se menos ásperas e mais bem-feitas. Portanto, o bem-feito não é o mais indicado para a grande obra, pois ela não se baseia no detalhamento nem na pincelada perfeita. Os artistas menores, por sua vez, trabalham minuciosamente a sua obra, sem alarde, sempre tendo em vista a perfeita adequação. A partir da noção de bem-feito, podemos atingir a terceira face das artes menores: a arte feminina. Na medida em que as artes menores são artes do bem-feito, apegadas à minúcia, coaduna-se com elas um olhar capaz de enxergar o mundo de muito perto, que é justamente o olhar da mulher, com a sua “miopia feminina”, que a filósofa brasileira teoriza a partir da obra de Clarice Lispector. Essa deficiência é condicionada pela cultura, que qualifica a mulher para o detalhe e o perfeccionismo. Assim sendo, são instaurados dois estilos: um que é fruto da visão masculina e outro, fruto da visão feminina. Condicionada ao pequeno, a visão feminina é como uma tomada



cinematográfica próxima, que focaliza fixamente todas as coisas de forma equivalente. Já a visão masculina está atrelada a certo recuo, uma vez que a observação parte de um ponto privilegiado, que lhe garante uma visão ampla como a cinematográfica panorâmica. Para Gilda de Mello e Souza, a visão feminina é justamente isso, um estilo, que deve ser encarado pela sua dignidade, pois ele representa a resistência feminina, aquilo que as mulheres puderam fazer com o pouco que a sociedade lhes ofereceu.

Se a visão feminina fosse abandonada, numa tentativa de ascensão às artes maiores, o bem-feito seria corrompido, descaracterizando completamente as artes menores. Não se trata de manter uma hierarquia entre as artes ou de confinar as mulheres a um conjunto de produções artísticas, mas, para Gilda de Mello e Souza, o que está em questão é a manutenção das duas óticas e das diferenças estilísticas entre as artes menores e maiores. Caso contrário, se fosse abolido o caráter menor das artes ditas menores, todas as artes seriam grandiosas, europeias e masculinas. Podemos dizer que haveria uma “higienização” de tudo aquilo que até então fora marginalizado.

Contudo, a partir dessas formulações acerca das artes menores e da questão de gênero, a filósofa brasileira conjecturou um diagnóstico: a partir de um processo de desvirilização, isso é, a partir de uma incorporação sistemática do feminino nas artes maiores, estas de grandioso passaram a ter só o tamanho. As grandes obras da modernidade nada mais representam do que a *ampliação do insignificante*. Segundo Gilda de Mello e Souza, a autoridade masculina procurou mascarar uma estética do suborno, apropriando-se das características das artes menores. Conforme vimos, o pequeno, o insignificante, o cotidiano e o feminino sempre foram desvalorizados, porém, ao contrário do que se poderia esperar, não foram as artes menores que abandonaram as suas características em busca de ascensão, mas o que aconteceu foi o contrário.

O percurso que trilhamos junto à filósofa brasileira no último capítulo, da invenção da lente ao cinema, revelou a sua consciência do caráter histórico da percepção e das formas de registrá-la. O avanço da tecnologia fez com que a visão feminina e, conseqüentemente, as artes menores construíssem um novo paradigma. Como vimos, o tempo da narrativa épica passou. A arte maior tem

agora de enfrentar a atenção aos detalhes e ao efêmero. Por conta disso, as artes maiores perderam a sua superioridade, e já não exprimem os mais altos interesses dos homens, de forma que a sua efetivação está vinculada ao passado, questão posta primeiramente por Hegel. As artes maiores chegaram ao seu fim. A desvirilização da arte corresponde à sua decadência, e, ao mesmo tempo, à vitória da modernidade. Em vez de as artes menores se tornarem grandiosas, europeias e masculinas, como Gilda de Mello e Souza temia, foram essas noções heroicas que aos poucos foram se esvaziando frente ao transitório baudelairiano.

Com efeito, não teria ocorrido o mesmo com a filosofia? A filosofia de Gilda de Mello e Souza não seria, a exemplo da arte, uma filosofia menor? A filosofia de hoje não é reflexo dessa desvirilização, dessa miniaturização, dessa fragmentação que se introjetou no bojo da arte? De forma que, fazendo uso do fio conceitual que viemos tecendo, com a revalorização da visão, a filosofia não teria abandonado o fundacionismo e os seus edifícios teóricos heroicos que compunham uma ciência superior? A filosofia feminina, como a da filósofa brasileira, não foi subornada e escamoteada tal qual a arte feminina? Todas essas questões podem ser derivadas a partir da palavra afiada de Gilda de Mello e Souza, mas que, em sua época, não fora ouvida:

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 *propôs* e do aforismo? Quando o distanciamento histórico permitir que se reveja o século sem *parti-pris* estético, qual o sentido que o filósofo da cultura irá desentranhar desse jogo formal, aparentemente gratuito e muitas vezes de grande beleza e força expressiva? Como se irá ler no futuro essa nova maneira de interrogar a realidade, essa redução voluntária de poder sobre o mundo, essa grande renúncia representada pela estética do fragmento, da *bricolage* e do retalho? Por que razão a miopia, outrora primitiva do grupo feminino, terá se instalado na cultura? (PA, pp. 59-60)

As palavras de Gilda de Mello e Souza não escapam ao paradigma indiciário<sup>89</sup>. Foi Carlo Ginzburg quem disse que o surgimento do pensamento aforismático vem acompanhado da “decadência do pensamento sistemático” (GINZBURG, 1989, p. 178). E, já que ele foi mencionado, não podemos nos esquecer de que foi Nietzsche quem ensaiou a imagem da verdade como sendo uma mulher, no Prólogo a *Além do bem e do mal*: “Supondo que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres?” (NIETZSCHE, 1992, p. 7). Logo de saída é destacado que se trata de um experimento filosófico, um ensaio, que nos remete ao ensaio adorniano sobre o ensaio comentado na introdução deste trabalho<sup>90</sup>. Como os filósofos podem ser os amantes da verdade se ela, coberta de véus e nunca “nua”, foge de suas investidas? A verdade-mulher é antidogmática, e não será conquistada por tais filósofos. Frustradas as investidas de conquistar essa dama, esses mesmos filósofos irão raptá-la, guardando-a para si em seus castelos metafísicos.

E onde está a verdade em Gilda de Mello e Souza? Nas referências aos objetos concretos e nas notas de rodapé, retalhos que a filósofa brasileira guarda para os momentos oportunos. Ela não precisa afirmar nada, as obras dirão por ela.

E o riso da bela e graciosa serva trácia ecoa.

---

<sup>89</sup> Observemos que Bento Prado Júnior (2006, p. 11) descreveu o método indiciário como sendo um método desprezado na Academia, pouco compatível com a linha dura epistemológica que lá impera.

<sup>90</sup> Nietzsche, assim como Adorno em *O ensaio como forma*, atribuirá a origem do dogmatismo a Platão. Nos seus termos, o germen estaria na “invenção platônica do espírito puro e do bem em si” (NIETZSCHE, 1992, p. 8).

## **Bibliografia**

### **Obras de Gilda de Mello e Souza**

SOUZA, Gilda de Mello e. Rosa pasmada. *Revista Magma*, São Paulo, n. 7, 2001, pp. 9-19.

\_\_\_\_\_. O tupi e o alaúde. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009a.

\_\_\_\_\_. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

\_\_\_\_\_. *A palavraafiada*. Walnice Nogueira Galvão (Org.). Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014.

### **Obras complementares**

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Feminino-masculino. In: *Gilda: a paixão pela forma*. Organizado por Sergio Miceli e Franklin de Mattos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

AGUILAR, Nelson. Entrevista com Gilda Rocha de Mello e Souza. In: *Gilda: a paixão pela forma*. Organizado por Sergio Miceli e Franklin de Mattos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Organizado por Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp; IEB/USP, 2001.

\_\_\_\_\_. Esta família paulista. (Apêndice I). In: MOTTA, Flávio. A Família Artística Paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 10, 1971, pp. 154-156.

\_\_\_\_\_. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.

\_\_\_\_\_. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. *Pauliceia desvairada*. Barueri: Novo Século Editora, 2017.

ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857-1972*. 8ª edição. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARANTES, Otilia. Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza. *Discurso*, São Paulo, n. 35, 2005, pp. 11-27.

\_\_\_\_\_. *Razão, raridade e disparates nas Curiosidades Estéticas de Baudelaire*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1968.

ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo. Moda Caipira. *Discurso*, São Paulo, n. 26, 1996, pp. 33-68.

ARANTES, Paulo. *Um departamento francês de Ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Gilda. In: *Gilda: a paixão pela forma*. Org. Sergio Miceli, Franklin de Mattos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. Tradução de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

\_\_\_\_\_. *Psicanálise do cafuné e estudos de sociologia estética brasileira*. Curitiba: Guaíra, 1941.

BAUDELAIRE, Charles. A obra e a vida de Eugène Delacroix. In: \_\_\_\_\_. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. Salão de 1846. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Ivo Barroso (Org). Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.

BORNHEIM, Gerd. O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CHAUÍ, Marilena. A dignidade do feminino. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

COSTA, Iná Camargo. Ensaísmo Teatral no Brasil. *Discurso*, São Paulo, n. 26, 1996, pp. 69-74.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora LDTA, 1977.

DO VALLE, Rafael Lopes. Gilda de Mello e Souza e a moda como a mais humana das artes. *Kínesis*, Marília, vol. 12, n. 31, julho, 2020, pp. 231-244.

DUARTE, Pedro. O fim da arte no Modernismo de Mário de Andrade. *Dois pontos*, Curitiba, São Carlos, v. 15, n. 2, 2018.

EULÁLIO, Alexandre. Pano para manga. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e Nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, julho, 2016.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Um percurso intelectual. In: *Gilda: a paixão pela forma*. Org. Sergio Miceli, Franklin de Mattos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GODARD, Jean-Luc. La nuit, l'éclipse, l'aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 160, novembre, 1964, pp. 8-17.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Volume 1. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

IONTA, Marilda. *As Cores da Amizade: Cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mario de Andrade*. Tese (Doutorado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004



JARDIM, Eduardo. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

JAUSS, Hans Robert. Tradicón literaria y conciencia actual de la modernidad. In: \_\_\_\_\_. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 2013.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada*. São Paulo: Editora Hucitec, 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Cubismo e a vida cotidiana. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, ano 2, v. 18, 1935.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Entrevistas concedidas a Georges Charbonnier. In: CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Levi-Strauss*. Campinas: Papyrus, 1989.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LOBATO, Monteiro. Paranoia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti. In: \_\_\_\_\_. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008.

MARX, Karl. *Introdução à crítica da economia política*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de. Nota dos organizadores. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

MOUGÜÉ, Jean. A pintura moderna. *Revista Dissenso*, São Paulo, n. 2, 1999.

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOBRE, Marcos. Da “formação” às “redes”: Filosofia e cultura depois da modernização. *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, n. 19, jan.-dez., 2012, pp. 13-36.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio nas imagens em movimento. Tradução de Matheus Gomes Reis Pinto. *COGNITIO-ESTUDOS*, São Paulo, vol. 16, n. 1, jan-jun, 2019, pp. 128-141.

PEIXOTO, Fernanda. Diálogo “interessantíssimo”: Roger Bastide e o modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 14, n. 40, 1999, pp. 93-109.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PLATÃO. *Teeteto*. 3ª edição. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminism and the writing of art's histories*. London; New York: Routledge, 2013.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old Mistresses: women, art and ideology*. London; New York: I.B. Tauris, 2013.

PONTES, Heloisa. A paixão pelas formas. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 74, março, 2006, pp. 87-105.

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

PRADO JÚNIOR, Bento. Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 43, setembro, 2006, pp. 9-36.

RAMOS, Silvana de Souza. Nunca houve uma mulher como Gilda de Mello e Souza. *Revista Ideação*, n. 42, jul/dez, 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2019.

SMITH, T'ai. *Bauhaus weaving theory: from feminine craft to mode of design*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2014.

TOBIAS, José Antônio. *História das ideias estéticas no Brasil*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1967.

TOLLE, Oliver. Apresentação. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A arquitetura*. São Paulo: Edusp, 2017.

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