

O legado invisibilizado do pensamento de Gilda de Mello e Souza

[*The invisibilized legacy of Gilda de Mello e Souza's thought*]

Taisa Palhares¹

RESUMO • O presente artigo busca compreender a presença deslocada da ensaísta, crítica de arte e professora Gilda de Mello e Souza na área de estética no Brasil. Trata-se de uma análise inicial dos elementos que enquadram a recepção de sua produção a fim de esboçar o processo de invisibilidade que a atingiu nas últimas décadas. Por fim, apontamos o conceito de “estética pobre”, cunhado pela autora como um caminho de pesquisa para o estudo de sua contribuição ao pensamento brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gilda de Mello e Souza; filosofia brasileira;

estética pobre. • **ABSTRACT** • This paper seeks to understand the displaced presence of the essayist, art critic and professor Gilda de Mello e Souza in the field of aesthetics in Brazil. It is an initial analysis of the elements that framed the reception of her production, in order to outline the process of invisibility that has affected her in the last decades. Finally, it points to the concept of “poor aesthetics” coined by the author as a research path for the study of her contribution to Brazilian thought. • **KEYWORDS** • Gilda de Mello e Souza; Brazilian philosophy; poor aesthetics.

Recebido em 25 de maio de 2023

Aprovado em 5 de junho de 2023

PALHARES, Taisa. O legado invisibilizado do pensamento de Gilda e Mello e Souza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 85, p. 110-121, ago. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1185p110-121>

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

O objetivo do artigo é levantar alguns elementos para a reflexão sobre o legado intelectual da filósofa e professora Gilda de Mello e Souza (1919-2005) no contexto da formação do campo da estética no Brasil. Trata-se de perguntar qual lugar seu pensamento ocuparia hoje, momento em que se indaga sobre a existência de uma filosofia brasileira e sua história. Ouso afirmar que, apesar da pouca visibilidade que ela teve dentro dos estudos acadêmicos, sua produção intelectual e sua atuação docente apontam para um papel de precursora em vários níveis.

Como se sabe, Gilda foi uma das primeiras mulheres formadas pela Universidade de São Paulo (USP) em 1939, quando a área de humanidades estava em seus primeiros anos de existência e contava sobretudo com professores franceses. Sobre sua escolha pelo curso de filosofia, ela dirá anos mais tarde que teria sido um conselho de Mário de Andrade, seu primo em segundo grau e com quem convivia na casa da Rua Lopes Chaves desde os 12 anos, quando se mudou do interior para estudar em São Paulo. Mário, além de ser o mestre informal, também teria dito quando soube que Gilda queria ser escritora: “Não fique ligada apenas à literatura, não seja como os escritores brasileiros, especialistas em uma arte só. O que realmente importa é a arte” (SOUZA, 2014b, p. 95). Ao que conclui em entrevista a Augusto Massi: “Foi ele [Mário de Andrade] que me empurrou para a estética” (SOUZA, 2014b, p. 95). Nota-se que o interesse por diversas artes e a recusa em focar seu olhar crítico exclusivamente em uma linguagem artística permanecem ao longo de toda sua atuação tanto como docente quanto como ensaísta, o que de certa maneira a aproxima da forma de atuação intelectual do primo famoso e, ao mesmo tempo, a distingue dos colegas de faculdade e seus companheiros da revista *Clima* (1941-1944), que iriam se destacar como críticos em áreas específicas, dentre eles Antonio Candido (literatura), Lourival Gomes Machado (artes plásticas), Décio de Almeida Prado (teatro) e Paulo Emílio Salles Gomes (cinema)².

De 1943 a 1953, torna-se assistente do sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974) na cadeira de sociologia da USP, período no qual desenvolve também sua tese de doutorado, intitulada *A moda no século XIX*, defendida em 1950 e publicada em 1952

2 Para a compreensão da relação de Gilda de Mello e Souza com a geração da revista *Clima*, indicamos o livro seminal *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)* (PONTES, 1998).

na *Revista do Museu Paulista*³. Com a partida de Bastide do Brasil, o sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) é empossado na cadeira do mestre francês, e Gilda passa então a ser responsável pela cadeira de Estética do Departamento de Filosofia, por indicação de João Cruz Costa (1904-1978), tornando-se a primeira mulher professora daquele departamento e a fundadora da área de estética na USP (1954-1972). Nota-se que desde 1953 (até 1958) foi também professora de Estética da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes (EAD/ECA/USP), de São Paulo⁴.

Como já foi notado por outros estudiosos⁵, Gilda teve papel fundamental para a história do Departamento de Filosofia (DF) não apenas do ponto de vista intelectual, mas como uma figura importante para a defesa da existência do DF após o golpe de 1964. Com as inúmeras cassações de professores que atingiram a USP nos anos da ditadura militar, Gilda foi encarregada da chefia do departamento entre 1969 e 1972, ano de sua aposentadoria⁶.

No entanto, apesar da atuação seminal que essa intelectual teve para a formação de algumas gerações de pesquisadores na área, é possível que as novas gerações pouco ou quase nada saibam sobre seu pensamento. Ainda hoje é raro que estudantes de Estética acessem seus textos por meio de disciplinas de graduação ou pós-graduação na área de filosofia. Cinquenta anos nos separam dos últimos cursos ministrados por Gilda, que oferecia disciplinas que abordavam desde o pensamento de Mário de Andrade e o modernismo brasileiro até os “Problemas da arte contemporânea”, como intitulou um curso organizado entre 1971 e 1972 no qual tratava de tópicos como: “limite entre obra de arte e documento”, “fenomenologia do kitsch”, “uma estética do fragmento”, “estética atual do criador: Vasarely e Dubuffet”, entre outros⁷. Contudo, apesar da atualidade de sua abordagem, persiste uma situação de apagamento e invisibilidade em relação à sua produção intelectual na área de estética no Brasil. Ao que se deve essa situação? Com certeza, não há uma resposta única para essa pergunta; entretanto, arrisco elencar alguns pontos que auxiliam na tarefa de compreensão de tal estado de coisas.

Em primeiro lugar, é preciso entender que seu lugar na história da estética tradicional é ao mesmo tempo um “não lugar”, pois se coloca como um deslocamento diante de uma visão canônica sobre a disciplina. Em suas entrevistas, Gilda parece ser bem consciente dessa posição, quando reafirma que seu interesse primordial pelo concreto a afastou do pensamento puramente abstrato e que, depois de tentar

3 O trabalho de doutoramento de Gilda de Mello e Souza foi publicado em livro somente em 1987 sob o título *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, com o acréscimo de uma seleção de imagens que não existia na tese original.

4 Essa última informação foi encontrada em documento depositado no Fundo Gilda de Mello e Souza, no Arquivo do IEB/USP.

5 Ver os ensaios de diversos autores e autoras no volume *Gilda, a paixão pela forma* (MICELI; MATTOS, 2007).

6 Para um resumo conciso do percurso de Gilda de Mello e Souza e sua atuação no Departamento de Filosofia da USP, ver: Galvão (2007). Lembramos que Gilda foi a responsável pela criação da revista *Discurso* em 1970, num dos períodos mais difíceis da história do departamento.

7 Programas de curso que se encontram no Fundo Gilda de Mello e Souza, no Arquivo do IEB/USP. Documentos consultados: de GMS-DISC-EST-001 a GMS-DISC-EST-010.

lecionar por algum tempo os clássicos (Kant, Hegel, Schelling), confessa que “não era algo ligado ao meu temperamento” (SOUZA, 2014a, p. 103). Por isso, teve de descobrir um caminho próprio dentro da estética que fosse condizente com sua visão e, ao mesmo tempo, apresentasse um percurso formativo aos alunos. O que nos leva ao segundo ponto: sua escolha ou “corte epistemológico”, diríamos assim, em se dedicar, desde o início, ao estudo da arte e da estética do período compreendido como “A modernidade”. Tal mudança de chave se deu quando teve de reler Baudelaire e, em suas palavras, “não quis mais sair”. Para Gilda, essa porta de entrada pela estética moderna representava também uma maneira de refletir sobre sua experiência histórica e “chegar às ideias estéticas de Mário de Andrade e às experiências da vanguarda” (SOUZA, 2014a, p. 103). Em resumo, irá contar ao fazer um balanço de sua atuação docente:

Nos meus cursos anteriores havia uma preocupação clássica de analisar as 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. (SOUZA, 2014a, p. 105).

Imagina-se que, já naquele momento, essa escolha era observada com desconfiança por parte de seus colegas de departamento e pelos alunos. Como descreve ironicamente um de seus ex-orientandos mais ilustres, o historiador da arte e curador Nelson Aguilar (2007a, p. 1999), “Dona Gilda era uma ilha cercada de tubarões positivistas, fenomenólogos linha-dura, marxistas ortodoxos ou não e estruturalistas delirantes”⁸. Outro aluno famoso, o filósofo Bento Prado Júnior (2007, p. 22), em um ensaio que busca analisar a filosofia estética da professora, mostra que, para Gilda, imaginar e interpretar não adquiriam um sentido contrário ao investigar científico do mundo objetivo, mas “um abrir-se para o que, até agora, permaneceu invisível”. Nesse sentido, o *saper vedere* era anterior ao *saper leggere* e o *saper ascoltare*, pois implica o “re-*ver* nossa experiência cotidiana, nossa relação com a sociedade, com a cultura e com o mundo” (PRADO JR., 2007, p. 22).

Esse modo heterodoxo de ensinar a estética filosófica, ou seja, ensinar sem privilegiar a análise textual dos clássicos da disciplina, mas a partir do exercício de interpretação das obras de arte, aproxima Gilda da atividade da crítica de arte, que ela definiu diversas vezes como um “desentranhar”. O que nos leva a um terceiro ponto: sua produção assume uma forma ensaística que, naquela fase de implementação e consolidação das humanidades no âmbito universitário, era julgada como pouco científica ou pouco rigorosa. Lembro que, quando ingressou no curso de filosofia, Gilda queria ser escritora, principalmente contista. Para ela, não haveria uma

8 Aguilar (2007b, p. 191) também testemunha que “as aulas de Dona Gilda ensinavam o estudante a ver. Ao menos, os que se predispunham”.

separação entre “a concepção dos contos, os ensaios e os cursos” que ministrou, pois se trata do “mesmo temperamento avesso ao pensamento abstrato que se expressa nesses três níveis, a mesma percepção das coisas, concreta, presa ao detalhe sensível, à minúcia, ao poder impregnante das imagens visuais”, como afirmou em entrevista a Nelson Aguilar (AGUILAR, 2007a, p. 201).

Sem me deter nesse ponto em específico, que merece uma abordagem mais demorada, lembro que o ensaio seria compreendido por ela como um gênero de escrita que dá conta do caráter transitório, concreto e muitas vezes ambivalente do objeto, permitindo que a pesquisadora mantivesse o que chamou de uma dualidade entre criação e crítica enraizada em sua natureza desde menina. Nesse sentido, por meio do ensaio a crítica não precisava abrir mão de sua personalidade ficcional. Por outro lado, o ensaio possibilita uma estrutura dialógica que permite o discurso aberto – e penso que aqui Gilda se aproxima da concepção de “obra aberta” de Umberto Eco (2005) –, que ela vai identificar, por exemplo, em Mário de Andrade. Em sua entrevista sobre *O banquete*, de Mário de Andrade (1977), esclarece que o pensamento “selvagem” ou assistemático do escritor paulista assume uma concepção dinâmica do ofício do pensar, “uma confiança no pensamento como *percurso* e não como *ponto de chegada*”, uma reflexão que se dá por idas e vindas, assumindo como parte constituinte de sua *forma* a interlocução vivaz com seu objeto e com o leitor; um discurso “inacabado” em que “o próprio sujeito se coloca dividido, dilacerado, como se defrontando seu duplo, na busca dramática de uma resposta” (SOUZA, 1980, p. 38-44). Com isso, não sugiro que Gilda se identifique completamente com o estilo de Mário de Andrade, no entanto é certo que algo desse discurso aberto à experiência dinâmica da obra de arte permanece em seu próprio estilo cristalino, em que nós, leitoras e leitores, pressentimos a exatidão reflexiva de suas palavras mediante a adoção da escrita ensaística⁹.

Por fim, pode-se apontar mais um motivo para seu relativo apagamento na história da estética no Brasil. Gilda desde sempre foi consciente das dificuldades impostas a uma mulher que desejava ser intelectual e desenvolver uma carreira profissional na academia. Em suas poucas entrevistas, nota de maneira muito acurada que as mulheres de sua geração viviam uma situação ambivalente: por um lado, estavam rompendo com o destino tradicional da mulher na sociedade burguesa – e que era aquele desejado por sua mãe – mas, por outro, ainda não estavam totalmente integradas à nova vida que se vislumbrava por meio da formação universitária. As consequências desse novo arranjo foram, em muitos casos, a dúvida permanente com relação ao próprio trabalho e talento e uma “dolorosa insegurança” que decorria, segundo a autora, “da dificuldade de harmonizar o *novo modelo* feminino, que começava a emergir, e o *modelo tradicional*, que, independente das diferenças econômicas e culturais, ainda imperava nas famílias” (SOUZA, 2014a, p. 70). Intelectuais como Heloisa Pontes (2007) e Marilena Chaui (2007), em seus respectivos estudos sobre a autora, já mostraram como a questão de gênero teria marcado tanto seu destino quanto sua produção. Esse ponto mereceria uma

9 Sobre a escrita ensaística de Gilda de Mello e Souza, indico a leitura do texto “Gilda” do crítico literário e escritor Davi Arrigucci Jr. (2007).

discussão aprofundada, que foge ao escopo deste artigo. Entretanto, sem temer cair em reducionismo, pergunto o quanto sua situação como mulher, mãe, esposa de um grande intelectual e prima de um dos maiores escritores brasileiros, não teria afetado a recepção de seu pensamento numa área na qual predomina, ainda hoje, um cânone sexista e eurocêntrico.

Como observou a filósofa e professora Yara Frateschi (2022), em um artigo recente publicado na revista *Discurso*¹⁰, ao longo da história ocidental houve um processo de natureza redutora por meio do estabelecimento de um cânon que identifica o saber filosófico a um “esforço sistemático de chegar a verdades atemporais”, elegendo em sua narrativa o que seria a “verdadeira filosofia” em detrimento de abordagens não ideais e, muitas vezes, interdisciplinares. Essa visão, que levou à hiperespecialização da filosofia acadêmica na atualidade, também foi responsável pela exclusão do trabalho teórico de diversas pensadoras do cânone filosófico, sob a justificativa geral, entre outras, de “que as filósofas não entraram para o cânon porque suas obras não são suficientemente grandiosas e seus temas não são propriamente filosóficos” (FRATESCHI, 2022, p. 30). Não devem ter sido poucas as vezes que Gilda ouviu que seus temas de interesse eram “pouco filosóficos” – um tipo de classificação ainda comum em nosso meio. Por isso, acredito que retomar seu pensamento por meio da releitura de textos e da compreensão de sua atividade didática (em geral, algo também desvalorizado no contexto de uma disciplina que valoriza sobretudo a formação para a “pesquisa”), é também um ato crítico que se alinha com a necessidade premente de democratização do cânone. Nesse sentido, iremos revisitar, na sequência, um dos conceitos elaborados pela autora – cuja importância não foi devidamente destacada até hoje pelos filósofos e filósofas que se dispuseram a refletir sobre a estética no Brasil –, que, a meu ver, busca dar conta de maneira precursora de uma questão em aberto para quem se interessa em refletir teoricamente sobre arte e cultura entre nós.

A ESTÉTICA RICA E A ESTÉTICA POBRE

Muito provavelmente, Gilda tinha toda a razão quando notou, em sua aula inaugural do curso de filosofia em 1972, intitulada “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses”, quando afirmou que com sua aposentadoria instaura-se na verdade o “fechamento” de um período arcaico e artesanal da história da filosofia no Brasil: uma época sem “grandes especializações”, da qual ela se coloca como testemunha, protagonista e remanescente¹¹. Para realizar o balanço dessa fase heroica, a autora irá analisar, a partir de seu percurso pessoal, as linhas formativas principais do estudo da estética tal como podemos deduzir pelo ensinamento de três professores franceses que foram responsáveis pela fundação do curso de humanidades. O primeiro, o mestre francês Jean Maugué (1904-1990),

¹⁰ Publicação oficial do Departamento de Filosofia que foi fundada por Gilda em 1970 enquanto ela era chefe de departamento em um dos períodos mais sombrios da história nacional.

¹¹ Para nossas considerações, iremos utilizar a versão revista do texto que foi publicada no livro *Exercícios de leitura* (SOUZA, 1980).

figura hoje praticamente esquecida e único professor de filosofia do grupo francês, contemporâneo de Merleau-Ponty e Sartre, e que teria influenciado diversos dos jovens que frequentaram seus cursos, como a própria Gilda e Antonio Candido. Com ele, nossa autora teria aprendido a desentranhar a filosofia do cotidiano, dos jornais, e a olhar um quadro¹². Principalmente por meio da importante exposição de arte francesa que aportou em São Paulo em 1940, para a qual Maugué escreveu o texto de apresentação, intitulado “Os problemas da pintura moderna”, e que Gilda frequentava com o mestre e os colegas¹³.

No entanto, apesar da aparente aproximação do professor de filosofia à arte moderna, Gilda nota que em seus textos ele ainda buscava na arte a “relação harmoniosa do homem com a natureza” e, por isso, seu gosto volta-se à pintura holandesa do século XVII, na qual encontrava uma “lição de unidade” (SOUZA, 1980, p. 11). Dessa maneira, Maugué teria dificuldade em aceitar o “mal-estar”, o estado permanente de dúvida, provocado pela pintura moderna, preferindo os valores permanentes da pintura objetiva e naturalista, que expressa uma ideia geral de natureza, e com isso se opõe à transitoriedade da pintura impressionista ou do cubismo. Para a autora, percebe-se então uma adesão do mestre a um conceito idealista de arte, do qual iremos tratar mais adiante.

A segunda parte do ensaio é dedicada à posição de outro importante professor, o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), então um jovem desconhecido de 27 anos que não tinha realizado sua grande obra. Lévi-Strauss tinha um interesse genuíno pela cultura brasileira, auxiliando Mário de Andrade na organização da Sociedade de Etnologia e Folclore, no Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo. Inicialmente, sua visão sobre a arte é próxima às vanguardas europeias, como Gilda afirma a partir da análise do ensaio “O cubismo e a vida cotidiana”, publicado por Lévi-Strauss em 1935 na *Revista do Arquivo*. Segundo ele, o movimento cubista teria promovido o abandono da representação pela “significação”, o que o aproxima da arte dita “primitiva”. Por isso, o foco do artigo está em mostrar como a linguagem cubista se infiltrou na vida cotidiana: do design de cartazes à decoração dos cafés, passando pela decoração das vitrines. Para tanto, o autor lança mão das teorias do artista francês Fernand Léger, que defende a criação artística como uma justaposição de formas geométricas em um espaço fragmentado, multifacetado e impermeável à representatividade. Trata-se de compor a partir da beleza das formas puras e das cores primárias, numa compreensão da pintura como

12 Como observou Antonio Candido no texto “A importância de não ser filósofo” sobre Maugué, a grande influência do professor de filosofia sobre a formação dos alunos que fundaram a revista *Clima* se deu pelo fato exatamente dele não ser um filósofo “segundo o catálogo”, mas um “espírito livre”, que gostaria que a filosofia servisse “para ler melhor o jornal, analisar melhor a política, compreender melhor seu semelhante, entender melhor a literatura e o cinema” (CANDIDO, 2007, p. 9). Essa abordagem ia de encontro ao perfil daqueles jovens, inclusive Gilda, que queriam se dedicar à crítica.

13 Cabe dizer, exposição que marcou profundamente o meio de arte e intelectual no período, posto que foi a primeira exposição de arte moderna internacional em São Paulo, em uma época que não existia o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Museu de Arte Moderna (MAM) e nem a Bienal de São Paulo.

“disposição complexa de elementos” que traduz “as imposições do *mundo da técnica* e as imposições do *trabalho artístico*” (SOUZA, 1980, p. 16).

Mas, segundo Gilda, na década de 1960 o antropólogo, em plena maturidade intelectual, teria mudado de posição, passando de uma ideia de arte “moderna e esclarecida” para uma posição próxima àquela de Maügué, que ela classifica como “inatual e saudosista” (SOUZA, 1980, p. 16?). Lévi-Strauss elogia a pintura figurativa ou objetiva de um pintor de paisagem como Joseph Vernet (1714-1789), responsável por apresentar em suas telas aquela harmonia entre o homem e a natureza perdida para sempre na modernidade.

Sem nos deter nos pormenores da análise que Gilda faz dos dois mestres franceses, importa perceber que a autora constrói, ao longo de sua *aula-en-saio-depoimento*, uma oposição teórica entre dois conceitos gerais de arte, que em última instância diz respeito, segunda suas palavras, “ao próprio impasse em que se encontra a Estética moderna” (SOUZA, 1980, p. 33) e diante do qual ela, como pesquisadora, também tomará partido. Para esclarecer o teor e a riqueza da segunda posição, irá entrar em cena a atuação do mestre francês Roger Bastide (1898-1974), com quem naturalmente se identifica.

Como escreve de modo afetuoso, Bastide teria se revelado “um brasileiro em potencial” (SOUZA, 1980, p. 18), pois desde o início se esforça para compreender o país que o acolhe e que é tão diferente do seu. Responsável pela disciplina de sociologia e estética, entre outras, Bastide, um sociólogo voltado para temas como a religião, as artes (poesia, teatro, artes visuais, folclore), a psicologia e a psicanálise, as relações interétnicas etc., encanta-se logo com a cultura afro-brasileira, sobre a qual irá produzir estudos importantes, e com o barroco brasileiro, sobre o qual faz uma análise pioneira. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1983, p. 9) observou que um aspecto se destaca em todas as suas contribuições: “sua preocupação com as ‘fronteiras’; fronteiras entre disciplinas científicas; fronteiras entre o sagrado e o profano; fronteiras entre grupos étnica e culturalmente distintos; fronteiras entre saber e arte”. O olhar fronteiriço seria coerente com a situação de um francês atípico que, explica Gilda,

Na extrema mocidade tinha atravessado um período místico, feito estágio na boêmia surrealista, apresentando sempre um acentuado pendor pela arte e pelas culturas primitivas. Esses fatores devem ter facilitado a sua aclimatação rápida no país e, hoje, com os recursos da nova historiografia, eu diria que ele soube avaliar muito bem a realidade que tinha pela frente, sobretudo porque em vez de apoiar-se no conhecimento científico preferia servir-se do conhecimento conjetural, isto é, por aquele conhecimento que Carlo Ginzburg vai definir tão bem. Conhecimento fixado no Oriente, nas narrativas orientais em que a verdade é sempre desvendada por meio de uma série coerente de sinais imperceptíveis e de provas mudas que nós temos de ajudar a decifrar. (SOUZA, 2014a, p. 209).

Pelo teor do testemunho, não é difícil supor o quanto o “método” de Bastide impactou a aluna. Com Bastide, Gilda irá aprender a “desentranhar” os fenômenos estéticos das manifestações mais variadas, como os cartazes, a arquitetura dos

prédios de São Paulo, os salões no século XIX, a moda e as artes ditas menores. E isso, naturalmente, sem deixar de relacionar esses elementos com a sociedade, como via de acesso ao conhecimento de formas de vida de uma época. Bastide é colocado em uma posição de vanguarda, na medida em que se abria a manifestações artísticas que iam além dos gêneros tradicionais ou ao sistema europeu das “belas-artes” e seu cânone ideal de *beleza*, herdado do classicismo.

Após a breve reconstituição do pensamento dos três mestres diante dos fenômenos estéticos, Gilda conclui que se vislumbram duas posições que estão no centro do impasse da estética na modernidade: 1) de um lado, a estética da representação, que elege alguns momentos da história como ideais absolutos a serem seguidos e estabelece uma hierarquia entre as artes – o que a autora chama de “estética hegeliana” ou do “passado”; 2) no lado oposto, o esforço de pensar uma “estética brasileira” a partir do reconhecimento das peculiaridades que os estilos europeus, como o barroco, recebem ao se aclimatar aqui. Essa estética, ensaiada por Bastide, seria também uma “estética de antropólogo”, na medida em que não separa a arte da vida, o território sagrado da diversão, ao mesmo tempo, trata-se de uma “estética de vanguarda”, pois capaz de questionar os valores eternos impostos pelo modelo ideal clássico.

A partir desse diagnóstico, Gilda refere-se pela primeira vez ao conceito de “estética pobre”, cuja elaboração atribui a Bastide, e esboça a seguinte definição:

[...] usando o termo em analogia com o que hoje se costuma designar por *arte pobre*¹⁴, 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 compõe, no entanto, o tecido de nossa vida. (SOUZA, 1980, p. 34).

Uma estética, enfim, que não teria no centro de suas análises a “obra-prima”, mas todo tipo de forma de vida como caminho para a compreensão da organização estética e imaginária da sociedade. Essa abordagem também daria conta de valorizar aquilo que é visto como “deformação” de um estilo quando este é adotado em um meio diverso daquele no qual se originou, como é o caso do barroco no Brasil. Ou seja, uma estética pobre daria conta de desvendar e significar aquilo que é uma marca da nossa diferença em relação à cultura eurocêntrica.

Como bem notou Joaquim Alves de Aguiar (2007), no texto “Feminino-masculino”, não precisamos ir muito longe para perceber que, quando Gilda está falando de seus mestres, está falando também de si mesma¹⁵. A própria autora assim se identifica em entrevista a Augusto Massi, ao concordar com seu interlocutor quando indagada se seu percurso como crítica privilegiou tal estética. Sem hesitar, afirma: “Exatamente, pertencço à linguagem da estética pobre que, no meu caso, se afina ainda mais com

14 Supõe-se que aqui a autora se refira ao movimento italiano conhecido como Arte Povera.

15 Nas palavras do autor: “Bom, não creio que seja necessário ir adiante para ver que Gilda está falando dos seus mestres e de si mesma. Seu perfil intelectual se desenha aí, nessa combinação de conhecimento e respeito pela tradição da arte europeia, com abertura para o exame de outras tradições, tidas como menores, mais pobres e periféricas” (AGUIAR, 2007, p. 116).

a sensibilidade feminina” (SOUZA, 2014b, p. 107). Investigar a fundo as ligações que a autora realiza entre uma estética pobre, periférica, e o que entende como “cultura feminina” – que muitas vezes associa à “cultura da fazenda, de sobras, de restos e de pedaços” que são reaproveitados para refazer o todo na forma de uma como “colcha de retalhos” (SOUZA, 2014b, p. ?) – demandaria um outro espaço. Contudo, por tal associação já se pode compreender, por exemplo, a escolha em pesquisar a moda no século XIX, essa arte menor e, na sua visão, essencialmente feminina, como objeto de sua tese de doutorado. De certa maneira, também é a estética pobre que aproxima Gilda do pensamento estético andradiano, na medida em que, na sua opinião, o estabelecimento do conceito de “inacabado” seria uma das principais contribuições de Mário de Andrade à estética brasileira. Por meio dele, o intelectual seria capaz de se abrir às deformações, inconstâncias e imprecisões da matéria e experiência brasileiras, apreciando as estruturas fluidas e fugidias, no lugar da definição e rigidez das formas clássicas.

Curiosamente, sua geração, a primeira a ser formada pelos professores estrangeiros (sobretudo franceses), não teria se “afrancesado”, como ela comenta em entrevista a Walnice Nogueira Galvão,

[...] porque a influência da faculdade nos atingiu no momento exato. Quando a faculdade se fundou em 1934, fazia 12 anos que havia se realizado a Semana de Arte Moderna, e o Brasil já tinha entrado no período de rotinização do modernismo [...] Daí em diante foi bem mais fácil encarar a diferença brasileira objetivamente, sem humilhação ou paranoia, através da pauta (*grille*) europeia, que a Faculdade de Filosofia estava nos fornecendo. A minha geração se formou na encruzilhada destas duas influências. (SOUZA, 2014c, p. 47).

Pois bem, nada dessa estética pobre parece ter se enraizado no departamento que Gilda ajuda a fundar e em outros espalhados pelo Brasil que seguem o mesmo modelo. Há na academia ainda, mesmo em uma área interdisciplinar por natureza como a estética, a valorização extrema da leitura estrutural dos textos clássicos (ou dos modernos que já se tornaram clássicos) em detrimento do pensamento que parte dos pormenores do objeto em direção ao questionamento de conceitos universalizantes. Uma maneira de refletir sobre arte e filosofia que segue os preceitos da estética rica. Gilda tinha consciência dessa situação, ao declarar na sua aula inaugural de 1972 que se tratava, na verdade, de uma aula *terminal* em mais de um sentido: não apenas porque seria sua última apresentação como professora no departamento, mas também porque representava o *fechamento* de um período arcaico e “artesanal” da história do DF.

Em resumo, Gilda se interessava pelas análises estéticas que tomavam como centro do discurso os objetos e obras de arte. No lugar de uma reflexão puramente abstrata, trata então de valorizar a crítica de arte enquanto exercício de interpretação fundada no concreto. Seu interesse pela estética está fundamentalmente ligado à percepção dos objetos, das situações particulares, dos detalhes irrelevantes: uma apreensão carnal do mundo sensorial e uma confiança no visível que busca desvendar com instrumentos advindos de diversas áreas do saber, como a filosofia, a sociologia,

a história da arte, a antropologia, entre outras. Um estilo de pesquisar e ensinar que a colocou sempre numa posição “levemente deslocada” no Departamento de Filosofia. Acredito que retomar hoje o pensamento de Gilda de Mello e Souza significa aprender com seu “método” a se abrir novamente para os fenômenos artísticos locais e, por consequência, questionar a relevância e contribuição da estética filosófica para compreensão do país.

SOBRE A AUTORA

TAISA PALHARES é professora de Estética do Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp).

taisa74@unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9170-7068>

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim Alves de. Feminino-masculino. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.
- AGUILAR, N. A orientadora. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007a.
- AGUILAR, N. Entrevista com Gilda de Mello e Souza. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007b.
- ANDRADE, Mário. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Gilda. In: MICELI, S.; MATTOS, F. *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007, p. 171-184.
- CANDIDO, Antonio. A importância de não ser filósofo. *Discurso*, n. 37, 2007, p. 8-14. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.62909>.
- CHAUÍ, Marilena. A dignidade do feminino. In: MICELI, S.; MATTOS, F. *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007, p. 23-50.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FRATESCHI, Y. Filosofia e humanidades: as blindagens de uma historiografia sexista. *Discurso*, v. 52, n. 1, 2022, p. 28-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2022.200491>.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Um percurso intelectual. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O cubismo e a vida cotidiana. *Revista do Arquivo Municipal*, ano 2, v. 18, 1934, p. 247-245.
- MAUGÜÉ, Jean. A pintura moderna. *Dissenso: revista de estudantes de filosofia*, n. 2, 1999, p. 147-137. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9713.dissenso.1999.105221>.

- MICELI, S.; MATTOS, F. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PONTES, Heloisa. A paixão pela forma. In: MICELI, S.; MATTOS, F. *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007, p. 81-110.
- PRADO JR, Bento. A hermenêutica de Gilda. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.
- QUEIROZ, Isaura Pereira de. Nostalgia do outro e do alhures: a obra sociológica de Roger Bastide. In: *Roger Bastide: sociologia*. Organização de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Ática, 1983.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*. Tese (Doutorado). Orientador: Roger Bastide. Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1950.
- SOUZA, Gilda de Mello e. A moda no século XIX, ensaio de sociologia estética. Separata da *Revista do Museu Paulista*, n. 5, v. 5, São Paulo, 1951, p. 7-94.
- SOUZA, G. de M. e. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. *Discurso*, n. 9, 1978, p. 9-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37845>.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavraafiada*. Organização de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014a.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista a Augusto Massi. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavraafiada*. Organização de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014b, p. 89-112.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista a Walnice Nogueira Galvão. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavraafiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014c, p. 37-61.