



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

BÁRBARA LUISA FERNANDES PIRES

**O TECIDO DAS CONTRADIÇÕES E A TRAMA DAS EQUIVALÊNCIAS: GÊNERO,
ARTE E SOCIEDADE NO ENSAÍSMO DE GILDA DE MELLO E SOUZA.**

CAMPINAS

2019

BÁRBARA LUISA FERNANDES PIRES

**O TECIDO DAS CONTRADIÇÕES E A TRAMA DAS EQUIVALÊNCIAS:
GÊNERO, ARTE E SOCIEDADE NO ENSAÍSMO DE GILDA DE MELLO E SOUZA.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Miggiolaro Chaguri

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA BÁRBARA LUISA FERNANDES PIRES, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA MARIANA MIGGIOLARO CHAGURI.

**CAMPINAS
2019**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2017/11533-0

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0461-2034>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

P655t Pires, Bárbara Luisa Fernandes, 1994-
O tecido das contradições e a trama das equivalências : gênero, arte e sociedade no ensaísmo de Gilda de Mello e Souza / Bárbara Luisa Fernandes Pires. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Mariana Miggiolaro Chaguri.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Souza, Gilda de Mello e, 1919-2005. 2. Gênero. 3. Arte e sociedade. 4. Sociologia - Brasil. 5. Intelectuais - Brasil. I. Chaguri, Mariana Miggiolaro, 1983-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The fabric of contradictions and the welft of equivalences : gender, art and society in the essayistic production of Gilda de Mello e Souza

Palavras-chave em inglês:

Gender

Art and society

Sociology - Brazil

Intellectuals - Brazil

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestra em Sociologia

Banca examinadora:

Mariana Miggiolaro Chaguri [Orientador]

Heloisa André Pontes

André Pereira Botelho

Data de defesa: 27-03-2019

Programa de Pós-Graduação: Sociologia



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 27 de março de 2019, considerou a candidata Bárbara Luisa Fernandes Pires aprovada.

Profa. Dra. Mariana Miggiolaro Chaguri – IFCH/UNICAMP

Profa. Dra. Heloísa André Pontes – IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. André Pereira Botelho – IFCS/UFRJ

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Para Benjamin (João).

Em agradecimento àquele que como um anjo torto abriu com ideias a cabeça da autora.

AGRADECIMENTOS

A dedicação para a realização desta pesquisa foi possível graças ao suporte financeiro concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), agradeço, especialmente, ao parecerista anônimo pela avaliação do trabalho (Processo nº 2017/11533-0).

Tenho uma dívida especial com minha orientadora Profa. Mariana Miggiolaro Chaguri, a quem admiro muito. Sou grata, pelas conversas, pelas ideias, pelos incentivos, aprendizado e amizade. Agradeço a prontidão com que sempre atendeu minhas solicitações, fazendo comentários precisos em meus textos, desde o período da iniciação científica. Também foi uma companheira de paciência e confiança sem limites durante todo o processo de elaboração desta dissertação.

Agradeço às Profas. Heloisa Pontes e Elide Rugai Bastos, por quem nutro respeito e admiração, pelas leituras atenciosas, sugestões e críticas feitas durante o exame de qualificação que contribuíram decisivamente para a o encaminhamento desta pesquisa. Esta dissertação é extremamente devedora dos trabalhos feitos por Heloisa Pontes, a quem também agradeço pelo aprendizado adquirido durante a disciplina “Cidade, produção e gênero”, ministrada por ela no curso graduação de graduação em Ciências Sociais durante o segundo semestre de 2015. Foi um prazer imenso poder ouvir os comentários de Heloisa e André Botelho, que gentilmente aceitaram participar da banca de defesa, nesta ocasião, trouxeram ideias preciosas, apresentando uma leitura generosa e cuidadosa do texto, além disso, estimularam o desenvolvimento e a continuidade deste e de outros estudos.

Gostaria de expressar minha gratidão a dois professores que estiveram sempre presentes no desenvolvimento desta pesquisa. Ao Prof. Mário Augusto Medeiros pelas conversas compartilhadas durante o mestrado, principalmente, no semestre em que realizei, sob sua supervisão, o estágio na disciplina de “Pensamento Social no Brasil”, no qual os dilemas da pesquisa entraram novamente em cena e cujos conselhos dados em diversas ocasiões foram de extrema valia para a realização deste trabalho. À Profa. Bárbara Castro agradeço por ter sido tão generosa comigo, pelas conversas e sugestões valiosas, pelas indicações bibliográficas certeiras. Com ela venho apreendendo a refletir sobre as diferenças que envolvem os “trabalhos das mulheres”.

Agradeço aos demais professores que contribuíram para minha formação e para a realização da pesquisa: Alfredo César Melo, Alexandre H. Paixão e Marcelo Ridenti, cujas

disciplinas em que fui aluna foram fundamentais para pensar a articulação entre literatura, arte e pensamento social. Ao Prof. Renato Ortiz agradeço por estimular em mim o exercício da “imaginação sociológica”.

Nos congressos e instituições em que pude apresentar meu trabalho recebi contribuições valiosas para o desenvolvimento da pesquisa, agradeço especialmente os comentários feitos por Bernardo Buarque de Holanda, quando estive no Ateliê do Pensamento Social do CPDOC/FGV, por Alexandre Dantas Trindade, no Seminário de Sociologia e Política da UFPR, e por Sandra Assunção, da Universidade Paris-Nanterre, durante a apresentação do meu trabalho no ICA em Salamanca (ES).

Aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), agradeço pela recepção tão generosa, especialmente à Elisabete Ribas e Denise de Almeida e à equipe do Projeto de Catalogação do Acervo de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza: Marcelo, Karol, Viviane e Marco pelo apoio e pela disponibilidade em me introduzirem ao universo das classificações arquivísticas. Igualmente agradeço à Laura Escorel por permitir que eu acompanhasse o projeto durante alguns meses.

Aos funcionários do IFCH, meu muito obrigado: Patrícia, Priscila, Benê, Benetti, Santos, “Seu Luís” e Duda. Agradeço também ao Cristiano da biblioteca do IEL por todo suporte.

Agradeço os encontros que esta primeira etapa de incursão na vida acadêmica me proporcionaram. Derivados de certa comunhão de interesses e de perspectivas de trabalho, também foram atravessados por laços de afinidades e sentimentos de afeto: Raoni, Thyago, Caio A., Caio P., Felipe S., Monique, Ester, Thalita Ferreira, Letícia Cunha, Élide, Carol Assumpção, Mariana M., Milena B., Fabiano, Franklin, Edu, Matheus e Ana, meu muito obrigado, vocês foram meus pontos fortes nessa caminhada! Agradeço igualmente às companheiras do grupo de leitura e da “banda”: Carol, Camila Lima, Fernanda Folster e Flávia Paniz por construirmos juntas um ótimo espaço de debates. Não poderia deixar de agradecer ao Luã Leal, parceiro de trabalho e amigo, pela disposição em comentar meus textos, trocar referências e, de uma maneira muito singular, me divertir tanto! Agradeço ao Raphael Concli pelos comentários e revisão minuciosa deste texto.

Às amigas da “pauliceia desvairada”: Cacau, Camila, Catharina e Luiza (hoje em dia mais carioca do que paulistana), obrigado por não verem o tempo passar, por todas as vezes que vocês me receberam com o mesmo amor e amizade do dia em que parti.

“Meus amigos, quando me dão a mão sempre deixam outra coisa”: Paulo, Vegan, Betão, Bubu, Maíra, Sheyla Diniz, Torto, Silvia, Jordi e Julia Rodrigues, obrigado por deixarem comigo suas presenças, seus olhares e suas lembranças tão cheias de carinho.

“Meus amigos quando me dão, deixam na minha a sua mão”: Sinara, Mariel e Mirela, minhas grandes amigas, agradeço por dividirem comigo tantos ciclos. Pela compreensão que tiveram em todos os momentos em que me fiz ausente. Mesmo nessas ocasiões, compartilharam comigo as alegrias e os tropeços da vida. Obrigado por deixarem um pouco de vocês (calor) em mim.

Agradeço a Nedir e Eliana pela proteção e cuidado que tiveram comigo desde a infância e por hoje serem meus companheiros de luta. A Cida, Vilmo e Geisa por me levarem para perto do mar.

À minha avó Adelaide pelo carinho. Aos meus avós Maria de Lourdes, Armênio Fernandes e Olavo Pires (*in memoriam*) que de longe me mandam esperanças.

À Dulce, minha mãe, agradeço o amor e o apoio que me deu em todas as etapas da vida. Como minha cúmplice, compartilha comigo e com Gilda o interesse pelas formas e cores da vestimenta.

Kássio, obrigado pelo mês de fevereiro quando a luz entrou torta por nós adentro. Como diria Matilde, acho que o amor quando aparece é tudo semelhante à forma física do mercúrio que se espalha quando o termômetro quebra. Agora que o mercúrio achou sua posição certa, entre carnavais e conspirações, agradeço por estar ao seu lado. Andamos crescendo juntos, distraidamente.

Por fim, quero agradecer ao João Pires, a quem devo praticamente tudo o que sei. Obrigado por orientar a constelação maior dos meus caminhos, por me ensinar que a gente vive do que tece, por incentivar a minha curiosidade de ver e o mundo, por não permitir que eu perca a determinação e por dizer que agora é minha vez de desafinar o coro dos contentes.

RESUMO

O fio condutor desta pesquisa é o estudo da trajetória e da produção ensaística de Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Procurando estabelecer nexos de sentido entre experiência feminina e a produção de ideias, a dissertação traça um panorama geral do quadro de mudança social no Brasil do início do século XX, focalizando o aumento da participação de mulheres no mundo intelectual e no espaço público. A experiência pessoal e profissional da ensaísta no espaço acadêmico, preponderantemente masculino, torna-se uma chave de inflexão analítica para compreender aspectos fundamentais da produção de suas ideias. Em um segundo momento, investiga-se como as relações e os diálogos por ela estabelecidos contribuem para a formulação de seus argumentos sobre a experiência artística brasileira, contextualizando sua inserção no quadro de ideias de sua geração e sua ambiência no pensamento brasileiro. Tendo em vista este horizonte de pesquisa, a análise se propõe a investigar o modo como Gilda opera a articulação entre gênero, arte e sociedade.

Palavras-chave: Gilda de Mello e Souza. Gênero. Arte e Sociedade. Pensamento Social no Brasil.

ABSTRACT

The guiding thread of this research is the study of the trajectory and essayistic production of Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Attempting to establish connections between the female experience and the production of ideas, the dissertation draws a general framework of the social changes in Brazil in the beginning of the 20th century, focusing on the increase of women's participation on the intellectual environment and public space. The personal and professional experience of the essayist in the male-dominated academic space become an analytic key that unlocks fundamental aspects of the development of her ideas. In a second moment, we investigate how the relations and dialogues established by Gilda contribute to the constitution of her arguments concerning the Brazilian artistic experience, contextualizing her place in her generation's frame of ideas and, in a wider sense, where she stands in the scenario of Brazilian social thought. Considering this research horizon, this analysis intends to investigate how Gilda articulates gender, art and society.

Keywords: Gilda de Mello e Souza. Gender. Art. Society. Brazilian social thought.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O capricho da modista: a personagem e o problema de pesquisa	13
2. Visível e invisível: primeira abordagem	18
3. Experiência, destino social e produção de ideias: o processo de construção do problema de pesquisa	21
4. Escondido no forro da seda: o <i>corpus</i> da pesquisa	22
5. Os fios da trama: os capítulos	24
PARTE I – O UNIVERSO FEMININO E A EXPERIÊNCIA CRÍTICA	26
Capítulo 1: DAS MARGENS AO CENTRO	26
1.1 Escapando do destino: o modelo tradicional e o novo modelo feminino	26
1.2 O ingresso no ambiente universitário paulista e a conciliação de modelos	37
1.3 “Às mulheres inconformadas, a ficção ou os versos”	45
1.4 Fora do espaço: coisas de mulher?!	52
1.5 Fora do tempo: testemunha, protagonista e remanescente	58
Capítulo 2: MIOPIA FEMININA	65
2.1 A ideia de Cultura Feminina	65
2.2 O lado positivo da cultura feminina	75
2.3 Um lugar para a diferença	79
2.4 A visão míope e a crítica de cultura	82
PARTE II – SINGULARIDADE INTERPRETATIVA	93
Capítulo 3: DIÁLOGOS E SEQUÊNCIAS	93
3.1 O duplo de Mário de Andrade	93
3.1.1 <i>A hera deu flor...</i>	93
3.1.2 <i>Retratos de família</i>	100
3.1.3 <i>Visto de perto: O que é Mário, o que é sua imagem?</i>	110

3.1.4 <i>Macunaíma em Paris: atração da Europa e a fidelidade ao Brasil</i>	115
3.2 A estética pobre	119
3.2.1 <i>Roger Bastide, um francês atípico</i>	119
3.2.2 <i>Embaralhando fronteiras: Sociologia estética, Estética sociológica</i>	123
3.2.3 <i>A estética pobre (de outro ponto de vista)</i>	128
Capítulo 4: A ARTE ENCONTRA A SOCIEDADE	132
4.1 A crítica como exercício de leitura	132
4.2 Ainda se trata de formação?	136
4.3 Como percurso e não como ponto de chegada	145
Considerações finais	148
Gilda de Mello e Souza: um exercício de leitura	148
Apêndice	152
i) Descrição do fundo Gilda de Mello e Souza	152
ii) A experiência no arquivo e algumas reflexões sobre arquivos de mulheres	155
iii) Anexo do apêndice - tabelas	160
Referências Bibliográficas	166

INTRODUÇÃO

O lado mais nobre da roupa:

fios para a tessitura de um itinerário e de uma produção ensaística singular.

1. O capricho da modista: a personagem e o problema de pesquisa

Para Balzac (2016, p.70), aquele que “vê na moda apenas a moda é um bobo. A vida elegante não exclui o pensamento, nem a ciência: consagra-os”; ainda segundo o romancista, a moda não deve servir ao sujeito apenas para que ele desfrute do tempo, mas para “empregá-lo numa ordem de ideias extremamente elevada”. Talvez este tenha sido o movimento empreendido pela ensaísta brasileira Gilda de Mello e Souza (1919-2005) ao eleger a moda, em 1950, como tema de pesquisa sociológica.

Cruzando fronteiras entre diferentes domínios, esteve entre a arte e a ciência, a sociologia e a estética, o feminino e o masculino, o ensaio e a monografia especializada, as vanguardas modernistas e os acadêmicos. Seu itinerário crítico relativiza essas linhas divisórias, atitude que marca os primeiros passos de sua carreira intelectual, mas que também se faz sentir em sua obra posterior, indicando que Gilda refletiu sobre os problemas de sua experiência pessoal e de seu contexto, um contra o outro.

Diante disso, desconsiderando os limites que a identidade da adesão a filiações impõe, a autora construiu um lugar próprio, singular, no pensamento social brasileiro. Compreender esse processo de construção e investigar a articulação entre gênero, arte e sociedade feita em sua produção ensaística é o principal objetivo deste trabalho.

Gilda Rocha de Mello e Souza (em solteira, Gilda de Moraes Rocha) nasceu em São Paulo no dia 24 de março de 1919. Filha de fazendeiros da elite rural paulista, passou a infância na fazenda Santa Isabel em Araraquara (SP), mudando-se para a capital paulista, no ano de 1930, a fim de realizar seus estudos. Nesse período, teve parte de sua formação orientada por seu primo de segundo grau, o escritor Mário de Andrade (1893-1945), com quem conviveu sob o mesmo teto durante 13 anos. Em 1937, ingressou no curso de Filosofia e foi uma das primeiras

mulheres a estudar na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL/USP),¹ onde obteve o título de bacharel em 1939 e de licenciada em 1940.

Na universidade, foi aluna dos professores da “missão francesa”², entre eles, Jean Maugüé (1904-1990), Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e Roger Bastide (1898-1974), de quem foi orientanda no doutorado e assistente na cadeira de Sociologia I entre 1943 e 1954. Participou da fundação da revista *Clima* (1941-1944), onde publicou alguns contos e ensaios. No núcleo central da revista estavam, Antonio Candido (1918-2017) - com quem se casou em 1943 - Décio de Almeida Prado (1917-2000), Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), Lourival Gomes Machado (1917-1967) e Ruy Coelho (1920-1990). Esteve ligada profissionalmente, desde o fim de sua graduação, à Seção de Ciências Sociais. Em 1950, doutorou-se em Sociologia com a tese *A moda no século XIX*, publicada no ano seguinte na *Revista do Museu Paulista* e republicada em 1987 pela Companhia das Letras com o título *O espírito das roupas*. Transferiu-se, em 1954, para a Filosofia da USP como responsável pela Cadeira de Estética, da qual foi fundadora, lecionando até se aposentar, em 1972. Entre 1969 e 1972, foi chefe de Departamento, ocasião em que fundou e dirigiu a revista *Discurso*. Em 1999, tornou-se professora emérita da FFLCH/USP.³

O início da trajetória intelectual da autora está situado em um contexto de mudanças sociais que ocorreram no cenário paulista entre as décadas de 1930 e 1940, e que abrange renovações no plano político, econômico, cultural e de gênero. Na esfera das relações de gênero, atrelada à fundação da Universidade de São Paulo em 1934, ocorreu, segundo Blay e Lang (2004, p.12), a entrada consistente de mulheres de vários segmentos da classe média no ensino superior. A partir desse índice constitutivo da mudança, pode-se compreender como o ingresso na universidade propiciou às mulheres dessa geração novas possibilidades e rearranjos em seus destinos pessoais e em suas carreiras, que até então encontravam-se circunscritas aos limites consagrados pela família ou pela igreja. O processo de inserção dessas mulheres em outras

¹ A faculdade manteve esse nome entre 1934 e 1969, quando foi transformada na atual Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo.

² Nos anos de 1930 foram realizadas missões científicas que trouxeram intelectuais e professores estrangeiros para inaugurar as atividades docentes na universidade. No caso da USP, Georges Dumas, Júlio de Mesquita e Fernando Azevedo estabeleceram uma importante aliança para a realização das contratações e da vinda das missões ao Brasil, criando um novo modelo intelectual no país. Sobre o tema ver o artigo de Fernanda Arêas Peixoto, “Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras”, que integra a coletânea sobre a história das ciências sociais organizada por Sérgio Miceli (2001, p.477-533).

³ Apesar do grande contingente de mulheres inseridas no contexto de profissionalização acadêmica na USP, a obtenção de títulos dentro dessa instituição foi uma conquista recente para as mulheres. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1918-) foi a primeira mulher a receber o título de Professora Emérita na Faculdade de Filosofia, apenas no ano de 1990. Sobre a dimensão das disputas simbólicas entre professores e professoras da USP, ver: Spirandelli, 2011.

esferas, mesmo que ainda marcado por assimetrias e dificuldades no âmbito pessoal e profissional, permitiu que algumas delas pudessem encontrar nesse cenário urbano, que então se expandia, e em instituições como a universidade, uma via legítima de expressão feminina e um elemento problematizador das identidades de gênero (cf. Pontes, 2010).

Um segundo contexto de sua trajetória, entre os anos de 1950 e 1980, compreende a etapa em que ela deu início ao seu percurso (anti) acadêmico e envolvimento profissional na Universidade de São Paulo, consagrando-se como uma importante ensaísta e crítica de arte. No entanto, apesar do reconhecimento institucional, a trajetória de Gilda foi marcada por certa “marginalidade” (Pontes, 1998, p.188-190), como indicam algumas restrições por ela sofridas, decorrentes da divisão sexual do trabalho intelectual. É possível notar que sua carreira foi caracterizada por uma série de negociações, ambivalências e uma incessante busca de legitimação e superação frente ao “espiral vertiginoso de angústia e sentimento de fracasso” que às vezes experimentava, como descreveu certa vez ao crítico literário uruguaio Ángel Rama (1926-1983) (Candido; Rama, 2018, p.211).

Ainda assim, abrindo trilhas para as futuras gerações de mulheres acadêmicas, Gilda foi protagonista, testemunha e remanescente desse cenário de renovação cultural e de acesso do grupo feminino a um ambiente que até então lhe era restrito.

Sua produção ensaística é reconhecida pela abrangência temática e por percorrer várias formas artísticas e distintas injunções sociais, abarcando a moda, literatura, artes visuais, teatro, cinema e dança.

Como exemplos, em sua tese, transformada em livro, *O espírito das roupas* (1987), analisa o panorama de mudança social acelerada do século XIX, evidenciando a dependência da moda em relação a fatores sociais, culturais e aos ideais de uma época. Ao avaliar a indumentária dos dois sexos, interpreta as oposições sociais, as diferenças da cultura feminina e os antagonismos de classe no interior desse mundo. Já em *O Tupi e o Alaúde* ([1979] 2003), dedicado ao estudo da obra *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade,⁴ Gilda não apenas legitima-se como uma intérprete do escritor modernista, como aponta os vários caminhos utilizados por ele ao tratar do problema da identidade brasileira. A autora considera que o método que empregou para interpretar a vida-obra mário-andradina se assemelha a costura de uma “colcha de retalhos”, representativo de “uma forma de compor feminina” (Galvão, 2014, p.109).

⁴ O texto foi escrito originalmente para compor o volume *Mário de Andrade Obra Escogida (novela, cuento, ensayo, epistolário)*, da coleção *Biblioteca Ayacucho*, empreendimento cultural venezuelano que esteve sob supervisão do crítico literário uruguaio Ángel Rama (1926-1983).

Quando se tornou professora de Estética, em 1954, escreveu diversos textos em jornais e revistas que foram posteriormente organizados e publicados em seus dois livros de ensaios: *Exercícios de leitura* (2009), que surgiu pela primeira vez em 1980, e compõe a coleção *O Baile das Quatro Artes*, da Livraria Duas Cidades; e *A ideia e o figurado* (2005), publicado pela Editora 34 no ano de sua morte, e que integra a coleção *Espírito Crítico*.⁵

Exercícios de leitura (2009), reúne ensaios escritos entre as décadas de 1950 e 1970. Polifônicos tematicamente, os textos críticos circulam entre produções artísticas nacionais e estrangeiras, como por exemplo, livros de Clarice Lispector (1920-1977) e a filmografia do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007). Articulando texto e contexto, propõe que seus ensaios sejam lidos “como percursos e não como pontos de chegada” (Souza, 2009, p.47). Os exercícios do olhar, característicos de seus ensaios interpretativos, revelam o caráter processual de sua crítica definida, antes como um campo aberto de um debate, do que um marco definitivo de certezas.

Em *A ideia e o figurado* (2005), assim como em *Exercícios...*, Gilda comenta diferentes expressões da arte moderna. O livro reúne 14 ensaios escritos entre 1983 e 2005, com a primeira parte inteiramente dedicada a Mário de Andrade. O conjunto de ensaios é conduzido pela dupla estratégia crítica, que consiste em efetuar um diagnóstico interno da obra de arte contextualizando-a a fim de extrair inferências no plano da análise social. Além disso, seus ensaios percorrem as condições e as possibilidades da criação artística produzida por mulheres: nele encontram-se textos sobre a escrita de Zulmira Ribeiro Tavares (“As migalhas e as estrelas”), as pinturas de Rita Loureiro (“Rita Loureiro reinventa a pintura”), as cerâmicas de Sara Carone (“Feminina, tátil, musical”) e as fotografias de Madalena Schwartz (“Uma artista exemplar”). Em todos os casos, sua interpretação é realizada através dos “fios discretos que a autora vai desfiando no andamento da análise” (Pontes, 2004, p.32).

Ao desenhar seu perfil intelectual, em uma entrevista de 1984, Gilda assume o interesse, que ela considera ser expressivo da “forma feminina”, pelas ditas “artes menores”. A partir disso, compara seu processo de feitura intelectual “ao capricho da modista, com que demoram ‘limpando’ a peça, cortando fiapos, arrematando do avesso, costura por costura, humildemente, para que, uma vez pronta, a roupa caia sem dobra” (Galvão, 2014, p.58). A metáfora é sugestiva, na medida em que situa o trabalho intelectual de mulheres em favor da escolha dos temas menos

⁵ Gilda participou do conselho editorial dessa coleção. Segundo o site da própria editora, o objetivo da coleção era construir “uma verdadeira biblioteca de referência, com ênfase nos Estudos Literários, apresentando obras de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, Gilda de Mello e Souza, Davi Arrigucci Jr., Georg Lukács, Erich Auerbach, Theodor Adorno e Walter Benjamin, entre outros” (Disponível em: <http://www.editora34.com.br/quemsomos.htm>).

consagrados, das artes menores, da atenção ao detalhe que esconde a totalidade do objeto investigado. Estaria Gilda justificando seu próprio percurso no ensaísmo?

Em grande parte de seus escritos, tratou de temas relacionados ao universo simbólico feminino, ilustrativo de características que a autora acredita serem constituintes da produção artística e intelectual de mulheres, qual seja, a maneira como as artistas e, por consequência, suas obras, vivenciavam o tempo de uma maneira diferente, o modo “concreto” como elas trataram das questões mais gerais da existência, seja no estilo ou na atmosfera artística que criavam.

Gilda apontava que as mulheres tinham uma “vocação a minúcia” e um “apego ao detalhe”, atribuído à posição da mulher, que esteve confinada no espaço doméstico. Essa mediação entre o universo feminino e o papel social empenhado pelas mulheres no século XX é um argumento que já aparece em sua tese de doutorado, na qual ela dialoga, entre outros, com ensaios de Simmel sobre a cultura feminina (em *Cultura femenina y otros ensayos*, 1999), com o livro *El caracter femenino* (1971), de Viola Klein, que trata do conteúdo ideológico do assim chamado papel feminino, e com *Um teto todo seu* de Virgínia Woolf, que destaca a importância para a mulher escritora ter um espaço e recursos próprios para a realização intelectual.

Não se trata, no entanto, de essencializar e sobrepor sujeito e origem, naturalizando categorias de representação como masculino e feminino; antes, chama-se atenção para o fato de que o gênero permeia um amplo domínio daquilo que, comumente, pode ser tomado como uma narrativa universalizável sobre o trabalho e a produção intelectual.

Partindo desse ponto, a dissertação está estruturada em dois planos de análise. O primeiro (Parte I) situa a experiência intelectual da ensaísta no tempo e no espaço, procurando refletir sobre quais eram os espaços/temporalidades possíveis para a atuação intelectual das mulheres na época (Pontes, 2008, p.512). Nesse sentido, a trajetória intelectual da autora é retomada como fio condutor para apresentar o panorama mais geral do quadro de mudança social que implicou a entrada de mulheres no mundo intelectual, no espaço público e na profissionalização acadêmica, espaços predominantemente masculinos. A partir disso, busca-se compreender, como as questões relativas à diferença de gênero são articuladas, como, por exemplo, quando Gilda aponta que homens e mulheres podem olhar para as mesmas coisas, mas vê-las de maneiras distintas (a “miopia feminina”). Sugere-se que o reconhecimento da diferença na forma de apreender o mundo artístico e social, imposta pelo gênero, é reflexo da própria experiência da ensaísta no mundo intelectual, sobretudo na medida em que, no contexto de sua atuação na universidade, as mulheres eram consideradas outsiders.

Já o segundo plano de análise (Parte II), procura retomar os diálogos que Gilda travou com outros intelectuais, particularmente com Mário de Andrade e Roger Bastide, sua inserção no quadro de ideias de sua geração e sua ambiência no pensamento brasileiro. Relacionando texto e contexto, procura-se investigar até que ponto as confluências de ideias entre eles são operativas das análises que Gilda desenvolveu sobre a correlação entre a forma artística e a processo social. Sugere-se que a reivindicação da diferença do olhar de intérprete (marcada pelo gênero) seja o ponto de partida para a compreensão de seu método de abordagem da experiência artística e cultural brasileira. Ao mesmo tempo em que compartilha ideias e métodos com outros intelectuais, reivindica um posicionamento interpretativo distinto que tensiona a ordem classificatória hegemônica do seu contexto de produção intelectual, como por exemplo, o paradigma da formação.

Tendo em vista esse objetivo, o trabalho se propõe a investigar quais os nexos de sentido da articulação entre gênero, arte e sociedade. A hipótese é de que a autora encontra na diferença da visão feminina e no mundo das formas artísticas uma importante chave analítica para a compreensão dos processos sociais e de sua própria experiência no ambiente intelectual brasileiro de meados do século XX. Destacando as tensões que conformam essas linhas de pensamento que são, ao mesmo tempo, responsáveis pelo andamento original de sua produção, procura-se expor que na natureza múltipla de seu ensaísmo convivem orientações distintas. Essa sugestão é deixada pela própria Gilda ao afirmar, com a singularidade que lhe é característica, que “o mundo [social] não é um jogo disciplinado de oposições, mas um tecido contraditório de equivalências” (Souza, 2005, p. 93).

2. Visível e invisível: primeira abordagem

Relacionando gênero e memória, a historiadora francesa Michele Perrot (2005), chamou atenção para o silêncio das fontes e da produção historiográfica sobre as mulheres. Segundo o argumento, o silêncio da narrativa histórica tradicional apagou a existência das mulheres, de suas memórias e visões de mundo, as excluindo da cena pública e confinando-as no espaço privativo do lar. Diante disso, mesmo com a irrupção da presença e das falas femininas a partir do século XIX, ainda subsistiam,

zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, esqueceu as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento (Perrot, 2005, p.9).

Conforme o trecho, na triagem classificatória “entre o que pode ser compreendido e o que deve ser esquecido para obter uma inteligibilidade do presente”, as mulheres estiveram por muito tempo de fora (Certeau, 2008, p.16). Diante da precariedade de fontes disponíveis para construir uma história das mulheres e das complexas relações históricas e sociais que envolvem o reconhecimento da produção intelectual de autoria feminina, seja na literatura, nas ciências ou nas artes, foi necessário “provar e comprovar” que as mulheres, assim como os homens, são sujeitos atravessados de historicidade, igualmente constituídos em meio à experiência histórica, mesmo que de modo assimétrico.

Folheando manuais, coletâneas e compêndios sobre a história intelectual da Sociologia ou de outras disciplinas correlatas das Ciências Humanas, nota-se um esquecimento da contribuição de mulheres e, por vezes, um apagamento dos nomes e das narrativas de sociólogas, antropólogas e de cientistas políticos do sexo feminino. Ao analisar a presença feminina na constituição da disciplina antropológica no Brasil, Mariza Corrêa (2003, p.193) questionou a composição do campo intelectual, colocando em evidência suas assimetrias. Segundo ela, “a própria tradição da disciplina, constituída como um corpo canônico (masculino) de textos, cuja a autoridade vem sendo assegurada através do ensino há algumas gerações” produz uma dificuldade quanto a constituição/ocupação de mulheres nesses espaços institucionais. Consequentemente, a ideia de um corpo canônico da disciplina também supõe uma relação de poder, um lugar autorizado para a interpretação. Diante dessa questão, se evidencia a importância de compreender quais foram os determinantes sociais das ausências dos nomes femininos no panteão da disciplina (mesmo que elas sempre estivessem presentes em sua história).

O cenário recente de debates sobre o tema promoveu movimentos profícuos de questionamento sobre a inserção de mulheres nas políticas editoriais, nos livros e nas coletâneas de história das ideias, dos intelectuais e das ciências. Nesse contexto, surgiram, entre outras publicações, o já mencionado livro de Mariza Corrêa, intitulado *Antropólogas e Antropologia* (2003), com o qual aborda a contribuição de mulheres pioneiras que estiveram à frente de instituições científicas; o livro de entrevistas sobre as trajetórias das primeiras alunas da FFCL/USP, *Mulheres na USP: horizontes que se abrem* (2004), de Eva Blay e Alice Beatriz

Lang; o projeto *Pioneiras da Ciência no Brasil*, coordenado por Hildete Pereira de Melo que, desde 2006, acumula biografias de cientistas mulheres em diversas áreas do conhecimento.

Também foram realizados importantes trabalhos nas áreas de Sociologia e Antropologia interessados nas cenas intelectual e cultural a partir da atuação de mulheres. Destaca-se, o trabalho de Maria de Lourdes Eleutério (2005) sobre a produção literária de mulheres, com o qual analisa os percalços impostos às escritoras do século XIX. Nas artes plásticas, Ana Paula Simioni (2008) investigou o papel das mulheres artistas na passagem do século XIX para o século XX, e a luta por reconhecimento frente a uma série de restrições e estereótipos em relação às suas produções; Heloisa Pontes (2008 e 2010) relacionou questões de renome, corpo e gênero, em estudo comparativo entre mulheres provenientes do campo intelectual (Lúcia Miguel Pereira, Patrícia Galvão e Gilda de Mello e Souza) e as atrizes do campo teatral (Cacilda Becker, Maria Della Costa, Cleyde Yáconis, Tônia Carrero e Fernanda Montenegro), notando a grande projeção que as mulheres tiveram no universo da dramaturgia no Brasil em meados do século XX. Na música, Dalila Vasconcelos (2012) discutiu as trajetórias de musicistas brasileiras no início do século passado, destacando as assimetrias presentes nas construções de carreiras naquele domínio profissional.

Os avanços teóricos e epistemológicos das últimas décadas, impulsionados pela crítica feminista, questionam e expõem as relações de poder presentes nas construções das categorias sociais e sexuais, problematizam a produção de papéis sexuais normativos, ancorados em determinismos biológicos (cf. Butler, 2003). Entre o visível e o invisível, em um cenário de produção de saberes cuja predominância é masculina, o apagamento das mulheres dos espaços públicos, do universo intelectual, é parte constitutiva das relações de poder e dos mecanismos de construção do gênero.

Contudo, vale ressaltar que as mulheres, assim como os homens, não são um conjunto homogêneo e coeso, possuem diversidade de raça, de classe, de sexo/gênero, geração, escolaridade etc., fatores que acentuam as dimensões das diferenças que formam e informam as experiências complexas dos sujeitos na sociedade. No caso específico deste trabalho, procura-se conferir sentido à experiência particular que Gilda teve no interior de um ambiente de produção de ideias e de profissionalização intelectual preponderantemente masculino para, a partir disso, demonstrar como essa experiência particular pode ser reveladora das assimetrias que constituem esse campo.⁶

⁶ Noção empregada por Pierre Bourdieu (1989). Nela, a ideia de “campo” é entendida como um espaço social determinado de relações objetivas estruturado por posições de poder e trocas simbólicas.

3. Experiência, destino social e produção de ideias: o processo de construção do problema de pesquisa

A primeira parte da dissertação visa compreender qual o peso do gênero no destino social de mulheres intelectuais até meados do século XX. Para Joan Scott (1995), que realçou a natureza relacional da história de homens e mulheres, o uso do gênero enquanto categoria analítica serve para assinalar a problemática da desigualdade sexual nos vários cenários de intervenção social e simbólica, questionando as relações de poder que organizam a diferença. Para além de tornar visíveis as histórias de mulheres na construção da narrativa histórica de um campo de saber, interessa compreender e explorar como a diferença é estabelecida, “como ela opera, e como e de que maneira constitui sujeitos que veem e atuam no mundo”, passo analítico que contribui para o entendimento da história de gênero (Scott, 1998, p. 302).⁷

Quando as mulheres iniciaram sua incursão no domínio da vida pública, das instituições e da ciência - como é o caso de Gilda na universidade durante as décadas de 1930 e 1950 - foram muitas vezes censuradas por vários “porta-vozes” do decoro social da época, sobretudo pelo grupo masculino, que carregava um sentido normativo de uma ordem de gênero. A submissão imposta às mulheres é expressão da violência simbólica histórica, cultural e construída, sempre afirmada como uma diferença de natureza universal (Chartier, 1995, p. 42). A partir de categorias e classificações baseadas na naturalização da diferenciação sexual, foram subjugadas como “portadoras de uma outra lógica, a lógica da esfera doméstica, que poderia poluir a esfera pública”, tipicamente masculina (Corrêa, 2003, p.15).

Essa distinção de lógicas de apreensão do mundo social, na qual o gênero passa a ser um importante mediador de definição das carreiras femininas, parece ter sido determinante para que seus comportamentos fossem marcados por uma série de constrangimentos e inseguranças nas escolhas e destinos profissionais através, por exemplo, da internalização de impedimentos sociais não formalizados. Essas dificuldades subjetivas e objetivas que estiveram presentes ao longo da construção de suas carreiras, sob a forma de “violência simbólica”, são um dos princípios constituintes do processo de “autoexclusão” do grupo feminino da cena pública (Bourdieu, 2003, p.52).

⁷ Para tal, recupera-se, aqui, a ideia de experiência - entendida como “o lugar da formação do sujeito” (Brah, 2006, p. 360). A articulação entre gênero e experiência torna-se central para a discussão acerca das “construções e classificações de sistemas de diferença” (Haraway, 2004, p.209).

Nesse sentido, o espaço universitário e o trabalho do intelectual não podem ser tratados como espaços neutros e isentos de relações de poder. Considerando que seja um espaço ainda representativo de uma ordem patriarcal de gênero, procura-se qualificar como os principais fatores da diferença e desigualdade entre os sexos interferiu diretamente nos discursos, nas práticas e nas experiências da vida pessoal, social, econômica e cultural dos agentes que neles atuaram. Acredita-se que, no caso de Gilda, a experiência pessoal e profissional nesse ambiente assimétrico passou a informar sua produção e os temas que elegeu como assunto de seus ensaios e, posteriormente, a maneira como ela se situou em relação ao quadro mais geral do pensamento brasileiro do século XX.

Em vista disso, a dissertação confere um papel central ao produto do trabalho simbólico da ensaísta, suas ideias, e “ao sentido das ideias com relação aos processos sociais e políticos mais amplos” (Bastos; Botelho, 2010, p.911). Os ensaios são centrais para investigar como a autora, segundo a hipótese aqui levantada, compõe a trama mais geral de sua crítica, feita através de uma costura interpretativa que pressupõe uma relação dinâmica entre gênero, arte e sociedade.

Portanto, é através da análise de suas ideias, relacionando-as ao contexto e a aspectos de sua trajetória, que se consegue extrair as principais indicações de Gilda sobre a diferença da posição ocupada pelas mulheres no mundo social e simbólico, uma diferença de ver e situar-se no tempo e no espaço. Ao assumir tal postura, não significa que a ensaísta se coloque a favor da ideia de uma essência ou identidade única da produção artística feminina limitada às mulheres; seu principal objetivo parece ser analisar os significados da criação de uma outra percepção do real, expressos nos textos e produções artísticas comuns à sua própria experiência e aos objetos que analisa: a experiência corporal, social, cultural e intelectual.

4. Escondido no forro da seda: o *corpus* da pesquisa

O *corpus* teórico-metodológico fundamental dessa pesquisa combina a análise das ideias que Gilda expõe em seus quatro livros de ensaios publicados (Souza, 1987; 2003; 2005; 2009) com o uso de fontes orais (depoimentos e entrevistas transcritas), cartas e documentos de arquivos. Considera-se que os múltiplos desafios teórico-metodológicos impostos ao estudo da história intelectual e da produção de ideias podem ser analisados de maneiras distintas em função das filiações ou sequências teóricas das tradições intelectuais e dos contextos em que se situam. Tentando compreender a pluralidade interpretativa da obra de Gilda, entende-se que a

análise de seus ensaios possam se constituir como “um espaço de comunicação entre passado, presente e futuro”, podendo contribuir com uma “visão mais integrada e consistente da dimensão de processo que o nosso presente ainda oculta” (Botelho; Schwarcz, 2009, p.15).

Mesmo almejando investigar o conjunto da obra de Gilda, na primeira parte desta dissertação foram privilegiados os ensaios da autora em que o problema da diferença e do universo feminino são assuntos de sua reflexão. Na segunda parte, foram selecionados seus ensaios sobre experiência e produção artística nacional e aqueles que permitiam abranger as diversas interfaces das interlocuções entre Gilda, Mário de Andrade e Roger Bastide, em vistas das disputas de sentido presentes nas interpretações do Brasil.

A leitura desenvolvida neste trabalho é tributária das anteriores, particularmente dos trabalhos de Heloisa Pontes (1998, 2004, 2006, 2008 e 2010) que informam sobre diversos aspectos da obra e da trajetória de Gilda, e dos textos que compõe a coletânea *Gilda: a paixão pela forma* (2007), organizada por Sérgio Miceli e Franklin Mattos. Foram utilizadas entrevistas e depoimentos de Gilda transcritos e reunidos no livro *A palavra afiada* (2014),⁸ organizado por Walnice Nogueira Galvão e, também, outra importante entrevista publicada no livro, *Mulheres na USP* (2004) de Eva e Alice Blay, cujo testemunho de Gilda foi fornecido em 1984, quando ela tinha em torno de 70 anos de idade e já havia se aposentado na universidade; neste depoimento, ela fala sobre sua experiência como aluna e docente na FFCL da USP. Além disso, foi realizado um trabalho de campo no acervo Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza alocado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, que ainda está em etapa de organização e processamento, com previsão de abertura ao público até o final do ano de 2019.⁹

As entrevistas auxiliaram a compreender o movimento de produção de ordenamento e sentido da vida pessoal e profissional de Gilda.¹⁰ Esse tipo de fonte documental, também presente nas cartas e nos documentos de arquivo, permitiu analisar alguns dos principais aspectos da inserção das mulheres no processo de constituição do campo disciplinar no Brasil do século XX. Além disso, informa acerca da origem social (posição na família e redes familiares), do tipo de educação recebida, dos vínculos e da sociabilidade praticada naquele

⁸ O livro também conta com publicações inéditas da autora.

⁹ O processo e a experiência de campo no arquivo está descrito no Apêndice desta dissertação.

¹⁰ Atenta-se ao que Bourdieu (2010) chamou de “ilusão biográfica”, onde o autor aponta os perigos do gênero biográfico e da seletividade que fazem parte desse tipo de descrição objetiva da vida. Deve-se levar em conta que a experiência do sujeito, como produto cultural e histórico, é marcada por contingências sociais, “um caminho, um percurso, uma estrada com suas encruzilhadas”, que escapam a narrativa (auto) biográfica (Idem, p.74). O pesquisador, portando, não deve tomá-la como um encadeado coerente feito por quem elabora e que passa a não aceitar mais outras possibilidades de apresentação.

contexto e, por fim, das leituras e experiências culturais e artísticas vivenciadas por Gilda. Para Ângela Castro Gomes (1998, p.124), as fontes privadas devem ser compreendidas como um espaço de “troca de ideias”, de construção de projetos; seu uso pode auxiliar no desvendamento das relações entre os universos público e privado, pois também figuram como “autorretratos e decalques” de relações pessoais e sociais, como se tentará demonstrar ao longo dos capítulos da dissertação. O Apêndice apresenta uma exposição detalhada do uso de fontes documentais de arquivos feitas pela autora deste trabalho ao longo da pesquisa.

5. Os fios da trama: os capítulos

Dividida em duas partes, a dissertação é composta por quatro capítulos que abordam a trajetória social e a produção intelectual da ensaísta Gilda de Mello e Souza com vistas de analisar a maneira pela qual ela opera uma articulação entre gênero, arte e sociedade.

Assim, o primeiro capítulo, tem como eixo norteador a entrada de mulheres nos cursos superiores e as dificuldades iniciais que tiveram em consolidar suas carreiras. Nessa direção, a intenção é explorar as negociações e as disputas que as mulheres travaram em torno dos sentidos sociais e simbólicos de sua posição social naquele espaço. A partir desse problema, o capítulo é desenvolvido no plano de duas temporalidades que acompanham e circunscrevem o momento de inserção, formação e consolidação intelectual da autora em dois contextos. O primeiro, entre as décadas de 1930 e 1950, abrange o início de sua trajetória até o momento da defesa de sua tese de doutorado; o segundo, de 1950 a 1980, permite compreender o processo de sua consolidação profissional no ambiente universitário.

Explorando as hipóteses desenvolvidas por Heloisa Pontes (2004 e 2006), de que as experiências pessoais e profissionais de Gilda como mulher em um mundo intelectual masculino são reorganizadas e ganham formalização como assuntos e objetos de investigação dos ensaios da autora, o segundo capítulo apresenta a maneira pela qual a ensaísta abordou as variantes históricas e socioculturais envolvidas na construção do que se convencionou denominar masculino e feminino e seus respectivos sistemas distintos de representação. Investigando inicialmente, na tese de doutorado, o desenvolvimento de uma “cultura feminina” durante o século XIX, que condicionou práticas e discursos sobre o feminino, sugere-se que a autora continue a desenvolver o tema, encontrando na ideia de “visão míope”, uma importante chave de leitura para reivindicar, positivamente, o posicionamento intelectual e criativo das mulheres ao narrar, descrever e atuar no mundo social e cultural.

Apresentado outros dados relativos à formação intelectual da ensaísta, o terceiro capítulo, recupera os vínculos e interlocuções por ela estabelecidos com Mário de Andrade e Roger Bastide, bem como, os sentidos, expressos na obra desses autores, sobre o Brasil e a experiência artística brasileira. Procura-se “iluminar o cruzamento das ideias, os sistemas de relações pessoais e intelectuais” que presidem a arquitetura da obra de Gilda e que concorrem para a conformação do seu olhar interpretativo (Peixoto, 2000, p.17). Esses dois autores também se tornaram objetos de interpretação de seus ensaios, o que, segundo a leitura aqui realizada, permite afirmar que seus comentários sobre eles acabam por converter-se em comentários sobre seu próprio método de abordagem dos assuntos.

Em vista disso, o quarto capítulo visa compreender como a autora teceu um ponto de vista teórico-metodológico dissonante dos padrões de seu tempo, que a aproxima e a distancia das fabulações e disputas de sentido presentes nas interpretações sobre o Brasil. Neste capítulo, argumenta-se a favor da não filiação da produção ensaística de Gilda na tradição da formação. Analisando mais intimamente o seu “método crítico”, procura-se demonstrar que Gilda lança mão de uma análise sociológica e estética sensível à complexidade social e artística, não reduzida a uma única dimensão ou sentido; sua posição, situada no “entre-lugar”,¹¹ a auxilia a apreender, na figuração artística da experiência brasileira, o movimento contraditório dos processos, dos agentes e da forma artística.

¹¹ Utilizo a noção de “entre-lugar” de maneira próxima a conceituação de Homi Bhabha (1998) que destaca que as identidades se constroem nas fronteiras de diferentes realidades. Essas diferentes realidades são os “entre-lugares” compreendidos como pensamentos liminares, construídos nas fronteiras, nas bordas. Segundo o autor, correspondem a “[...] processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 1998, p.20).

PARTE I – O UNIVERSO FEMININO E A EXPERIÊNCIA CRÍTICA

Capítulo 1

DAS MARGENS AO CENTRO

1.1 Escapando do destino: o modelo tradicional e o novo modelo feminino

Estou sozinha, Paulo Emilio, numa casa vazia. Há pouco andei pelo pomar chupando as tangerinas geladas de orvalho: é delas esse gosto esquisito que você está sentindo e que de minha mão vem se espalhando pela carta. Faz bastante frio, mas tem um sol lindo lá fora. Amanhã Decio se casa. E não sei porque, é preciso que eu te escreva [...] é curioso como afora as coisas passam por mim sem me atingir no fundo...assim como uma ventania que me descabelasse toda, *mas que eu me deixasse descabelar porque tenho um pente na mão*. [...] Aos poucos *vamos tomando outros rumos* [...] (Carta de Gilda de Mello e Souza à Paulo Emilio Salles Gomes, 1941).¹

O trecho acima foi extraído de uma missiva de Gilda de Mello e Souza a Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) que data o mês de setembro de 1941 e foi escrita durante uma estadia na casa de sua família no interior de São Paulo. Naquele momento, com 22 anos de idade, Gilda já havia recebido o grau de bacharel pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP) e publicado seu primeiro conto na edição nº1 da revista *Clima* (1941-1944). Em relação ao seu destino pessoal, vivia um impasse diferente dos demais colegas da revista, já que as principais questões tensionadas pela autora na época referiam-se aos rumos de sua carreira e a escolha de sua profissão. Como mencionado por ela em diversas entrevistas, pelo fato de ser mulher, seus pais não compreendiam o envolvimento da filha nos círculos de sociabilidade acadêmica e chegaram inclusive a alertá-la sobre o “risco” que poderia correr diante das escolhas intelectuais que havia tomado e pela decisão de sair definitivamente de Araraquara (SP) e se estabelecer na capital após o término de sua graduação (cf. Galvão, 2014).

¹ Documento consultado pela pesquisadora no dia 11 de janeiro de 2018 no Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes depositado na Cinemateca Brasileira. Código de referência do documento: BR CB PE/CP. A carta faz menção ao casamento do crítico teatral e colega de grupo *Clima*, Decio de Almeida Prado (1917-2000) que, em 1941, se casou com Ruth Alcântara, estudante da 3ª turma da FFCL/USP. Além do comentário sobre o casamento, no início da carta, a autora discute com Paulo Emilio um artigo publicado por ele para a edição nº1 da revista *Clima*. No artigo, o crítico de cinema comenta o filme estadunidense *The Long Voyage Home* (1940). Os apontamentos de Gilda referem-se, especialmente, a temática que envolve o destino das personagens do filme e, por extensão, serve como gancho para falar de seu próprio destino.

Dois anos antes, em 1939, a autora já havia relatado em carta destinada ao primo e confidente Mário de Andrade (1893-1945) os mesmos conflitos e inseguranças que eram compartilhados, não só por ela, mas por várias outras mulheres de sua geração que haviam optado pela carreira profissional distante do núcleo familiar. Ela diz: “o que devo fazer? Seria tudo tão mais simples se o meu único objetivo fosse o casamento... Então eu iria viver em Araraquara até que um herói qualquer me descobrisse. Mas eu quero fazer outras coisas na vida!”.²

No contexto em que as duas cartas mencionadas foram escritas, as mulheres enfrentavam várias dificuldades de acesso ao ensino e de estabelecimento profissional que, quando viabilizado, era privilégio de jovens procedentes das classes alta e média brasileiras, como era o caso de Gilda, descendente de uma família composta por membros de origem social da média burguesia urbana e por agricultores da elite rural. Ainda assim, mesmo entre aquelas pertencentes a esses estratos sociais, mulheres que frequentavam o espaço universitário e trabalhavam fora de casa eram raras e, muitas vezes, mal vistas pela sociedade, que lhes atribuíam estereótipos pejorativos.

No Brasil, especialmente até fins do século XIX, mesmo com a possibilidade de assunção de novos lugares sociais e profissionais, os valores impregnados no seio da família patriarcal ainda restringiam a condição e o destino social das mulheres, ambos praticamente indissociáveis das funções de esposa e mãe. O peso da tradição patriarcal marcou o isolamento da mulher, fazendo dela um elemento de disputa entre o público e o privado, “por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater familias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as molecas, como nos engenhos” (Freyre, 2004 p.139).³

Com espaços, práticas e funções sociais distintas delimitadas simbolicamente a homens e mulheres no imaginário cultural e social, o homem foi por muito tempo considerado “o elemento móvel, militante e renovador”, enquanto a mulher representava “o conservador, o estável, o de ordem” (Freyre, 2004, p.217). Essa divisão classificatória socialmente construída a partir de uma ordem de gênero foi reproduzida e incorporada pelas mulheres, manifestando-se, por exemplo, nas atitudes femininas tolhidas, “na falta de naturalidade no trato com os homens”, na atribuição de tarefas, etc., segregando no espaço social “o lado dos homens e o lado das mulheres” (Souza, 1987, p. 58). Por isso, mesmo com a irrupção de falas e de presenças

² Documento original consultado pela pesquisadora no dia 12 de janeiro de 2018 no Fundo Mário de Andrade IEB/USP. Código de referência do documento: MA-C-CPL-6167. A mesma carta foi transcrita e publicada em *A palavra afiada* (2014, p. 241-243).

³ [...] quando um homem estranho entrava na casa, “ouviam-se logo o ruje-ruje das saias de mulher fugindo, o barulho das moças de chinelo sem meia se escondendo pelos quartos ou subindo as escadas. O que se dava tanto nos sobrados das cidades quanto nos engenhos” (Freyre, 2004, p. 144).

femininas em locais que até então lhes eram proibidos, ou pouco familiares, suas práticas e possibilidades de realização ainda estavam majoritariamente ligadas a essa condição circunscrita ao ambiente privado, da direção da casa, da família e do marido. Nesse sentido, o sistema patriarcal promoveu, de forma acentuada, uma distinção e diferenciação entre os gêneros, reforçando o domínio masculino no âmbito público, político e econômico da estrutura social, enquanto à mulher estava reservado o espaço privado.

Revedo o texto do sociólogo Norbert Elias (1987) intitulado *The changing balance of power between the sexes*, Nathalie Heinich (1998, p.363) assinala que a maior revolução em toda história das sociedades ocidentais ocorreu no curso do século XX devido ao acesso das mulheres à uma identidade própria, não coincidente a do pai ou a do marido. Esse processo de mudança garantiu que uma parcela significativa de mulheres pudessem ocupar novos espaços sociais, assumindo, entre outras, a possibilidade de exercerem carreiras profissionais e atuarem mais incisivamente na esfera pública. Nesse processo em que as atribuições reservadas às mulheres, provenientes de camadas médias e altas, se expande, a mulher escolarizada pôde disputar novos espaços de realização profissional e assumir tarefas que estivessem para além do bordado e das ocupações domésticas, fator que proporcionou a reivindicação progressiva da importância da educação feminina e do letramento.⁴

No mundo intelectual, a diferenciação baseada no gênero teve suas distâncias reduzidas quando uma parcela das mulheres pôde ingressar na universidade. Essa etapa de transformação dos estilos de vida começa progressivamente a desestabilizar os modelos socialmente esperados. Foi nesse contexto e no espaço de sociabilidade acadêmica que a crítica Gilda de Mello e Souza experienciou, divisada entre valores contraditórios e aspirações conflitantes, essa etapa de transformação da vida social.⁵

Nos depoimentos que concedeu ao longo da vida, Gilda deixou registrada uma voz autobiográfica que não poupou informações a respeito de sua história pessoal, inclusive àquela

⁴ São exemplos do movimento de lutas pela educação feminina, no Brasil, entre outras, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) que, ainda na primeira metade do século XIX, preconizava a educação para a mulher e fundou a primeira escola feminina. A escritora Julia Lopes de Almeida (1862-1934) produziu obras que traziam em sua discussão questões referentes à educação e aos direitos da mulher. (cf. Duarte, 2002 e Eleutério, 2005).

⁵ Em paralelo à profissionalização, a participação das mulheres na política brasileira é uma conquista recente. Em 1922 foi criada a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, cujos principais objetivos eram a batalha pelo voto e livre acesso das mulheres ao campo de trabalho. Em 1928, é autorizado o primeiro voto feminino (Celina Guimarães Viana, Mossoró-RN), mesmo ano em que é eleita a primeira prefeita no país (Alzira Soriano de Souza, em Lajes-RN). Ambos os atos foram anulados, porém abriram um grande precedente para a discussão sobre o direito à cidadania das mulheres. No Governo de Getúlio Vargas, em 1932, é garantido o sufrágio feminino, sendo inserido no corpo do texto do Código Eleitoral Provisório (Decreto 21076). Em 1933, é eleita Carlota Pereira de Queiróz, primeira deputada federal brasileira. O direito ao voto e à candidatura das mulheres foi uma conquista plena apenas na Constituição de 1946.

referente à infância que teve no interior paulista. As memórias e as lembranças da infância estão, em seu relato autobiográfico, associadas ao universo rural, lugar no qual pode desenvolver seu “saber iniciático” e seus modos iniciais de “percepção do mundo” (Galvão, 2014, p.89). Sob um prisma diferente daquele comumente presente nas descrições das trajetórias de autores e intelectuais consagrados, é a partir da recuperação de elementos decorrentes do círculo restrito do ambiente familiar e do espaço doméstico reservado às mulheres da família que são mobilizados os traços mais significativos da (re)constituição do perfil biográfico e autobiográfico de Gilda (que também são utilizados na análise que ela dedicou a outros intelectuais, como, por exemplo, na memória que guardou do primo Mário de Andrade). Em seus depoimentos e entrevistas, a autora costuma lembrar com frequência os detalhes dos espaços internos das moradias, das roupas e dos costumes que estão conectados ao núcleo familiar interiorano e que lhe possibilitam, através da memória, “dar sentido à [sua] experiência” (Bosi, 1994, p.424):

Eu e meus irmãos passamos os primeiros anos de vida numa casa isolada de fazenda longe de apelo dos livros, das revistas, [...] da escola e em contato direto com o mundo exterior: as árvores, os bichos, o sol a água, as estações. [...]. Acho que foi esse aprendizado sensorial, carnal do mundo, que desenvolveu em mim a percepção venatória (Galvão, 2014).

Ao delimitar a experiência familiar no mundo rústico⁶ como ponto de partida para a compreensão de elementos que constituem os marcos iniciais de suas formas de “ver o mundo”, próximo do que Ginzburg (2014) denominou como “tendência venatória” de percepção, Gilda justificou que a experiência da infância no mundo rural garantiu a ela a formação de um “senso prático” relacionado a “preocupações concretas”. Esse tipo de preocupação estaria associada, segundo seu raciocínio, a uma ordem de problemas do universo compartilhado pelas mulheres da família; essas, por sua vez, iriam se encontrar distantes do mundo da cultura e mais próximas do mundo objetivo das lidas domésticas, da ordem prática – da execução das tarefas da casa e da fazenda -, afastando-as do domínio do espiritual.

As mulheres com quem conviveu na fazenda foram descritas como “fortes, desprendidas, sem direito ao sonho e capazes de sustentar a luta quando a casa caía” (Blay; Lang, 2004, p.73). Ainda segundo a autora, entre as figuras femininas de sua família não houve

⁶ Em *Os parceiros do Rio Bonito* (2010) de Antonio Candido a nomenclatura aparece referindo-se as culturas “rústicas”. No sentido que lhe atribuiu o autor, “rústico” pretende exprimir um tipo social e uma organização cultural presente em grupos e culturas do interior do Brasil. A nomenclatura será retomada pela socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1918-2018) em vários de seus estudos sobre o campesinato, o cangaço, o movimento messiânico, o folclore, o clientelismo e o coronelismo. Sobre o tema ver: Jackson, 2001.

nenhuma que tivesse se distinguido por “qualquer pendor intelectual”, não existiram escritoras ou até mesmo leitoras inveteradas, as mulheres costumavam estar:

primeiro afeitas às duras lides rurais, fiando o algodão, cosendo a roupa dos filhos e do marido, distribuindo entre os escravos as tarefas diárias; mais tarde, na cidade, ajudando o marido a ampliar a modesta receita doméstica, através das encomendas de doces, tricôs e trabalhos de agulha (Blay; Lang, 2004, p.72).

Nesse contexto, o acesso aos livros, à cultura e, de um modo geral, à vida pública, era predominantemente um privilégio do grupo masculino. Os meninos oriundos de famílias de estrato social semelhante costumavam seguir carreiras tradicionais como Medicina, Engenharia, Direito ou passavam a assumir e administrar os negócios e as fazendas herdadas. A educação das mulheres, ao contrário, estava praticamente restrita à educação básica realizada em colégio ou internato e, caso não se escolarizassem, ficavam à espera de um casamento com um rapaz de família de mesmo nível social. A mãe da autora, Hilda Correia Rocha (1894-1980), era proveniente de uma família de políticos do Paraná, apesar de ter cursado a Escola Normal e ter sido aluna de Benedito Calixto (1853-1927),⁷ sempre esteve restringida às tarefas da fazenda, ao contato com o meio rural e com as atividades práticas da vida doméstica:

criando galinhas, engordando porcos, formando seu pomar afamado, saindo debaixo de chuva para atender doentes, aplicando com dedicação nos filhos dos colonos os ensinamentos médicos que havia adquirido com talento ao cuidar de seus próprios filhos. À noite, nos sermões familiares, à luz fraca da fazenda, era meu pai que, descansando, relia os velhos livros de solteiro em suas edições encadernadas. Minha mãe, nunca surpreendi lendo nada além dos jornais (Blay; Lang, 2004, p.71-2).

Gilda escreveu sobre desdobramentos deste aspecto quando avaliou a dramaturgia de Jorge Andrade no ensaio *Teatro ao Sul* (2009, p. 131-140). No texto em questão, referindo-se particularmente a peça *A moratória*, analisou as personagens - Joaquim (pai), Lucília (filha), Marcelo (filho) e Helena (mãe) -, para argumentar que suas ações convergem para um tempo único, o qual ela designa como “tempo da fazenda”. Essa temporalidade, em sua leitura, é capaz de reunir o passado e o presente na mesma trama narrativa. Destaca-se, nesse ensaio, o momento no qual a autora acerca-se da personagem Lucília, a filha da família de fazendeiros que, depois

⁷ Foi um pintor, desenhista professor e historiador brasileiro. Além das aulas que teve com Benedito Calixto, era tia do pintor, escultor e muralista Mário Gruber (1927-2011). Gilda dedicou um ensaio ao filho de Mário, o também pintor, Gregório Gruber (1951-), intitulado “Duas notas: João Câmara Filho e Gregório Gruber” (Souza, 2005, p. 113-124).

da crise em 1929, perde a fortuna e a propriedade. Em meio à decadência da família que acaba de perder a fazenda, ela é a única capaz de garantir uma fonte de sustento, afinal, tendo sido criada para dedicar-se aos trabalhos domésticos e às atividades de resolução prática, acaba moldando-se com mais facilidade frente à nova ordem social e econômica que atravessa a narrativa. Como “último esteio” da família, Gilda descreve Lucília como parte do fenômeno, já alertado pela literatura sociológica, “da acomodação feminina nos momentos de crise”:

Ser secundário, de existência subalterna, não lhe é tão penoso trocar uma sujeição por outra, o domínio do pai ou do marido pela escravidão da máquina de costura. Pois assim como a fazenda desenvolveu em Quim [o pai] o instinto de mando e em Marcelo [o irmão] o ódio a qualquer sujeição, treinou Lucília nas tarefas miúdas de dentro de casa, nos pequenos gestos, na economia cotidiana. A sua força é 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 (Souza, 2009, p. 139).

Lucília seria, portanto, a única personagem capaz de penetrar no novo universo de ordens e valores que se constrói, enquanto os demais submergem no “tempo perdido da fazenda”, não encontrando funções sociais e profissionais equivalentes. A máquina de costura, utilizada pela personagem para garantir a renda da família, representa, na leitura de Gilda, o objeto simbólico capaz de adaptar-se ao ruído urbano do qual passa a ser peça integrante. Da mesma maneira, a personagem feminina, assim como a máquina, consegue se acomodar nesse novo contexto, ambas representativas da ideia de subordinação.

Sob outra perspectiva, também Gilda, assim como Lucília, irá se integrar ao novo espaço urbano, deixando à fazenda Santa Isabel e parte dos hábitos e valores a ela associados. No caso da autora, não por uma situação de imposição econômica como apresentada na trama ficcional, mas por seus pais considerarem que em Araraquara não houvesse escolas de referência para a educação dos filhos. Por esse motivo, em 1931, aos doze anos de idade, Gilda e a irmã mais velha Maria Elisa Correia Rocha (1915-)⁸ mudam-se, à fins de estudo, para a cidade de São Paulo e passam a viver na casa da tia-avó, Maria Luiza de Moraes Andrade (sol. Leite Moraes) (1859-1948), mãe do escritor modernista Mário de Andrade (1893-1945). O período em que viveu na casa da Rua Lopes Chaves, localizada no bairro da Barra Funda, corresponde ao momento de sua trajetória em que cursou o ginásio e ingressou na faculdade. Em sua narrativa

⁸ Além de Maria Elisa Rocha Porto (sol. Correia Rocha) Gilda tinha mais três irmãos; o médico Carlos Eduardo (1917-); Fernando Correia Rocha (1921-2008), aviador combatente na Segunda Guerra Mundial; e o agricultor e, posteriormente, político de Araraquara, Renato Correia Rocha (1927-2014).

autobiográfica, esse deslocamento inicial para a cidade e a convivência com o primo aparecem nos termos de uma primeira ruptura decisiva em termos de trajetória e formação.

A casa da “Vovó Iaiá” – apelido atribuído por Gilda à mãe de Mário e frequentemente citado em suas entrevistas (cf. Galvão, 2014) - abrigou sucessivas gerações da família, servindo de ligação entre o interior e a capital. A atmosfera da casa era ordenada por um duplo movimento de hábitos, costumes e de gênero que se desdobrava na sua divisão geográfica do espaço. De um lado, os hábitos interioranos mantidos pelos mais velhos e ainda vivos na rotina doméstica, de outro, a presença do primo Mário de Andrade. Convivendo no mesmo espaço, era claro para Gilda o contraste entre o mundo rural e o urbano, e a disputa simbólica entre ambos, isto é, o antigo estilo patriarcal e a emergência de novos regimes de sociabilidade que reverberam em novas relações entre o feminino e o masculino.

No âmbito da divisão operada pelo marcador de gênero, o primeiro andar da casa era caracterizado por um ambiente preponderantemente feminino, ocupado pelas funções domésticas e por sermões familiares acompanhados do bordado e do tricô. Além de Maria Luísa, irmã da avó paterna de Gilda e mãe de Mário, moravam na casa, Ana Francisca de Almeida Leite Moraes (1862-1947) – a tia “Nhanhã” -, a empregada doméstica Sebastiana, e Maria de Lourdes (1901), a irmã do escritor que foi, até o dia de seu casamento em 1936, sua secretária. Já no segundo andar começava outra realidade; espaço habitado por Mário, era o polo masculino que Gilda considerava ser distinto porque contava com a biblioteca do escritor, obras de arte modernistas e decorações marajoaras que ele havia trazido da Amazônia. A divisão estava simbolizada, portanto, entre o “mundo do aprendizado doméstico feminino” e o “mundo extraordinário dos livros”, associado ao universo masculino. Esse espaço dual e heterogêneo que recepcionou a chegada da autora a São Paulo foi lembrado por ela em diversas ocasiões nas quais elucida detalhadamente os costumes e o cotidiano da composição doméstica:

Era uma casa que tinha uma relação muito peculiar com os objetos, com o mundo exterior, com os amigos, com os horários, com a religião [...]. Nós [Gilda e os irmãos] éramos provavelmente crianças insubordinadas, mas ali encontramos no horário e na rotina, nos hábitos da casa, e eu, que era muito dócil entrei, inclusive, nos ensinamentos da casa. Aprendi tudo ali: aprendi a coser, pregar o botão, a fazer caseado, a pontear meia, a passar minha roupa, e lucrei enormemente. E, por outro lado, de vez em quando, Mário descia e ia ver o que eu estava lendo e dizia: ‘Isso é bobagem, larga disso, leia outra coisa!’ [...] Então eu cresci completamente desequilibrada, entre o mais moderno e o antigo [...] (Galvão, 2014, p. 195).

A casa estabelece um relacionamento simbiótico entre os objetos domésticos e a formação de identidades sociais diferenciadas pelo gênero. Nesse sentido, a moradia a qual Gilda faz referência em suas memórias pode ser considerada um objeto privilegiado para a compreensão da “produção e reprodução das diferenças entre homens e mulheres” (Carvalho, 2008, p.21). Na literatura, por exemplo, “os detalhes domésticos adquirem umas proporções gigantescas [...] tudo é pessoal, emocional e detalhado como aqueles romances tão inevitavelmente escritos por mulheres” (Woolf, 2012, p.63). Vânia Carneiro de Carvalho (2008) distingue os repertórios masculinos e femininos em ações centrípetas e ações centrífugas. A ação centrípeta relaciona-se à conexão entre o homem e os artefatos domésticos, “no qual os atributos dos objetos nunca sobrepujam o homem, ao contrário, eles servem para desenhar a personalidade de gênero de maneira individualizada” (2008, p. 43). Em sentido oposto, na esfera doméstica, o feminino mescla-se com cada objeto presente naquele espaço, de modo inespecífico e difuso. A ação das mulheres seria determinada, nesse caso, por um tipo, “a ação centrífuga feminina”, representando “uma forma abrangente e difusa de produção de representações femininas no espaço doméstico” (2008, p.65). Nesse sentido, a representação dos elementos no interior desse espaço passou a ser índice constitutivo da visão de mundo da autora.

Dividida entre dois valores, a influência de Mário foi decisiva para a autora. O convívio entre os dois escritores surge durante a infância da autora quando o poeta, de férias do Conservatório Musical de São Paulo, fazia visitas à família em Araraquara, entre duas estadias, na fazenda Santa Isabel e na chácara Sapucaia de Zulmira Corrêa da Rocha e Pio Lourenço Corrêa (1875 – 1957), local em que Mário escreveu, em 1926, a primeira versão de *Macunaíma* (1928).

Quando moraram sob o mesmo teto, a influência exercida pelo escritor em sua formação foi intensificada. Ele foi seu professor de piano, conselheiro e confidente, assumiu uma postura de *scholar*, permitindo a ela um livre acesso à sua biblioteca, marca chave do universo masculino não apenas na casa em que habitavam, mas em boa parte das residências de camadas altas nas quais escritórios e bibliotecas pertenciam aos homens. Além disso, nessa época, Mário acompanhou os gostos e as tendências que Gilda foi desenvolvendo durante sua adolescência, instigando-a a aperfeiçoá-los, seja na pintura ou na literatura. Gilda declarou que a presença do escritor só é “comparável a dos professores franceses” da Faculdade de Filosofia tornando-se, mais do que todos eles, seu “mestre” (Souza; Candido, 1994, p.12).⁹

⁹ Continua: “Não só por ter lido e comentado tudo o que eu escrevia e lhe chegava às mãos – a poesia, os contos, os artigos iniciais – como por ter me incentivado, corrigindo, aconselhando, franqueando-me a biblioteca, as fichas

Mário de Andrade interferiu, de certo modo, na escolha entre o velho modelo familiar e a opção por um modelo feminino mais culto. Gilda interessou-se pela carreira de escritora de ficção, desenvolvendo uma vocação literária durante o período do ginásio realizado no Colégio Stafford,¹⁰ uma instituição voltada para o público feminino, onde se diplomou no fim de 1934. Apesar de seu desejo inicial em seguir uma carreira nas letras, antes de ingressar na Faculdade de Filosofia e após ter realizado o pré-universitário na Faculdade de Direito (anexo à Universidade de São Paulo), Mário sugeriu que antes de iniciar sua incursão definitiva como escritora de literatura, Gilda precisava primeiro “se cultivar”. Com essa justificativa, aconselhou a prima a optar por cursos da seção de Ciências Sociais ou Filosofia (Galvão, 2014, p.49).

No processo de escolha da carreira, momento decisivo de sua formação, a família acusou-a de “passar para o lado de Mário”. E o que isso significava? Da perspectiva de seu núcleo familiar, estar mais próxima dos trabalhos intelectuais parecia representar uma espécie de “sabotagem dos valores e noções” provenientes do tipo de criação recebido e que eram compartilhadas pelas outras mulheres de sua família e de sua geração. Nesse sentido, passar para o “outro lado” representou uma quebra de determinados valores e de ocupações femininas possíveis. Divisada entre suas escolhas, a autora relatou, mais de uma vez, esse conflito para o primo:¹¹

A gente da geração dela [Hilda Rocha, mãe de Gilda] não aceita relativos em coisa alguma, em moral muito menos, as mulheres ou são heroínas ou são perdidas. [...] O mundo da gente e o de nossos pais ou avós são dois mundos irreconciliáveis e é preciso viver meio às escuras para não viver eternamente em luta (Carta à Mário de Andrade, agosto de 1942).¹²

Em meio a certas restrições familiares e profissionais, Gilda considerava que, mesmo assim, ela e outras mulheres viveram naquele momento um processo de “insurreição”.

de leitura, as anotações” (Souza; Candido, 1994, p.12). A relação entre Gilda e Mário de Andrade, bem como suas consequências para a obra da ensaísta, será trabalhada analiticamente no capítulo 3 (“Diálogos e Sequências”) dessa dissertação.

¹⁰ O Colégio Stafford (1926-1951) foi uma instituição de ensino modelar inglesa voltada para o público feminino. No período de seu funcionamento ocupou o Casarão da Alameda Cleveland na região dos Campos Elíseos, primeiro bairro de moradias de luxo em São Paulo. Destinado a jovens dos redutos tradicionais da elite paulista, as moças tinham em seu currículo aulas de latim, francês e inglês. Os uniformes, à moda europeia, eram compostos, no inverno, por boinas de feltro azul marinho, e no verão, por um chapéu de palha com laço de tafetá azul marinho (destaco o vestuário pois esse constitui um elemento central nas obras da autora).

¹¹ Após o término do primeiro ano de faculdade, Gilda retornou para a cidade de Araraquara, foi brindada pelos colegas e pela família com a seguinte canção popular: “Menina que sabe muito, é mulher atrapalhada; para ser mãe de família/ Saiba pouco ou saiba nada.” (apud Blay; Lang, 2004, p.66).

¹² Acervo do IEB. Cód. Ref. – MA -C-CPL6172. Arquivo Pessoal Mário de Andrade. Documento consultado pela pesquisadora em janeiro de 2018.

Entretanto, esse “ato grave de rebeldia” gerou, em alguns casos, discursos e ações contraditórias permeadas por sentimentos “de culpa e a necessidade de castigo” (Blay; Lang, 2004, p. 70). De maneira ambivalente, as posturas assumidas por essas mulheres agrupavam sentimentos contraditórios e graves crises emocionais, sendo marcadas, ao mesmo tempo, pelo desejo de superação da sujeição das mulheres e pela culpabilização da escolha profissional. Esse conflito, na maioria das vezes, devolvia à consciência o estereótipo feminino sujeitado à moral e aos valores tradicionais:

De um lado, a mulher como uma pessoa a todos os títulos, dotada de uma personalidade autônoma e de aspirações específicas; do outro, a mulher como esposa, elo indispensável de uma comunidade familiar, mas substituível nas suas funções, tendo por nome apenas o do marido, apenas os interesses de sua linhagem, existindo apenas pelo lugar que lhe é atribuído numa configuração que precede e que lhe sobreviverá – aquela temporal, de uma genealogia, e aquela espacial, de uma casa. (Heinich, 1998, p.121).

O novo modelo implicava um deslocamento da esfera familiar e privada para a profissional e pública. Sua adoção exigiu das mulheres muito esforço emocional “para superar as limitações conservadoras e jogar-se num campo novo” (Blay; Lang, 2004, p.57). Almejando esse novo modelo, Gilda ousou “uma escolha imprevista”; distanciando-se dos modelos conformados em seu ambiente familiar, escolheu para si, ao ingressar na universidade, um outro destino:

Aos poucos, no entanto, o vento da rebeldia foi varrendo tudo: as crenças, os hábitos piedosos, o estilo de vida patriarcal; levando de cambulhada o mês de maio, as quermesses, os sermões, a fita de Filha de Maria, enfim, toda *banalidade das antigas distrações*, para que eu só retivesse o que me dizia respeito e se ligava à Faculdade: a revelação das aulas e o *encantamento do novo convívio* (Blay; Lang, 2004, p.66. Grifos nossos).

Desafiando os papéis de gênero previstos na época e reorientando o papel para o qual havia sido socialmente educada, Gilda preferiu, em suas palavras, se “realizar como um homem” (Galvão, 2014, p.51). Ocupar um cargo público e profissional no campo acadêmico já era, para o homem, uma posição consolidada. A estrutura masculina de organização e representação do mundo social perpetuava a ideia de que algumas funções sociais são femininas e outras masculinas, de modo que, diante dessa dicotomia, para a mulher foi necessário encontrar as vias disponíveis para afirmar sua presença naquele espaço. Diferente dos homens, as mulheres não contavam com uma tradição intelectual de nomes femininos consolidada por gerações a qual pudessem tomar como referência. Por isso, ser uma intelectual, naquele período,

não era exatamente uma classificação disponível; as mulheres da primeira geração universitária, assim como Gilda, tiveram que reorientar seus papéis sociais, rompendo barreiras reais e simbólicas.¹³

Os primeiros tempos universitários representaram para ela e para outras jovens de sua geração, afora uma “oportunidade admirável de iniciação cultural”, um alargamento das possibilidades de realização feminina para além dos limites convencionais do casamento e do cuidado do lar, obrigando-as a “uma revisão minuciosa dos modelos que até então haviam regido a nossa escolha” (Blay; Lang, 2004, p.61). Ao lembrar esse período de sua trajetória a autora fez a seguinte afirmação:

Quando decidi me cultivar, arrostando as consequências de uma carreira intelectual, tive de pôr entre parêntesis as existências conformadas que haviam povoado a minha primeira mocidade. Creio que deve ter acontecido o mesmo com minhas colegas e me pergunto se não foi essa brusca substituição de modelos a que tivemos de proceder, entrando para a Faculdade, uma das causas de tantas carreiras indecisas, marcadas ora pelo diletantismo, ora pela dedicação intermitente ao trabalho (Souza, 1984, p. 73-74).

A decisão de seguir uma carreira intelectual a partir da interposição, ou da conciliação, de um modelo pelo outro, auxilia a esboçar um registro do contexto de mudança social no qual as mulheres adquiriram novas vias de realização pessoal e profissional. Esse contexto possibilitou a emergência de uma nova sociabilidade afetiva e intelectual entre homens e mulheres em círculos culturais de prestígio, como a universidade (cf. Pontes, 1998 e 2010). Nesse sentido, a carreira universitária viabilizou, em meados do século XX, que Gilda e outras mulheres “pioneiras”, assumissem para si um novo destino.¹⁴

¹³ Para Bourdieu (2003), as mulheres teriam interiorizado regras do mundo masculino (um *habitus*) a assimilação de categorias masculinas de pensamento e de atuação de mundo representariam a dominação simbólica masculina que produz e garante as relações assimétricas e desiguais entre os sexos, por exemplo. A questão mais geral, como indica Mariza Corrêa (2003, p.16), está no tensionamento onde determinações sociais se esvaem quando rebatidas contra a determinação de gênero: “é como se os pontos de fratura que as determinações de gênero provocam nesses linhas de força tradicionalmente levadas em conta [no caso, a carreira intelectual] sugerissem que elas têm o valor que lhes é atribuído apenas quando os personagens são masculinos: quando se trata de personagens femininas, a história muda de figura, literalmente”.

¹⁴ Segundo Eva Blay e Alice Gordo Lang (2004), a ambiguidade entre os valores aceitos do meio familiar e os novos padrões vislumbrados através da Faculdade não representou um sentimento compartilhado por todas as mulheres. Famílias de origem estrangeira, por exemplo, “veriam como natural a integração de suas filhas no mundo do estudo e do trabalho, incentivando mesmo tal iniciativa”.

1.2 O ingresso no ambiente universitário paulista e a conciliação de modelos

Apesar do ensino superior ser franqueado às mulheres desde 1879, poucas puderam frequentá-lo. A oportunidade de acesso ampliado, para além dos estudos primários, surgiu para as mulheres no Estado de São Paulo apenas em 1875, quando a Escola Normal passou a recebê-las. Nas primeiras décadas do século XX, as escolas normais eram frequentadas majoritariamente por discentes do sexo feminino, e a formação dessas alunas conformou, a partir desse momento, o magistério primário como uma “profissão de mulheres”.¹⁵ Assim, não havia em São Paulo - até a criação da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), em 1933, e da Universidade de São Paulo (USP), em 1934 - grandes possibilidades de desenvolvimento de carreiras acadêmicas e intelectuais para as mulheres; em contraposição aos homens, não existiam instituições suficientes que lhes possibilitavam utilizar as qualificações obtidas nos cursos médicos, jurídicos ou nos círculos literários em seu benefício profissional ou financeiro.¹⁶ Nesse sentido, do ponto de vista da profissão, à mulher escolarizada, estava reservado fundamentalmente o lugar de professora primária.¹⁷

A criação da Universidade de São Paulo,¹⁸ que teve como centro a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, pode ser compreendida a partir do entrecruzamento de três elementos: as transformações no plano político, educacional e a possibilidade de acesso visto

¹⁵ No início do século XX, a ideia de profissão feminina ainda era marcada por diferenças substanciais quando relacionadas às criações teóricas e intelectuais feitas por homens, onde o qualificativo “masculino” é considerado quase um sinônimo de “profissional”. Afinal, quando a noção de “profissão feminina” toma corpo no século XIX em uma conjuntura de profissionalização, a ideia de “fazer carreira” se afasta de uma “noção feminina”. Conforme indica Perrot (2005, p.255), “para a mulher, a ambição, sinal incongruente de virilidade, parece deslocada” pois implicava, na maioria dos casos, “em uma certa renúncia, sobretudo do casamento”.

¹⁶ Sob o decreto de criação 6283/34 de 25/01/1934, a Universidade de São Paulo incorporou os institutos de ensino superior então existentes em São Paulo: a Academia de Direito criada em 1827, a Escola Politécnica em 1894, a Faculdade Livre de Farmácia em 1899, a Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz em 1901 e a Faculdade de Medicina em 1913. Também em 1933 foi fundada a FFCL “Sedes Sapientiae” que era uma iniciativa da congregação religiosa Cônegas de Santo Agostinho, destinada exclusivamente a alunas do sexo feminino.

¹⁷ Acrescenta-se, como dados relativos à questão da mulher e o trabalho que, no Brasil, desde o século XIX, as mulheres ocupavam uma alta porcentagem no trabalho industrial (a indústria têxtil empregava a maior porcentagem de força de trabalho feminina), sem ignorar o intenso trabalho, no período escravocrata, da mulher escrava e das “trabalhadoras livres”. Em 1940 cerca de 60% das mulheres economicamente ativas trabalhavam na agricultura. Os serviços domésticos representavam 14% da força de trabalho feminina (cf. Blay; Lang, 2004, p.16-17 e Rago, 2002, p.581 Apud Blay; Lang, 2004).

¹⁸ O momento político da criação da Universidade de São Paulo se deu quando Armando Salles Oliveira (1887-1945), ligado ao grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*, sob liderança de Júlio de Mesquita Filho (1892-1969), foi nomeado interventor federal em São Paulo. Com o auxílio de Fernando de Azevedo (1894-1974) encontraram condições sociais propícias para instituírem novos modelos de produção intelectual impulsionadas por mudanças nas demandas profissionais e pela necessidade de criação de novos quadros intelectuais (Arruda, 2015, p.180). Sobre a criação da instituição e os fatores que permitiram seu florescimento, destaca-se os textos que integram a coletânea *História das Ciências Sociais no Brasil* (2001), organizada por Sérgio Miceli, *A universidade da comunhão paulista* (1982), de Irene Cardoso, e o livro de Heloísa Pontes (1998).

da perspectiva das mulheres (Blay; Lang, 2004, p.35).¹⁹ Os resultados desse acesso registram, no primeiro ano de funcionamento da FFCL, 8 mulheres matriculadas no total de 182 alunos dos cursos e seções oferecidos pela faculdade. No ano seguinte, em 1935, ocorreu um aumento significativo no número de mulheres, 77 em relação ao total de 218 matriculados (Trigo, 1997, p.61).²⁰ Entre os anos de 1936 a 1955 as mulheres que integravam a turma de Ciências Sociais já somavam 60% do corpo discente (Miceli, 2001, p.96). Um levantamento abrangendo um intervalo maior de tempo (1936-1969) contabilizou uma proporção mais elevada de mulheres, 65% entre os diplomados (Spirandelli, 2011, p.41).

Nesse momento começaram a se abrir novos caminhos e chances para que as mulheres pudessem iniciar ou dar continuidade às suas carreiras universitárias. As tentativas de formar um corpo docente próprio da Faculdade de Filosofia tiveram, como um de seus fatores, a criação de funções de assistentes junto às diversas Cadeiras. Foi na categoria de “assistentes” dos professores estrangeiros que se agregou um abundante corpo discente feminino. Já a Cátedra, posição final da carreira universitária daquele período, esteve por muito tempo fora do alcance das mulheres (cf. Pulici, 2004 e Spirandelli, 2011).

O impacto da Faculdade repercutiu de maneira muito diversa na experiência das mulheres dessa primeira geração. O antigo preconceito masculino, ainda que mais brando, fazia-se presente mesmo entre os colegas de curso. Maria Helena Bueno Trigo (1997) afirma que as disputas estavam muitas vezes inscritas nos próprios códigos de sociabilidade, que eram de domínio do grupo masculino. Embora parecesse à vontade no novo ambiente de convívio, Gilda possuía sentimentos ambivalentes sobre a questão. Segundo a autora:

Era a primeira vez que via o grupo feminino e masculino se defrontando no espaço neutro das tarefas escolares, onde a disputa intelectual se faria com grande *fair-play* sujeitando a todos às mesmas regras. Mas, bem no fundo, estaríamos realmente sendo tratados como iguais? (Blay; Lang, 2004, p.68)

Nos depoimentos deixados por outras mulheres universitárias dessa primeira geração não é raro encontrar descrições de situações de resistência e suspeita por parte do grupo

¹⁹ Acresce-se que com a criação da Universidade ingressaram em seu corpo discente alunos de estratos sociais em processo de ascensão, como os imigrantes (caso de Gioconda Mussolini), e, também, sujeitos oriundos das classes médias e proletárias, como foi o caso de Florestan Fernandes.

²⁰ Os dados foram coletados por Maria Helena Bueno Trigo (1997) nos *Anuários da FFCL 1934/1935*. Os cursos eram: Filosofia, Matemática, Física, Química, Ciências Naturais, História/Geografia, Ciências Sociais, Letras Clássicas/Letras Estrangeiras. Em termos comparativos, Maria Arminda Arruda, escrevendo sobre o processo de institucionalização das Ciências Sociais em Minas Gerais constatou que a distribuição por sexo na Universidade de Minas Gerais da primeira à última turma de formandos do curso de Sociologia e Política (1956-1966) foi de 63,45% de homens em relação à 36,6% de mulheres. Nas três primeiras (1956-1958), por exemplo, não houve nenhuma mulher matriculada. Entretanto, diferentemente dos cursos da FFCL e da ELSP o curso e a grade curricular da faculdade mineira era inicialmente voltada para a área administrativa e menos para o magistério (Miceli, 2001, p.309).

masculino através de atitudes carregadas de juízos simplistas sobre a vocação intelectual dessas mulheres (cf. Blay; Lang, 2004). Em carta a Mário de Andrade de outubro de 1942, Gilda conta que alguns colegas de curso chegaram a ter “um desejo inconfessado” em “destruí-la”, apontando, segundo ela, “um primarismo que não pode ser de convicção, as mesmas soluções válidas para a maioria das mulheres”. A atitude ambivalente dos colegas parece ter contribuído, de certa forma, para “a elaboração do ser frágil que fomos [Gilda e as colegas] quase todas por essa época”, promovendo um sentimento de insegurança ao longo da formação intelectual, marcada pelo “desejo de afirmação e a dolorosa consciência do empecilho” (Blay; Lang, 2004, p.70).

As hierarquias eram dadas por uma série de marcações sociais da diferença baseadas em gênero que se perpetuavam por meio do binarismo masculino/feminino operante e dominante na estrutura social e que claramente discriminavam os sujeitos, a despeito da convivência num mesmo espaço. Apesar disso, despojando-se de luvas e chapéus à moda da época, os jovens da FFCL afirmavam-se e compartilhavam, na grande maioria, uma marca de classe comum aos dois grupos, masculino e feminino, que apaziguava, em certo sentido, a diferenciação entre eles. A maioria dos estudantes possuíam origens sociais equivalentes, pertencentes a determinados setores da burguesia formados por profissionais liberais, altos funcionários, fazendeiros e industriais médios, saíam todos juntos para compartilhar os valores e as ideias aprendidos nas aulas da faculdade. A intensa sociabilidade universitária, dentro e fora do espaço acadêmico, ocorreu em paralelo ao processo de renovação urbana que continha “transformações de vulto no tecido e na forma de organização da cultura” (Arruda, 2015, p. 51). Sobre esse ambiente de convívio e sociabilidade, Gilda recorda:

[da] atmosfera maciçamente francesa em que vivíamos, no fascínio exercido sobre nós pelos professores, o qual, atravessando as aulas prolongava-se pelas conversas, nos intervalos dos cursos; e na influência dos próprios colegas uns sobre os outros. Tudo era discutido em comum e com entusiasmo: as leituras, as revelações artísticas, os projetos. Quantas vezes, à tardinha, saindo das aulas, prosseguíssemos em bando pela cidade, à cata de algum filme, para terminar a noite defronte de um tranquilo *milk-shake*, entoando as velhas canções francesas recentemente aprendidas (Blay; Lang, 2004, p.68).²¹

²¹ A atmosfera francesa a qual Gilda faz referência retrata um período em que a língua e a cultura francesa faziam parte do cenário cotidiano desses jovens da elite paulista. Para além da relação institucional, segundo a própria descrição de Gilda, ela e os colegas frequentavam, ao lado do professor de filosofia Jean Maugué (1904-1985), a “réplica ligeiramente europeia da praça da República de então” de onde costumavam seguir para a cafeteria da Rua Barão de Itapetininga, depois pelos cinemas de bairro buscando filmes de diretores franceses como, René Clair, Jacques Feyder, Renoir e Marcel Carné. Além dos filmes, os diretores de teatro de maior prestígio eram Jouvett e os demais integrantes do Cartel. Também compartilhavam um repertório de canções de sucesso interpretadas por Edith Piaff. Outro acontecimento cultural significativo seria a exposição *Cento e cinquenta anos*

Esse novo espaço de produção intelectual propiciou a Gilda e a alguns colegas de faculdade, entre eles, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Salles Gomes, Decio de Almeida Prado e Ruy Coelho articularem a criação e a edição de uma revista de crítica cultural, *Clima* (1941-1944).²² Antes da criação da revista, em 1937, Gilda já havia atuado em um outro grupo, a convite de Decio de Almeida Prado, que organizava algumas conferências na Faculdade, sendo a primeira conferência ministrada por Gilda sobre Machado de Assis.²³ Além disso, em um período em parte concomitante ao de produção da revista (1943- 1947), a autora participou ativamente do Grupo Universitário de Teatro (GUT)²⁴.

O grupo *Clima*, como lembrou, “nasceu espontaneamente” e foi:

[...] fruto de um conjunto de afinidades e circunstâncias. Em primeiro lugar, éramos todos discípulos de Maugüé; em seguida, tínhamos todos mais pendor literário que filosófico; em terceiro lugar – e descontados os matizes mais variados – éramos todos esquerdizantes; e por último, tínhamos origens sociais equivalentes. [...] essas injunções nos davam um ar de família, um viés definido de enxergar o real, uma sensibilidade atenta, mas partidária e um pouco ácida [...] foram essas afinidades que nos uniam e alimentaram nosso convívio (Galvão, 2014, p.38).

O companheirismo entre os membros da revista era, segundo a autora, “diferente do tempo da fazenda ou do ginásio”, estava implícita uma ideia de aparente “igualdade” entre eles (Galvão, 2014, p.94). O empreendimento, considerado primeiro produto coletivo da Faculdade de Filosofia, atualizou o ensaísmo e a crítica em moldes analíticos e metodológicos propriamente acadêmicos, evidenciando a nova modalidade de trabalho intelectual aplicada à diversas áreas da cultura (cf. Pontes, 1998, p.64). Mas, novamente, não foi sem alguma

de pintura francesa no ano de 1940, declarando certa vez que, “a presença da França nos acompanhava onde quer que fossemos” (Galvão, 2014, p.42-43).

²² Além do núcleo central que formava a revista, também faziam parte de *Clima*: Ruth Alcântara, Maria de Lourdes Machado, Antonio Branco Lefèvre, Alfredo Mesquita, Cícero de Souza, José de Barros Pinto, João Ernesto Cruz Campos, Marcelo Damy Souza, Frederico Viotti, Roberto de Souza, Dorothy Fineberg, Yolanda Paiva, Helena Gordo, dentre outros frequentadores. Cada um dos membros ficou com uma seção: As seções da revista foram distribuídas da seguinte forma: Lourival Gomes Machado, além de diretor responsável, encarregou-se da seção “Artes Plásticas”; Antonio Candido da seção “Letras”; Paulo Emilio Salles Gomes ficaria com a seção de “Cinema; Décio de Almeida Prado em “Teatro”; Antonio Branco Lefèvre com “Música”; Marcelo Damy de Souza Santos com “Ciências” e Roberto Pinto de Souza com “Economia”.

²³ A autora considera que esse primeiro grupo foi o “embrião” da revista *Clima* (Galvão, op.cit., p.94).

²⁴ Uma iniciativa de Decio e Alfredo Mesquita. Gilda traduziu para o grupo a peça *Asmodée* de François Mauriac em 1939, mas que não chegou a ser encenada. No mesmo ano escreveu o programa da peça *Dona Branca* de Alfredo Mesquita para o Grupo de Teatro Experimental. A autora também traduziu, a convite Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a peça *A dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho que foi dirigida por Luciano Salce e encenada no Teatro Municipal em 1951 e, para o mesmo grupo, *Convite ao Baile* de Anouilh. Ainda vinculada a atividade teatral, entre 1948 e 1958, foi professora de História do na Escola de Arte Dramática – EAD.

dificuldade que as mulheres conseguiram firmar sua autoridade e renome no interior dos grupos culturais que ainda eram marcados por uma visão conservadora em relação à atuação intelectual de mulheres:

as mulheres, apesar de numerosas e inteligentes, ocuparam uma posição secundária e foram relativamente excluídas ou se auto excluíram (o que dá no mesmo, pois representa a forma cabal de internalização psicológica de uma exclusão social) dos espaços mais amplos de produção intelectual marcadamente masculinos. A flagrante exceção da escritora Virginia Woolf (no caso do *Bloomsbury Group*) e de Gilda de Mello e Souza (a única mulher do grupo *Clima* que conquistou nome próprio, em razão de sua trajetória acadêmica e dos trabalhos que produziu nas áreas de sociologia e estética) apenas confirma a assimetria das relações de gênero no interior desses círculos (Pontes, 1998, p.16-7).

As funções que as mulheres ocupavam na revista eram basicamente três: como poetisas e contistas – na condição de escritoras eventuais; como personagens do “universo ficcional masculino”; e como “costura da redação”, oferecendo apoio logístico e afetivo para a produção da revista. Já aos homens, “couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria de seções permanentes” (Pontes, 1998, p.132). Na seção de ficção muitos contos foram escritos por homens, sendo que metade deles possuía mulheres como universo temático. Entretanto, “a supremacia numérica” estava longe de corresponder “a uma abordagem mais complexa e nuançada do universo feminino” (Pontes, 1998, p.133).

Gilda lembrou que os colegas homens se relacionavam com as mulheres como uma espécie de *marchand*; sua disposição e interesse em apostar nas integrantes do sexo feminino eram bem menores quando comparados aos colegas do mesmo sexo. Embora elas apresentassem talento, não mereciam o mesmo crédito (Galvão, 2014, p.51).²⁵ Apesar de ter escrito contos e críticas para *Clima*, a autora, diferentemente de alguns dos principais integrantes, não possuía nenhuma seção fixa e atuou como uma espécie de “coringa” na revista. Confirmando essa posição, Decio de Almeida Prado recordou da atuação da autora:

Gilda participava muito, mas não nas seções fixas. Havia dois coringas, que eram ela e, sobretudo, o Ruy Coelho, que também não ficou com seção fixa. Mas a Gilda teve participação intensa na feitura da revista. [...] A Gilda

²⁵ Poderia recorrer a vários exemplos, mas, no interior do próprio grupo *Clima*, ocorreu um caso similar de avaliação diferenciada levando em conta o fator de gênero. Analisando a troca de correspondências entre Paulo Emílio e Decio de Almeida Prado, quando organizavam, alguns anos antes de *Clima*, a revista *Movimento*, há uma missiva de Decio à Paulo, do dia 18 de julho de 1935, na qual o autor julga negativamente a inclusão de um texto da crítica literária Lúcia Miguel Pereira (1903-1959). Décio escreve o seguinte comentário: “Estranhei V. incluir, nas duas entrevistas, Lúcia Miguel Pereira entre a velha geração. Ela tem vinte e poucos anos, começou a escrever com o Boletim Ariel há uns três anos e apesar de inteligente, sempre é mulher” (apud Telles, 2012, p.63). A despeito do comentário dos críticos, a autora assinou o ensaio “A grande sacrificada”, que ironicamente discute o papel da mulher na sociedade.

publicou um conto nos primeiros números da revista. Além disso, ela era nosso elemento de ligação a Mário de Andrade. (apud Bernstein, 2005, p. 295).

A despeito da posição secundária, entre as mulheres do grupo, Gilda foi a única que conseguiu conciliar a escrita, a carreira universitária e as demais atribuições da vida pessoal e afetiva. As outras mulheres que participavam do grupo, como Sara Lifchitz, Dorothy Fineberg, Yolanda Paiva e Helena Gordo, casaram-se com membros ou colaboradores da revista e não seguiram na vida intelectual. Maria de Lourdes dos Santos Machado (casada com Lourival Gomes Machado) e Ruth Alcântara de Almeida Prado (casada com Decio de Almeida Prado) exerceram um papel importante na revista, mas não deram continuidade às carreiras acadêmicas. Lourdes era especialista em administração escolar, formada pelo Instituto de Educação, e chegou a ministrar cursos de didática na FFCL, mas não chegou a escrever um só artigo, aposentando-se em 1963. Ruth, formada em Geografia e História, também pela FFCL, foi convidada em 1939 para ser assistente da cadeira de Etnologia e Língua Tupi-Guarani, porém, após o casamento com Decio retirou-se da faculdade e abandonou a profissão. Segundo Pontes (1998, p.125-6):

enquanto Lourival e Decio ganhavam confiança e reconhecimento pelo trabalho que vinham fazendo enquanto críticos de arte e de teatro, Maria de Lourdes e Ruth asseguravam o apoio logístico e afetivo necessário, de um lado, para a execução de *Clima*, de outro, para a realização profissional de seus respectivos maridos.

A dificuldade em harmonizar a carreira com a realização afetiva foi evidente no interior do grupo, que parece ter sido “pródigo em encontros afetivos que deram certo, foram poucos, no entanto, os casais que conseguiram realizar carreiras paralelas”, como foi o caso de Gilda e do colega de *Clima*, Antonio Candido, com quem se casou em 1943, aos 24 anos de idade (Pontes, 1998, p.131). Quando ainda eram noivos, Antonio Candido se dirigia todos os sábados à casa da Rua Lopes Chaves onde Gilda morava com Mário, para que ela pudesse “bater à máquina” os artigos que ele escrevia para o rodapé semanal da *Folha da manhã*. Apesar disso, a autora, diferentemente de Maria de Lourdes e Ruth, assumiu integralmente a carreira acadêmica, com todos os impasses implicados pelas assimetrias presentes nas relações de gênero.

Segundo Heloisa Pontes (2010, p.126), a parceria estabelecida entre os dois era mais igualitária, pois as origens sociais, idades, e interesses intelectuais semelhantes contribuíram para essa nivelção. Corroborando esse dado, a filha do casal, Ana Luisa Escorel (2018), ao

comentar o diálogo incessante entre ambos, afirmou que a crítica havia sido a “grande interlocutora” de Candido: “eles eram absolutamente do mesmo nível sob o ponto de vista intelectual”.²⁶ Ainda que os dois intelectuais tenham conseguido constituir carreiras paralelas, parece existir um esforço da autora em conciliar as duas dinâmicas, os dois modelos (o tradicional e o novo), tentativa que reaparece em seus testemunhos nos quais apaga sua figura da dimensão pública da feitura intelectual colocando-se, em certa medida, à sombra da carreira de Candido. Como comentou a autora,

A imagem do marido é poderosa para definir no casal a imagem feminina. Quando defendi a tese [1950], Antonio Candido já tinha o perfil definido e eu era sobretudo a mulher dele, como gostava de me apresentar, com um laivo de humor, mas sem nenhum ressentimento. *Nunca tive vida intelectual para o público*, fui muito dedicada a minhas filhas e durante anos não sai de casa (Galvão, 2014, p.102. Grifos nossos).

Mesmo que Antonio Candido e Gilda tenham construído obras com uma dicção autoral própria, podendo equalizar em maior grau as assimetrias presentes nessa parceria, a aliança matrimonial entre esses dois intelectuais foi sempre uma referência maior na recuperação posterior da trajetória da autora, se comparada aos textos dedicados a vida-obra do escritor, fato notável nas frequentes situações em que ela foi citada apenas como “esposa do Antonio Candido”. Reconhecidas muitas vezes através da designação de “esposas de...”, as mulheres intelectuais nesse contexto foram tidas “menos como uma colega de estatuto igual e mais como uma mulher trabalhando com assuntos de mulher” (Corrêa, 2003, p.192). Vistas como sujeitos cindidos entre o recato doméstico e a exposição pública, eram “percebidas como seres por excelência domésticos, sensíveis e com aptidão para a beleza decorativa, suas obras eram uma extensão das capacidades concernentes ao âmbito do privado exibidas para o público (Siminoni, 2004, p.10).²⁷ Esse é um aspecto que não pode ser ignorado na diferenciação estabelecida ao recuperar trajetórias profissionais de homens e mulheres.

²⁶ Trecho transcrito do depoimento concedido por Ana Luísa Escorel e gravado em vídeo para a “Ocupação Antonio Candido” promovida pelo Itaú Cultural, em 2018, quando o autor completaria 100 anos. Candido foi homenageado da 40ª edição do programa “Ocupação”, com a curadoria do Itaú Cultural e de Laura Escorel, neta de Candido e organizadora de seu acervo. O evento na sede do instituto, em São Paulo/SP, incluiu uma exposição (de 23 de maio a 12 de agosto de 2018) e um colóquio internacional (de 23 a 25 de maio), além de lançar uma publicação e um hot site. Os depoimentos foram gravados em março e abril de 2018, em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sO466NVwdxo>.

²⁷ Característico dessa conciliação de modelos é a maneira pela qual a figura de Gilda é descrita e lembrada. O cineasta Lauro Escorel, que frequentou a casa da autora no período de sua mocidade, escreveu um breve registro de caráter pessoal no qual relembra que, sem deixar as atividades intelectuais, a crítica conseguia conciliar “hospitalidade e afeto”: “Em ocasiões especiais, nas noites frias, ela mesma fazia e servia pão de minuto e chocolate quente [...] Mesmo seguindo passo a passo a receita de Gilda, nunca mais tive o prazer que senti na mocidade [...] é preciso ser dotado de *sabedoria culinária e estética que convivem em harmonia na Gilda*, querida

Nesse sentido, ao analisar comparativamente outras trajetórias de intelectuais da mesma geração, constata-se que, naquele período, o tipo de afirmação das mulheres implicou em reordenar algumas das memórias e dos valores do velho modelo de identidade feminina que ainda vigorava no interior das famílias. Essa reordenação teve como consequência, em alguns casos, a substituição do modelo feminino pelo masculino (“optei por [me] realizar como um homem” – afirmação feita pela própria autora ao ingressar na Faculdade), em outros, uma tentativa de conciliação desses dois modelos (como parece ser, num segundo momento, o caso de Gilda). Aferindo a repercussão e o impacto da faculdade na trajetória e no temperamento das mulheres de sua geração, levando em conta as experiências diversas pelas quais passaram, Gilda estabeleceu uma tipologia que pudesse dar conta de avaliar os resultados dessas experiências femininas de acordo com três modelos:

O primeiro, mais *radical* – teria arrebanhado as mais afirmativas e talvez mais corajosas -, foi apagar o velho modelo feminino [...] por outras palavras, constituiu em assumir integralmente a carreira intelectual, com todos os sacrifícios afetivos que isso implicava. O segundo, *cauteloso*, foi tentar um *compromisso entre o novo e o velho* optando pela carreira, mas sem radicalismo, quer dizer, procurando preservar alguns traços do modelo convencional. E o terceiro, *conservador*, foi voltar à antiga dependência, mas convertendo o papel de prisioneira do lar em secretária dedicada: aquela que localiza as obras na estante, ficha os assuntos, ajuda em pequenas pesquisas, discute as ideias, passa os originais a máquina e se realiza modestamente, delegando à cabeça do casal as glórias finais (Galvão, 2014, p.53. Grifos nossos).

As escolhas e os destinos descritos na classificação tipológica proposta por Gilda - radical, cauteloso, conservador - levam em conta o contexto de transição experienciado por essas mulheres, evidenciando quais escolhas elas puderam ou não realizar nesse período. Na maioria dos casos, as experiências de substituição, conciliação ou aceitação do antigo modelo foram marcadas por desajustes e inseguranças. Essas inseguranças transferiram-se, por exemplo, ao comportamento corporal, aos hábitos e aos estilos adotados, à aparência física e às maneiras de se vestir²⁸ que prevaleciam sobre as atitudes femininas. A internalização de certas características relacionadas a esses conflitos e desajustes marcou objetivamente a escolha dos projetos intelectuais de algumas dessas mulheres pioneiras, transpondo-se muitas vezes como

mestra da filosofia do instante (Miceli; Mattos, 2007, p.150-160. Grifos nossos). Como se apresenta no depoimento, a ideia ou capacidade de conciliar duas ocupações, a primeira socialmente reservadas às mulheres, a culinária, a segunda, a estética, área de atuação de Gilda.

²⁸ Em relação ao estilo da vestimenta, o ideal feminino daquele período correspondente a essa nova atitude, deveria revelar, ao mesmo tempo, segundo lembrou Gilda, “autoconfiança e recato”, dando uma impressão de independência, mas sem ser considerada muito “masculina”. Esse tipo de comportamento foi personificado nas telas de cinema por atrizes como, Joan Crawford (1904-1977), Katherine Hepburn (1907-2003) e Greta Garbo (1905-1990), que foram sinônimos, nos anos 1930 e 1940, de independência feminina (Cf. Galvão, 2014, p.52).

matéria e assunto de seus escritos, como demonstrará ser o caso de Gilda. Socializada segundo padrões patriarcais, a autora não conseguiu aderir totalmente ao modelo mais radical. Adaptando-se à transição de maneira cautelosa, como propõe seu próprio esquema classificatório, preferiu conciliar os modelos mantendo-se dividida entre as atribuições profissionais da vida acadêmica e as incumbências do casamento e da família, fator que pesava muito mais às carreiras femininas do que às masculinas. Por isso, tendo vivido esse processo de mudanças que marcou o grupo feminino daquela geração, a experiência da condição feminina, seja na ficção ou na produção acadêmica, continuou a ser assunto de grande parte de seus textos.

1.3 “Às mulheres inconformadas, a ficção ou os versos”

Sob quais condições econômicas e sociais as mulheres escrevem? Foi a pergunta que orientou a reflexão de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* ([1928] 1985). Em 1928 duas faculdades frequentadas por mulheres, dentro de Universidade de Cambridge, solicitaram que Woolf proferisse uma palestra cujas reflexões deveriam explorar o tema “mulheres e ficção”. Para contemplá-lo, a autora escreveu um ensaio ficcional no qual se pergunta sobre quais seriam as condições básicas para que uma mulher possa escrever ficção. Como resposta, a escritora elenca uma série de fatores que estiveram largamente ausentes da vida das mulheres durante o século XIX e XX, quais sejam, um teto próprio, recursos financeiros e validação social.

Traçando um painel da presença feminina nessa área e refletindo sobre uma série de questões que colocaram historicamente as mulheres em posições marginalizadas na produção literária, Woolf (1985) nota a quase inexistência da autoria feminina, quando comparada a enorme quantidade de livros escritos por homens encontrados nas prateleiras das bibliotecas. Além da defasagem quantitativa, elas tiveram de esconder, por muito tempo, seus escritos dos olhares e da zombaria do decoro social, deixando suas experiências literárias restritas ao universo do mundo privado.

A literatura feita por mulheres ou a mulher como tema da literatura foi considerado um assunto menor pela crítica literária e com pouco espaço institucional para o debate dentro do cânone literário (masculino) (cf. Holanda, 1990).²⁹ Havendo a ausência de uma tradição literária

²⁹ “A perspectiva dos estudos sobre a mulher na literatura vai de encontro àquelas dos outros grupos identificados como emergentes, os de literatura infanto-juvenil, literatura popular (oral e cordel) e literatura africana, ou seja, a

feminina, a afirmação da superioridade masculina neste terreno fez com que a produção das mulheres fosse, muitas vezes, coibida e permanecesse sendo representada desde a perspectiva que os homens classificam o mundo: “não é apenas que eles celebrem a virtude masculina, imponham valores masculinos e descrevam o mundo dos homens, é que a emoção de que esses livros estão permeados é incompreensível para uma mulher” (Woolf, 1985, p.136). Para superar esse impasse foi necessário que as mulheres encontrassem e negociassem caminhos para a elaboração de uma dicção autoral própria, buscando construir “um lugar para a voz feminina” (Sarlo, 2010, p.127)³⁰. Circunscrita nesse campo restrito de possibilidades de criação, ao produzir um texto,

a mulher de então [século XIX e XX] não está interessada apenas em expressar um saber ou em dar expansão aos seus anseios, mas sim em ver-se confirmada como sujeito legítimo do fazer literário, capaz de dar conta e propor uma reflexão de si mesma e da sociedade que até então só se reconhecia através do foco da interpretação masculina (Eleutério, 2005, p.19).

Atualmente há um debate latente sobre a revisão do cânone literário e a desconstrução de seus valores considerados “universais”. Contudo, segundo pesquisas sobre mulheres e literatura, ainda hoje, a entrada de escritoras mulheres no cânone é dificultada pela ausência de uma tradição literária de obras escritas por elas e por sua desvalorização (cf. Dalcastagnè, 2005)³¹.

No contexto de incursão de Gilda na escrita de ficção, o Brasil da década de 1940, salvo exceções como a de Lucia Miguel Pereira (1903-1959), que inclusive abordou o tema da experiência da escrita feminina em diversos ensaios,³² os grandes nomes da crítica eram quase todos homens – como Sérgio Milliet (1898 -1966), Otto Maria Carpeaux (1900-1978), Britto Broca (1903-1861) e Álvaro Lins (1912-1970). Ainda que o Modernismo, como movimento de

discussão de questões ligadas à relativização do cânone literário e aos processos de construção da subjetividade.” (ibidem).

³⁰ Nesse texto a autora traça, em perspectiva, as trajetórias das escritoras argentinas, Norah Lange (1905-1972), Victoria Ocampo (1890-1979) e Alfonsina Storni (1892-1938). A partir disso, apresenta as diferentes modalidades de construção literária feita por mulheres portenhas entre os anos 1920 e 1930.

³¹ Dalcastagnè (2005, p.33) coordenou uma pesquisa que investigou 258 romances publicados pela Companhia das Letras, Record e Rocco, entre 1990 e 2004, extraindo dados reveladores do campo literário brasileiro: “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem [72,7%, 120 entre 165 escritores e escritoras], branco [93,9%], aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo”. A autora ainda revela que a maior parte das tramas se passa em metrópoles e a maior porcentagem de protagonistas ou narradores são homens, além de tornar ausente ou representar de modo estereotipado mulheres, figurando as brancas como donas de casa e as negras como empregadas domésticas.

³² Heloísa Pontes (2010, p.101-106) analisou no repertório de ensaios e romances de Lucia Miguel Pereira os tratamentos dados pela autora à essa questão. Sobre o tema ver também o artigo da mesma autora, “Crítica de cultura no feminino” (2008).

ideias, se mantivesse presente nesse cenário cultural e artístico, para Antonio Candido (2011, p.133), naquele período, surgiu um novo momento da produção literária que começava a fazer de sua expressão “um problema de inteligência formal e de pesquisa interior”. Apesar de serem poucas, se comparadas aos escritores do sexo oposto, destacaram-se nesse contexto algumas figuras femininas importantes. Parte delas já haviam adquirido renome nas décadas anteriores, como era o caso da poeta Henriqueta Lisboa (1901-1985), Adalgisa Nery (1905-1980), que publicou nesta década três livros de poemas e um livro de contos, e Raquel de Queiroz (1910-2003), que manteve uma intensa atividade literária no período. Contou-se ainda com a estreia de Clarice Lispector (1920-1977), em 1943, com *Perto do coração selvagem* tendo, em seguida, publicado *O lustre* (1946).³³

À vista disso, assim como no ambiente universitário, a ficção também não foi um terreno fácil ou um campo profissional com vastas possibilidades de realização ou de reconhecimento institucional imediato para as mulheres. Segundo dados da pesquisa desenvolvida por Michele Fanini (2010, p.345), a Academia Brasileira de Letras, entidade fundada em 1897, manteve-se fechada à presença feminina até o ano de 1976, quando o Art. 17 do regimento interno, que até então restringia a eleição aos “brasileiros do sexo masculino”, foi alterado e assegurou às mulheres a possibilidade de candidatura. Para as escritoras que buscavam se estabelecer no mundo literário, o convívio familiar e os amigos tornavam-se “um círculo decisivo para a mulher letrada no qual a literatura passa a integrar e credencia negócios na área da cultura e da educação” (Eleutério, 2005, p.276).

No caso de Gilda, havia uma propensão maior para sua inserção nesse terreno devido a fatores como: a formação universitária, a sociabilidade com os colegas de faculdade e, principalmente, a convivência e proximidade com Mário de Andrade, que facilitou seu acesso ao universo literário. A casa do escritor era frequentada por diversos intelectuais, literatos e artistas do período, figuras ilustres da cena intelectual paulista, com as quais a escritora conviveu desde a infância e durante os 14 anos que morou com o primo.

Tendo contato, desde muito jovem, com uma vasta quantidade de literaturas, em sua lista de suas predileções estavam autoras da ficção moderna como Katherine Mansfield (1888-1923) e as inglesas Virginia Woolf (1882-1941) e Rosamond Lehmann (1901-1990).³⁴ Além

³³ Gilda escreveu sobre *Og* (1943) de Adalgisa Nery na *Clima* de nº 12 e publicou mais dois ensaios analisando a obra de Clarice Lispector – o primeiro sobre *O lustre* (1946), publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* no mesmo ano de lançamento do livro; o segundo, intitulado “O vertiginoso relance” ([1963] 2009) no qual trata do livro *A maçã no escuro* (1961). Esses ensaios serão discutidos no capítulo seguinte dessa dissertação, cf. seção “2.3 – A visão míope e a crítica de cultura”.

³⁴ Sua geração as considerava escritoras de prestígio. Em entrevista, Gilda demonstrou sentir mais afinidade com a obra de Mansfield: “a minha sensibilidade é muito parecida com a da Katherine Mansfield. Foi uma influência

dessas escritoras, a autora possuía grande interesse, literário e acadêmico, por romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX, sobretudo pela capacidade que tinham de narrar e descrever o cenário social nacional, particularmente através da contemplação do “espaço vertiginoso da intimidade” no qual se encontravam, muitas vezes, as personagens femininas (Souza, 2005, p.73). Chamando atenção para o tratamento dado por esses autores ao “temperamento feminino”, Gilda considerou que a melhor abordagem desse universo teria sido feita por Machado de Assis (Souza, 2005, p.85).³⁵ Segundo ela, “Machado é um homem que tem uma sensibilidade incrível para a psicologia e o comportamento feminino” (apud Galvão, 2014, p. 96).

Entre os anos de 1941 e 1943 escreveu contos e duas resenhas críticas de livros para a revista *Clima*.³⁶ Nesse momento cursava o último ano da Faculdade e, em seguida, a formação profissional (magistério), obtendo o título de licenciada no final de 1940. A incursão na ficção se deu a partir da escrita de contos que, segundo ela, representavam seu temperamento cada vez mais voltado para a síntese. Suas narrativas eram construídas sob uma atmosfera intimista e de introspecção, possível influência de Katherine Mansfield.³⁷

A estreia como contista realçava a expectativa e a promessa de Gilda nesse campo literário. Apesar do sentimento de insegurança e da necessidade de avaliação que expressou ter sentido nessa fase de sua trajetória, publicou seu primeiro conto, intitulado *Week-End com Teresinha*, no número de lançamento de *Clima*, em maio de 1941. O conto mistura ficção e autobiografia e sua narrativa é guiada pelas relações sociais da jovem Teresinha em seu núcleo familiar de classe média (caracterizado pelo mundo da criadagem e pela convivência de contraste com, de um lado, os pobres do bairro e, de outro, a família vizinha que era americana). O tema central da narrativa é o despertar sexual da menina, então frustrada pela chegada de um temporal que estraga as comemorações de sua festa de dez anos de idade. As expectativas frustradas da jovem não se referem apenas ao aniversário cancelado, estão condensadas a uma série de acontecimentos e ritos de passagem: a primeira paixão, as roupas, o vestido novo, a relação com empregada, a figura de Vera (sua prima), e etc.

decisiva” (Galvão, 2014, p.96). À essas influências acrescem-se a do escritor e dramaturgo russo Anton Tchecov (1860-1904), considerado pela ensaísta mais próximo do então chamado universo feminino.

³⁵ Em contrapartida, Gilda diz não ter afinidades com as obras do romancista português Eça de Queiroz (1845-1900): “sempre tive repulsa pela maneira como tratava as mulheres” (Galvão, 2014, p.96).

³⁶ Assinou as seguintes resenhas: “A margem de um belo livro de Jean Valtin” (*Clima*, nº9, abr. 1942) e um comentário sobre o livro *Og* de Adalgisa Nery (*Clima*, nº12, abr. 1943).

³⁷ Assim como Gilda, também Maria Isaura Pereira de Queiroz, antes de começar o curso de Ciências Sociais, teve uma experiência de escrita de ficção iniciada na infância: “A obra da professora Maria Isaura tem a marca da escritora. Suas primeiras publicações apareceram em ‘O Tico-Tico’, quando ela tinha oito anos de idade. Escreve desde então ininterruptamente. Passou para os contos juvenis e para os escritos acadêmicos” (Blay, 1990, p.8).

Após o lançamento da primeira edição da revista e da estreia de Gilda como escritora, intelectuais brasileiros de diferentes gerações e áreas de atuação redigiram críticas e comentários sobre os textos publicados pelos moços de *Clima*. Algumas dessas críticas foram reproduzidas na seção “Variedades” dos números seguintes. Entre esses comentários, destaca-se o do crítico Sérgio Milliet (1898-1966), que elogia os ensaios críticos publicados na primeira edição, ressaltando a qualidade técnica dos jovens e as “grandes probabilidades de vitória” nesse terreno para aquela geração. O escritor, no entanto, não avaliou da mesma forma os textos publicados na frente literária que Gilda havia estreado, a ficção:

Já o mesmo não direi da obra de ficção de que algumas amostras se encontram em ‘Clima’. *Nada de novo nessa frente literária*. Visível a influência de Mário de Andrade, do Nordeste Antonio Alcântara Machado. Facilidade, entretanto, habilidade estilística, mas algo superficial, em contraste com o valor dos ensaios. (*Clima*, nº3, 1941, p.136. Grifo nosso).

Porém, a escritora não recebeu somente uma avaliação negativa. A mesma edição da revista trouxe uma crítica, de autoria desconhecida, extraída do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 22 de julho de 1941. A nota em questão dedicava seu maior parágrafo ao conto escrito pela autora:

Há também um conto delicioso de Gilda Morais Rocha – ‘Week-End com Teresinha’, que revela uma escritora nova com uma força criadora extraordinária. Um conto modelo. Um mergulho psicológico e sutil na alma pitoresca e ingênua de uma colegial. (*Clima*, nº3, 1941, p.145-146)

A despeito da nota positiva, na maioria das vezes, a crítica literária, como mencionado anteriormente, costumava assumir uma divisão sexual da escrita, limitando e agrupando as escritoras e seus textos a uma unidade reduzida de temas que estavam condicionados a uma ideia de universo de valores femininos. Na argumentação de Lucia Castello Branco (1991, p.57) sobre o que é escrita feminina, a autora anuncia que

os textos de várias escritoras mulheres entre os séculos XIX e XX (que privilegiaram mais o significante que o significado) foram construídos, não em torno do Grande Sentido, [...], mas em torno de minúcias, de banalidades, de desvios, de multiplicação de sentidos minúsculos (do corpo, do gozo, das paixões)

Ou seja, apesar de já ser admissível que as mulheres escrevam, elas devem fazê-lo próximas, segundo a lógica dominante, das funções sociais tradicionais que haviam sido atribuídas às mulheres. Na ordem de classificação e adjetivação do texto e da produção literária, características como, a razão e a universalidade eram, na maioria das vezes, atribuídas aos textos produzidos por homens, enquanto a sensibilidade, o detalhe e a atenção dada ao caráter

psicológico, foram características conferidas à produção de mulheres. Diante disso, a suposta sensibilidade diferenciada atribuída então ao sexo feminino pela crítica exigia que suas formas literárias fossem mais “adequadas à sensibilidade feminina” – romances sentimentais de confissão psicológica (Duarte, 1997, p.91).

Apesar dos impasses colocados pelo fator gênero, Gilda continuou a escrever e publicou em *Clima* mais dois contos, um deles intitulado *Armando deu no macaco*, saiu na edição nº 7 da revista, em dezembro de 1941. Nele, ela adota uma voz narrativa masculina representada por um jovem funcionário público de origem pobre que, insatisfeito com a vida, tem dilemas envoltos pelo permanente desejo de fuga da banalidade cotidiana. O outro conto, *Rosa Pasmada* (1943), descreve o conflito entre um casal, Lúcia e Roberto, derivado da crise do casamento burguês, onde a diferença entre os sexos é “equilibradamente petrificada na relação matrimonial” (Miceli; Mattos, 2007, p.135). A ação do conto é mínima e a cena principal do desenvolvimento narrativo é permeada por objetos que parecem adquirir vida própria e que, em oposição ao imobilismo das personagens, constituem-se como elementos de mediação no conflito entre o casal: “o movimento da cortina era o único sinal de vida” (Souza, 1943, p.26). O conto aborda diversas implicações psicológicas presentes no desencontro amoroso entre eles, o leitor se torna um *voyeur* da intimidade do casal enquanto é guiado pela mobília do local onde a cena acontece.

Segundo Gilda, *Rosa Pasmada*³⁸ decorreu em partes da experiência maior que teve com o grupo masculino na faculdade. Na época, relatou que um de seus amigos, quando leu o conto, fez a seguinte afirmação: “é curioso como você conhece a tensão entre um homem e uma mulher”. Sobre isso comentou que o peso masculino em seu grupo de convivência era grande, mas que o conto não havia sido motivado apenas por isso, mas sim pela sua relação com a mãe que, no período, encontrava-se preocupada com a vida que a filha levava na faculdade. Impondo uma espécie de vigilância moral, acreditava que Gilda teria rompido com as expectativas familiares. Diante disso, a autora transpôs para o conto esse conflito: ela estaria representada pela figura do homem, e sua mãe, pela da mulher, (Galvão, 2014, p.98). É interessante notar que no conto ela descreve a personagem Lúcia como sendo uma mulher que não desejava ter “voos largos” e que “nascera para viver em terra firme, se apegando com volúpia aos fatos miúdos, amando a vida no cotidiano, nas coisas os detalhes”. Essas mesmas características aparecem tanto nas entrevistas dadas pela própria ensaísta ao descrever a vida na fazenda e a

³⁸ Originalmente o conto deveria se chamar “O anel de vidro”, sendo que a mudança de título foi proposta por Mário de Andrade. Os comentários críticos de Mário com as sugestões de alteração no conto, que até então eram inéditos, foram publicados na revista *Magma* (2001).

condição das mulheres da família, quanto, como se apresentará no próximo capítulo,³⁹ no tratamento dado por ela à questão feminina em seus ensaios posteriores.

O último conto que escreveu, intitulado *A visita*, foi publicado alguns anos depois, em 1958, no “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*.⁴⁰ Nele, o tema da frustração que era central em *Week-End...* é retomado. A frustração é examinada através da tensão de classe que aterroriza a personagem central, Maria. A jovem, assim como Teresinha de *Week-End...*, também desperta para a puberdade, mas, nesse caso, possui uma origem social diferente, pois Maria é a “prima pobre” que foi criada como agregada junto a parte rica da família e que, além disso, apaixonou-se pelo herdeiro. Em determinado momento da narrativa a família rica viaja para a Europa e Maria se vê obrigada a regressar a seu lar de origem, conseqüentemente, para a pobreza. Ao retornar para a casa dos pais, Maria não consegue mais se reconhecer naquele espectro e passa a viver das lembranças do passado e da esperança da volta dos familiares do antigo convívio. O momento de reencontro entre as personagens é marcado pela frustração da garota que, depois de um tempo, percebe que não conseguiria mais se encaixar na família que a criou e vê seu destino reproduzido na figura da mãe em sua condição de pobreza e domesticidade. Apagando-se da situação antes mesmo do reencontro, Maria, frustrada, acaba se tornando uma visita ausente.

Como indicou Vilma Arêas, o grande tema de Gilda parece ter sido o da frustração, que ela própria descobre como sendo “inalienável ao destino feminino” (Miceli e Mattos, 2007, p.131). O tema reaparecerá, por exemplo, em seu estudo sobre a moda, quando, em certo trecho, adverte que “se bem que imprescindível, o casamento não colocava um ponto final nas frustrações da mulher” (Souza, 1987, p.98). Gilda parece ter atrelado a temática da frustração à condição e a experiência vivida por mulheres intelectuais de sua geração e de seu mundo social.

41

Em parte do intervalo entre os contos que escreveu para *Clima* (1941-1943) e seu último conto, *A visita* (1958), Gilda escreveu sua tese de doutorado, *A moda no século XX* (1950), atuou como assistente na Cadeira de Sociologia I e teve três filhas (Ana Luiza, em 1944; Laura, em 1953; e Marina, em 1957). Entre outros, esses fatores foram decisivos para que ela

³⁹ Ver no Capítulo 2 o tópico “2.3 – A visão míope e a crítica de cultura”.

⁴⁰ O conto foi republicado em 1991 na Coleção *Confetti*, Empório Cultural.

⁴¹ Para uma análise detalhada da atuação de Gilda de Mello e Souza como contista ver o ensaio de Vilma Arêas intitulado *Prosa branca* (1996) e o texto *Motivo da Flor*, da mesma autora, que compõe a coletânea organizada por Sérgio Miceli e Franklin Mattos (2007).

escolhesse definitivamente a vida acadêmica. A autora justificou sua decisão de abandonar a prosa ficcional afirmando que:

[...] romancistas havia várias, mas eram raras as mulheres universitárias. Deixava meu ego satisfeito, mostrar *que podia ser semelhante a um homem*, trabalhar como um deles. Pesou também o fato de eu não querer ser uma escritora como as demais. Pensava: primeiro eu apreendo a pensar, depois vou escrever meus livros de ficção. Mas me emaranhei na vida universitária, e depois não tive mais tempo (Galvão, 2014, p.102. Grifo nosso).

A partir do trecho nota-se que a realização intelectual ainda era um espaço reservado majoritariamente aos homens. A ficção, mesmo que de forma discriminada, constituía-se, naquele contexto, como um lugar possível para a atuação das mulheres. Fazendo frente a esse espaço restrito de possibilidades, Gilda optou por dedicar-se integralmente à carreira acadêmica e à escrita de ensaios, esse foi seu “ato de liberdade” contra “o destino que naquele momento atribuíram geralmente às mulheres inconformadas – a ficção ou os versos” (Galvão, 2014, p.51). Contudo, apesar de ter se encaminhado para o ensino e para o ensaio, seu percurso na ficção continuou, segundo ela, influenciando a própria organização de seus livros de ensaio (cf. Galvão, 2014, p.96). Por isso, como atesta Vilma Arêas (2007), os contos que escreveu não devem ser compreendidos como uma esfera apartada da produção ensaística e crítica.

Nessa direção, as linhas de leitura encaminhadas neste tópico refletem algumas considerações acerca da experiência de mulheres na literatura e do repertório temático que Gilda mobilizou para a composição de seus contos, o que se deu num período em que o cruzamento entre o gênero sexual e o gênero literário tinham seus limites socialmente determinados pelos lugares e posições reservadas às mulheres. Destaca-se, portanto, a maneira pela qual esse repertório informa acerca do contexto social e geracional da autora, em especial no que concerne às relações entre os sexos e sua transfiguração na produção e na forma literária. Apesar de ter abandonado a prosa ficcional, é interessante acompanhar o caminho que a autora percorreu, trabalhando com as desvantagens, mas também, potencializando as diferenças (em relação ao predomínio masculino no campo literário), claramente expresso na tentativa de criar um espaço no qual pudesse modular um lugar para sua voz e para a sua escrita.

1.4 Fora do espaço: coisas de mulher?!

Na universidade, após formar-se na turma de 1939, Gilda deu início a sua carreira profissional na seção de Ciências Sociais atuando ao lado de Paul-Arbousse e Roger Bastide no

Centro de Pesquisas e Documentação Social.⁴² Em seguida, foi convidada por Bastide para auxiliá-lo na Cadeira de Sociologia I, onde ministrou alguns seminários, como por exemplo, o de “Sociologia Geral” e “Arte e vida social”.⁴³ Em 1942, foi nomeada terceira assistente exstranumerária de tempo parcial dessa Cadeira; em 1945 passou a segunda assistente; e com a saída de Lavínia da Costa Vilela (1907-?), permaneceu como única assistente de Bastide até 1954, quando Florestan Fernandes (1920-1995) assumiu interinamente a Cadeira de Sociologia I,⁴⁴ após o retorno definitivo de Bastide à França.

A divisão sexual do trabalho implícita na FFCL estabelecia uma assimetria entre os cargos, títulos e Cadeiras, cabendo às mulheres, via de regra, uma posição inferior, como as de assistentes e auxiliares. Segundo Mariza Corrêa (1995, p.54), o sistema era hierárquico e, também, patriarcal: “se os titulares da cadeira foram todos homens, as assistentes eram todas mulheres” Havia um “*slogan*” na época: “mulheres são ótimas assistentes... e péssimas catedráticas” (Pereira, 2009 apud Spirandelli, 2011, p.19).⁴⁵

Não obstante a hierarquia dos postos e dos espaços, havia também a dos temas. No campo das ciências humanas os temas classificados como mais “nobres” ou “legítimos” eram estudados de modo quase exclusivo pelos homens. Outros foram considerados de menor importância, caso do tema selecionado por Gilda que escolheu a vestimenta como assunto de sua tese de doutorado (cf. Pontes, 2004 e 2006). Apesar da abordagem de orientação sociológica, no sistema classificatório da época, seu assunto foi considerado um tema “fútil”, “coisa de mulher” (Pontes, 2006, p.90). A própria autora retoma esse aspecto na introdução do texto da tese quando ele foi republicado, em 1987, na forma de livro:

Naquela época ele constituiu uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo. Hoje a perspectiva mudou, e o tema abordado, que talvez tenha parecido fútil a muita gente, assumiu com o transcorrer do tempo uma atualidade inesperada. E, como fiz

⁴² No centro orientou alunos do terceiro ano em uma pesquisa bibliográfica sobre “Sociologia mitológica” em 1941 (USP, 1953, p.646 apud Pinheiro, 2016, p.177).

⁴³ No período de 1942 a 1949 ela se incumbiu dos seminários referentes aos seguintes temas: “Sociologia geral”; “Arte e vida social”; “Pesquisa sobre o gosto brasileiro no 2º Reinado, através de anúncios de jornais”; “Sociologia religiosa”, “Sociedades primitivas”, “Técnicas de histórias de vida”, “Sincretismo religioso no Brasil”; e “Sociologia da moda”(USP, 1953, p.647-649 apud Pinheiro, 2016, p.178).

⁴⁴ Até o período da reforma universitária, entre os anos de 1934 e 1969, os cargos e funções docentes principais eram os de “Professor Catedrático” (Doutor ou Livre-docente); “Professor regente de Cátedra” (era um substituto, primeiro assistente); “Professor de disciplina”; “Primeiro Assistente”; “Segundo e Terceiro Assistente”; “Assistente Extranumerário” e “Auxiliar de Ensino”.

⁴⁵ Outro exemplo para ilustrar a provável opinião corrente entre os catedráticos em relação às assistentes e estudantes é a evocação feita por Oliveiros Ferreira (1988, p.20) dos tempos vividos na “Maria Antônia”: “Éramos doze – apenas uma dúzia! – no primeiro ano de Ciências Sociais: rapazes e moças assustados com a figura imponente de Emilio Willems, que a todos preocupou ao comentar as notas do primeiro semestre de 1947: ‘Antes de comentar as provas e dar as notas, gostaria de dizer que esta escola não é escola-de-espera-marido’” (apud Pinheiro, 2016).

questão de não acrescentar à bibliografia nenhum título novo e de não alterar a maneira de ver a moda como fato cultural e social, se este ensaio valer alguma coisa, vale o que valia há trinta anos atrás (Souza, 1987, p.7).

Logo após a defesa, a tese foi publicada, em 1951, na *Revista do Museu Paulista*,⁴⁶ então editada por Herbert Baldus (1899-1970), com o título *A moda no século XIX. Ensaio de sociologia estética*.⁴⁷ Foi republicada, quase trinta anos depois, em forma de livro sob o título de *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, pela editora Companhia das Letras.⁴⁸ Na época, não obtendo muito sucesso no meio universitário, acabou agradando intelectuais externos a esse espaço. Exemplo disso foi o elogio que recebeu do ensaísta e poeta Augusto Meyer (1902-1970) e do escritor Carlos Drummond de Andrade (1902-1987).

Apesar do reconhecimento tardio do trabalho, ele possui uma importância precursora ao longo do pensamento crítico de Gilda.⁴⁹ Na tese, a autora estabelece uma relação articulada da moda enquanto objeto artístico e fenômeno social. Estruturalmente, o trabalho foi dividido em cinco capítulos. No primeiro, considera a moda como forma artística e examina as características principais dos elementos que a constituem: forma, cor, tecido e mobilidade. Em seguida, examina os padrões de gosto inerentes à divisão por sexo e classe na moderna sociedade burguesa inaugurada pelo século XIX. A partir disso, estabelece conexões socioculturais entre a variação da moda e sua relação com os ideais e valores femininos que se formaram conservando-se ou não no interior dessa sociedade. Quando interpreta a moda sob a perspectiva da estrutura da sociedade de classes, analisa o jogo de ascensão e o poder simbólico

⁴⁶ O diretor do Museu Paulista, entre 1946 e 1956, foi o historiador Sérgio Buarque de Holanda. Baldus ficou encarregado, a partir de 1947, da edição da nova série da revista. Esta, “confirmando a tendência de autonomização científica” publicou textos acadêmicos especializados nas áreas de ciências humanas (Jackson, 2004, p.275). Além do trabalho de Gilda foram publicados, entre outros, *Função social da guerra na sociedade Tupinambá*, de Florestan Fernandes, em 1952; *Os Caraybas negros*, de Ruy Coelho, em 1964; *Bairros rurais paulistas*, de Maria Isaura Pereira de Queiroz, em 1967.

⁴⁷ Exemplar consultado na Biblioteca Octavio Ianni do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. Separata, 1951, v.5, n.V, pp.7-94. Tombo: 2000434072. Para um debate sobre o termo “Sociologia Estética” ver: Waizbort, 2007, p.109-110. O debate sobre o uso dessa designação também será retomado na subseção 3.2.2. “Embaralhando fronteiras: Sociologia estética, Estética Sociológica” do Capítulo 3 dessa dissertação.

⁴⁸ Antes da publicação em livro, o último capítulo da tese, “O mito da borralheira”, foi disponibilizado em 1978 no volume 7, n.7 da revista *Discurso*. Em fins dos anos 1980 a Editora da Universidade de São Paulo, impulsionada pela Comissão de Publicações da Faculdade de Filosofia, lançou uma série reunindo as melhores teses inéditas da FFCL. A seleção incluía a tese de Gilda, mas esta acabou sendo lançada por outra editora, a Companhia das Letras (cf. Ribeiro, 1996, p.12).

⁴⁹ Para uma análise pormenorizada da recepção do trabalho de Gilda sobre a moda ver: Pontes, 2004 e 2006. Muitas das reflexões presentes nesse tópico são devedoras desse e de outros textos de Heloisa Pontes. A autora em questão também aponta que, entre outros fatores, a legitimação em uma escala mais ampla do tema estudado por Gilda está associada a um desenvolvimento, no âmbito dos estudos sociológicos, antropológicos e históricos, de um novo público de leitores da moda como um assunto profissional. No mesmo ano em que a tese de Gilda é republicada pela Companhia das Letras, é criado o primeiro curso de moda no Brasil instalado na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo (Pontes, 2004, p.16).

da moda na distinção entre as camadas sociais. Nas conclusões, em linhas gerais, afirma que o ritmo da mudança social se encontra intimamente ligado à divisão das classes e dos sexos presentes na estratificação da sociedade capitalista.⁵⁰

A tese foi aprovada com “distinção” e a banca, sob a presidência de Roger Bastide, foi composta por Fernando de Azevedo (Cadeira de Sociologia II); Alfredo Ellis Jr. (Cadeira de História do Brasil); João Cruz Costa (Cadeira de Filosofia) - todos da FFCL -, e por Sérgio Milliet, crítico de arte, e então diretor da Biblioteca Municipal. Uma nota sobre a defesa da tese foi redigida por sua colega Maria Isaura Pereira de Queiroz (1918-2018) e publicada na seção “Noticiário” da *Revista de História*, em 1951. Na nota, Maria Isaura resume a arguição de cada um dos membros da banca especificando as críticas dirigidas ao trabalho que foram, ao longo da defesa, sendo rebatidas pela candidata. Em linhas gerais, a maioria dos apontamentos criticavam a falta de especificidade empregada pela autora na análise da moda. Respondendo aos comentários proferidos pela banca, Gilda defendeu que a moda é um fenômeno situado em um domínio fronteiro entre a sociologia, a estética e a psicologia, portanto, que exigia um determinado ponto de vista para cada uma das frentes analisadas. Destaca-se também o comentário feito por Ellis Jr. que criticou a escolha do assunto lamentando que, “sendo tantos os problemas brasileiros por estudar, tenha a candidata escolhido um tema geral” (Queiroz, 1951, p.462). Após as arguições, segundo o registro, Bastide congratulou a examinada pelo “brilho com que se defendera e pelo indiscutível valor de sua tese” (Queiroz, 1951, p.464).

Um ano após a publicação da tese na separata da *Revista do Museu Paulista*, Florestan Fernandes escreveu uma resenha sobre o texto para a revista *Anhembi*. Nela questionava as técnicas de investigação utilizadas por Gilda e condenava a “exploração abusiva da liberdade de expressão”, acusando-a de desperdiçar muito material nas notas (Fernandes, 1952, p.140):

Tal como se apresenta, o trabalho da dra. Gilda de Mello e Souza revela duas coisas. Primeiro, o talento e a extraordinária sensibilidade da autora para a investigação de um fenômeno tão complexo, por causa das diversas facetas de que pode ser encarado e explicado. Segundo um seguro conhecimento do campo de sua especialização, em um nível que até pouco tempo era raro no Brasil. Essas qualidades se refletem na composição do trabalho, tornando a sua leitura muito amena e instrutiva. Poder-se-ia lamentar, porém, a exploração abusiva da liberdade de expressão (a qual não se coaduna com a natureza de um ensaio sociológico) e a falta de fundamentação empírica de algumas das explanações mais sugestivas e importantes. Doutro lado, não concordamos com a afirmação da autora, segundo a qual “a moda, como toda manifestação do gosto, é traiçoeira e, quando analisada de perto, esconde suas feições mais características, induzindo o observador a erro” (p.10). A esse

⁵⁰ A tese de Gilda receberá um tratamento analítico pormenorizado nos capítulos 2 e 3 desta dissertação (especialmente, no tópico 2.2 do capítulo 2 – “o lado positivo da cultura feminina”; e no subtópico 3.2.2 do capítulo 3 - “embaralhando fronteiras: sociologia estética, estética sociológica”).

respeito, pensamos que uma das vantagens da abordagem sociológica do fenômeno consiste exatamente na possibilidade de compreendê-lo e interpretá-lo através de técnicas de investigação adequadas, em suas manifestações no mundo em que vivemos, ou seja, como dimensões atuais do acontecer.

Segundo Heloisa Pontes (2004, p.18), as restrições da resenha de Florestan, “parecem dizer mais sobre o modelo de excelência do trabalho científico que o resenhista tinha em mente do que sobre a natureza substantiva das alegadas fragilidades do ensaio de Gilda”.⁵¹ Importa destacar que a tese foi escrita em gênero ensaístico em meio à assunção do novo espírito cientificista que aflorava na FFCL. O comentário reflete as tensões constitutivas da sociologia paulista nas décadas de 1940 e 1950, então marcada por pares de opostos disputados pelos grupos e atores que a constituíam. Entre os pares de conceitos disputados estavam “o ensaio e ciência, pensamento radical e conservador, a teoria e a pesquisa empírica, interpretações totalizadoras e dualistas, sociologia do desenvolvimento e da cultura” (Jackson, 2007, p.33). A universidade, ao privilegiar a manutenção dos especialistas, conformou o perfil profissional de seus integrantes e o espaço de atuação dos cientistas sociais dentro de um campo científico específico (Arruda, 2015, p.176). Nesse sentido, a cultura acadêmica, então preconizada nos cursos de Ciências Sociais e, nesse caso em particular, na Sociologia, parece ter deixado de fora os interesses (temas e assuntos) e o tipo de produção (mais voltada para o ensaio) que Gilda vinha desenvolvendo no período em que escreveu e defendeu sua tese.

Com a mudança de Florestan para a Cadeira I, após ter obtido seu título de livre-docente em 1953, alguns membros foram realocados em favor de novos auxiliares associados ao projeto de Florestan – sobretudo aqueles que haviam colaborado com a pesquisa sobre relações raciais em São Paulo, encomendada pela Unesco.⁵² A mudança impactou os postos ocupados por Maria Isaura Pereira de Queiroz, que era a auxiliar mais antiga, e Gilda (mais alinhada ao projeto de sociologia da cultura e da arte alavancado por Roger Bastide).

⁵¹ Sobre a resenha de Florestan ver: Pontes, 2004, p.17-23 que corresponde ao trecho: “‘O espírito das roupas’ visto pelo espírito masculino e cientificista da época: a avaliação de Florestan Fernandes”. Heloisa defende que, naquele contexto, devido a escala de valor e legitimidade aos temas do “espírito cientificista” da época, a tese de Gilda estava “condenada a derrota”. A tese, “encontrava-se em uma posição diametralmente oposta” ao tema da guerra que Florestan escolheu para a sua tese de doutorado (*A função social da guerra na sociedade Tupinambá*) defendida em 1951 na FFCL sob direção de Fernando de Azevedo. “A guerra, atividade masculina por excelência, era considerada ‘sagrada’ e ‘nobre’” (Pontes, 2004, p.21).

⁵² Nas décadas de 1950 e 1960 Florestan se empenhou em reorganizar o Curso de Ciências Sociais da USP, o que implicou simultaneamente em um esforço de estruturação metodológica da disciplina (cf. Arruda, 2015, 171-243). O autor também foi responsável pela criação da chamada “Escola Paulista de Sociologia”. No pensamento desenvolvido pela Escola, a questão metodológica, que ancora o desenvolvimento dessa vertente da produção intelectual brasileira, constituiu-se como um ponto central. Para uma análise das categorias teórico-metodológicas que organizam os trabalhos de Florestan Fernandes e seu grupo, ver também: Bastos, 2002.

Se a condição social das mulheres naquele tempo não foi o único fator determinante para os impasses na constituição das carreiras femininas na FFCL, também não é possível negligenciá-lo. Em termos de comparação, as trajetórias de Maria Isaura, Gioconda Mussolini (1913-1969) e Paula Beiguelman (1926-2009) - ao lado de Gilda, três das mais destacadas integrantes da primeira geração de universitários paulistas nas ciências sociais - também foram marcadas pelo “entrelaçamento entre disputas acadêmicas e assimetrias de gênero” (Pinheiro, 2016, p.168). Ao retomar as experiências em perspectiva, considerando as diferenças entre elas - com maior e menor sucesso dependendo do caso, - o pesquisador Dimitri Pinheiro (2016) afirmou ser inegável que “a progressão de suas carreiras, quando comparada à dos homens, foi tortuosa e difícil”.

Dentro das vias disponíveis para dar continuidade institucional à carreira acadêmica, Gilda decidiu mudar de área optando por transferir-se, a convite de João Cruz Costa (1904-1978), para a Cadeira de Estética na seção de Filosofia, em 1954. A autora não expressou, como atestam suas entrevistas, descontentamento por ter sido preterida na Cadeira de Sociologia I. Não obstante, a disciplina de Estética costumava ser menosprezada pelas direções do Departamento. No senso comum da época prevalecia a ideia que os estudiosos dessa vertente filosófica se ocupavam de “firulas, plumas e lantejoulas” – “coisas de mulher!” (Miceli; Mattos, 2007, p.34). Apesar de ter conseguido ocupar outro posto na instituição, continuou enfrentando resistências decorrentes da temática escolhida e dos assuntos que tratava em suas aulas.

Entre a “arte e a ciência”,⁵³ a trajetória intelectual de Gilda pode ser caracterizada por uma busca contínua de um espaço no qual pudesse modular sua voz e produzir suas ideias em um ambiente ainda refratário a presença feminina. Migrou da ficção para a Sociologia e depois para a Filosofia onde pode, apesar da permanência de constrangimentos e dificuldades impostos pelo fator gênero, dar continuidade a sua trajetória profissional e produção ensaística sem deixar de estabelecer intersecções entre seus universos de interesse: a sociologia, a filosofia e a crítica cultural.

⁵³ Referência ao título do artigo de Heloisa Pontes: “Gilda de Mello e Souza: entre a arte e a ciência”, que compõe a coletânea *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país* (2009), organizada por André Botelho e Lilia Schwarcz.

1.5 Fora do tempo: testemunha, protagonista e remanescente

E, sem saber, /num espaço meu/-só, estranha em mim, /eu regressava.
(Maria Angela Alvim, *Poemas*, 1981)

Até 1979, quando a obra *O tupi e o alaúde* foi lançada, Gilda não tinha publicado nenhum livro (*O espírito das roupas* só seria lançado como livro em 1987), contudo, não deixou de produzir uma vasta quantidade de críticas e ensaios. Esses textos foram posteriormente reunidos em *Exercícios de Leitura* (2009), publicado pela primeira vez em 1980 pela editora Duas Cidades. Quando ocorreu o lançamento da obra, o crítico Alexandre Eulálio (1980, p.239) descreveu a ensaísta como uma “escritora tímida” que só naquele ano havia se animado a “aparecer diante do grande público como autora de livro”. Ainda segundo Eulálio, ela teria ficado por muito tempo “conformada a colaborar em publicações ligadas à Faculdade onde ensinou” mantendo-se confinada “ao nobre gueto universitário”.⁵⁴

Remanescente da primeira geração de alunos da FFCL, em meados dos anos 1960, a condição que Gilda ocupava no Departamento de Filosofia representava uma espécie de “exílio”. Cercada por especialistas era, como relembrou Paulo Arantes (1994, p.14), “uma ilha da melhor prosa de ensaio do país”.⁵⁵ Segundo Roberto Schwarz (2012c, p.185. Grifos nossos):

No clima da época uspiano [anos 60], que era inteligente e inovador, ao mesmo tempo *antiliterário e antiensaístico*, o trabalho dela [de Gilda] *destoava*. É um desencontro que merece reflexão. Se escrever mal e usar jargão era meio caminho andado em matéria de seriedade científica, a *prosa assumidamente literária* de dona Gilda, que colava a escrita às aparências e às contradições em que estava a vida de seu assunto, só podia ser um equívoco. Era como se o conhecimento rigoroso – na acepção que prevalecia – não tivesse lugar para os termos correntes, da vida real, nem para as formulações dos grandes ficcionistas a respeito, amplamente utilizado por dona Gilda.

Mesmo com a consolidação profissional dos intelectuais do grupo e da geração de *Clima* em projetos institucionais na USP, havia, como mencionado anteriormente, uma separação

⁵⁴ Em uma entrevista que concedeu à Augusto Massi em 1993 a autora conta que, na época, andava pensando em escrever um livro com coisas curtas, “lascas de pensamentos”, que gostaria de intitular de “*Caderneta de notas*”. O livro seria composto por ensaios que trariam trechos autobiográficos com a intenção de traduzir as coisas que a autora “agudamente pensava”. O livro nunca foi escrito, mas é interessante notar que em várias entrevistas que concedeu, Gilda sugere a existência de textos que escreveu e deixou na gaveta, ou de outros que quis escrever, mas deixou para trás (cf. Galvão, 2014, p.111).

⁵⁵ Em contraposição, se Gilda tornara-se uma ilha nos anos 70, Florestan Fernandes, até a década de 1950, foi, segundo Ruy Coelho, “uma ilha de sociologia cercada de literatura por todos os lados”. (apud, Fernandes, 1978, p. xi).

ainda mais incisiva entre as ciências e as letras.⁵⁶ As décadas de 1960 e 1970 impulsionaram a produção de uma crítica acadêmica cada vez mais especializada. Com a expansão dos programas de pós-graduação emergiram novos parâmetros de produção que exigiam uma preocupação metodológica mais rígida e, nesse contexto, a própria autora considerou que não tinha “o temperamento adequado para aquela situação” (Galvão, 2014, p.78). Diante disso, Gilda e sua prosa ensaística ficaram deslocadas e encontravam-se na contramão do tipo de filosofia uspiana instaurada naquele período (cf. Arantes, 1994).

Considerando os principais aspectos dessa mudança geracional, um dos fatores do deslocamento decorreu da formação à moda antiga que recebeu dos mestres franceses e do formato de crítica cultural praticado por ela e por seus companheiros de *Clima*. O traço comum a todos os integrantes do pequeno grupo da revista foi, na expressão cunhada por Antonio Candido, a “paixão pelo concreto” caracterizada por:

[...] todas as manifestações da arte, frequentando o cinema, o teatro, os concertos, as exposições de quadros, o circo, o ballet. E se a nossa geração não produziu nenhum filósofo, nenhuma cabeça teórica, foi sem dúvida uma geração de críticos que inaugurou entre nós a crítica moderna de teatro e cinema, retomando em bom nível os estudos anteriores de música, literatura e artes plásticas (Souza, 2009, p.261).

A particularidade interpretativa e a metodologia empregada por Gilda fizeram com que ela constituísse, também na cadeira de Estética, um lugar próprio e distinto do restando da produção acadêmica do período. Segundo Bento Prado Jr. (2002, p.10), “com Gilda de Mello e Souza, não tínhamos nem uma fenomenologia da obra de arte nem uma sociologia dos objetos artísticos, mas uma forma particular e rica de combinar essas ópticas diferentes”. Com uma metodologia não usual e em detrimento do uso de teorias estéticas, pedia aos alunos um contato direto, um “corpo-a-corpo”, com as obras de arte que eram analisadas (filmes, discos poesias, pinturas e etc.).

Victor Knoll (2002, p.10) conta que em 1961 Gilda realizou o primeiro curso sobre o pensamento estético de Mário de Andrade, onde sistematizava os conceitos empregados pelo intelectual a partir dos diferentes ângulos de sua obra, “despertando nos alunos o interesse pelas

⁵⁶ Há um extenso debate sobre a separação entre a “fase ensaísta” e a “fase científica” (cf. Brandão, 2007). A “fase científica” teria como seu marco inicial a criação, em 1933 e 1934, respectivamente, da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP) e da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL/USP), nos anos 1950 e 1960, conformando o caráter científico e especializado da área de Ciências Sociais. Nessa dinâmica, para entender a divisão classificatória que adota como critério o surgimento de uma área especializada a partir da criação de suas instituições ver: Miceli 2001.

coisas do Brasil”.⁵⁷ Os alunos identificavam em sua atividade docente um estímulo ao “convívio com a cultura”, principalmente com a brasileira - com frequência ela retomava o pensamento de Mário, um poema de Manuel Bandeira, ou um romance de Clarice Lispector. Nas aulas, assistiam aos filmes em voga do período, “aos chamados filmes de vanguarda: *Terra em Transe* de Glauber Rocha, *Satyricon* de Fellini e *Blow up* de Antonioni” (obras que ganharam tratamento analítico em seus ensaios). Como atestam os ensaios publicados em *Exercícios de Leitura* (2009), escritos entre 1956 e 1979, parece não haver uma divisão entre a sua atividade docente e sua produção crítica. Em suas aulas, assim como em seus ensaios, aprofundava-se nas diferentes esferas da criação artística movendo-se com facilidade entre elas:

Gilda sempre valorizara, na interpretação das obras, aquilo que aparentemente era desimportante e que não aparecia de imediato numa primeira leitura ou a olho nu, os pequenos indícios a serem perseguidos, como as pegadas, por um caçador, ou os “sinais” característicos que despertam a imaginação de um detetive, de modo a decifrar o enigma que nos é proposto pela obra, fosse ela quadro, filme ou livro (Arantes, 2006, p.311-12).

Devido a essa diferença metodológica e expositiva, os alunos que gostavam de suas aulas eram “malvistos pelo quadro docente” (Miceli e Matos, 2007, p.199). Possivelmente o “apego à minúcia” causasse, como já mencionado, um relativo desprezo por parte de alguns docentes ao tipo de produção intelectual que desenvolvia e aos temas de sua disciplina, considerados coisas de mulher. Contudo, a despeito dessa opinião corrente, além das aulas, a atuação de Gilda no Departamento foi marcada por atos de “coragem” e “força”, o que não era esperado naquele tempo das realizações femininas.

No ano de 1969, no auge da ditadura militar brasileira (1964-1985), foi anunciada uma ação conduzida pelo então ministro da Justiça Gama e Silva (1913-1979) que prescrevia a cassação de vários professores, incluindo o reitor em exercício, Hélio Lourenço de Oliveira (1917-1985) e docentes da Faculdade de Filosofia como José Arthur Giannotti (1930 -) e Bento Prado Júnior (1937-2007).⁵⁸ A intervenção iminente afetou de forma severa o pequeno quadro de professores do departamento. Foi nessa ocasião que Gilda aceitou exercer a chefia do departamento que estava ameaçado de desaparecer. Nesse cargo enfrentou o então reitor da USP, Miguel Reale (1910-2006), “representante acadêmico dos militares”, que queria colocar um interventor no departamento alegando que o mesmo não possuía um número suficiente de

⁵⁷ Discurso proferido na cerimônia de entrega do título de professora Emérita à Gilda em São Paulo na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2002.

⁵⁸ Além dos docentes citados, alunos desapareciam e outros se exilavam. Entre os nomes que tiveram que deixar o país nesse momento estão os de Ruy Fausto (1935-), João Quartim de Moraes (1941-) e Helena Hirata (1946-).

professores exigidos pela lei. Em contrapartida, Gilda conseguiu assegurar a defesa de quatro mestrados, um doutorado e uma livre-docência (a de Maria Sylvia de Carvalho Franco). Adiantando e asseverando algumas defesas, devolveu ao departamento o nível de titulação exigida e garantiu sua autonomia (cf. Miceli; Mattos, 2007, p.34).⁵⁹

Ainda no âmbito de sua atuação no departamento, acresce-se a essas informações, a orientação de importantes trabalhos acadêmicos, como o de Otília Beatriz Arantes sobre Lasar Segall em 1968, o de Marilena Chauí sobre Espinosa em 1970, e o dos antigos colegas de *Clima*, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes, que defenderam suas teses, em 1971 e 1972, respectivamente, na área de estética sob a orientação formal de Gilda (cf. Pontes, 1998, p.203).

Mesmo com o departamento sendo violentamente atingido pela ditadura, Gilda criou a revista *Discurso*, projeto que seria concretizado graças ao seu esforço, dirigindo-a em toda a sua primeira fase, entre os anos de 1970 e 1976 (que corresponde a publicação dos números 1 a 7).⁶⁰ A revista adotava um pluralismo científico e abrigava análises veiculadas pelo corpo docente da faculdade sobre temas da cultura (incluía resenhas de livros e filmes) sem distinguir linhas teóricas específicas ou áreas do saber. Além de *Discurso*, Gilda contribuiu com ensaios para as revistas *Argumento: Revista Mensal de Cultura* (1973-1974) e *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio* (1976-1982), revistas que, em meio a conjuntura ditatorial, traziam publicações sobre as expressões culturais, políticas e acadêmicas do quadro nacional.⁶¹ Sua atuação nesse contexto correspondeu a “uma resistência política à ditadura que tomava a via da luta cultural” (Ribeiro, 1996, p.12).

No ano anterior à sua aposentadoria, que ocorreu em 1973, foi convidada a proferir a aula inaugural das turmas ingressantes do curso de filosofia. No formato de uma “dissertação

⁵⁹ Na coletânea organizada por Sérgio Miceli e Franklin L. Mattos (2007, p.23-51) há um depoimento da filósofa Marilena Chauí (que foi orientanda de Gilda) no qual rememora os tempos em que Gilda ocupava a chefia do Departamento com “coragem e generosidade”, assegurando a existência e continuidade do Departamento: “contra a ditadura e o terror de estado à decisão de recolher-se, Gilda de Mello e Souza, ensinou a todos nós a dignidade do feminino”. Marilena também foi uma das conferencistas do evento *10 anos sem Gilda de Mello e Souza* que ocorreu na FFCLH-USP entre os dias 31 de maio a 3 de junho de 2016, onde destacou novamente a atuação política e pioneirismo intelectual da crítica.

⁶⁰ No texto de apresentação da revista *Discurso*, elaborado em 1990, por Franklin Leopoldo e Silva se lê: “Projeto há muito tempo acalentado, mas sempre adiado por dificuldades as mais variadas, concretizou-se graças ao esforço de Gilda de Mello e Souza e Armando Mora de Oliveira. Quando atravessava a mais difícil fase de sua história, atingido duramente pela violência da Ditadura, este Departamento extraiu, da ameaça de seu desaparecimento, a força e a coragem para criar um espaço de expressão. [...] Procurava-se, por fim, afirmar o rigor e a qualidade que este Departamento entende ser sua principal contribuição à pesquisa de filosofia no Brasil, dentro do projeto mais amplo de estudos humanistas e científicos que consolidara em 1934 na criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP” (apud Marton, 2004, p.180).

⁶¹ Na *Almanaque*: contribuiu no vol. 6 de 1977 com o ensaio *Vanguarda e nacionalismo na década de vinte*; no vol. 8 de 1978 com uma entrevista sobre a obra *O banquete*, de Mário de Andrade. Na *Argumento*: colaborou no vol.2 de 1973, na seção “artes” com o ensaio *Retrospectiva de Milton Dacosta*.

voltada para o passado”, conforme sua expressão, a autora aproveitou a ocasião para lembrar seus primeiros tempos de estudante universitária. Marcando o fechamento de um ciclo intelectual, em tom de despedida, ela diz:

O que me traz aqui, na presença de vocês, é na verdade um paradoxo. Pois não me sentindo a pessoa mais indicada para proferir a aula inaugural dos cursos deste ano, decidi dar uma *aula terminal*. E isso em mais de um sentido. Não apenas porque esta é a última vez que eu falo no Departamento como professora regular de seus quadros, mas porque o que vou dizer não representa uma abertura, e sim um *fechamento*; o arremate dum período arcaico e talvez artesanal de nossa história, porque sem especializações; período de que fui testemunha, protagonista, e hoje sou remanescente (Souza, 2009, p.9. Grifos da autora).

O discurso foi publicado em forma de ensaio e abre o livro *Exercícios de Leitura* (2009). Em linhas gerais, a fala de Gilda aproxima-se de um texto de memória que versa sobre os anos de fundação da USP e de seus principais personagens, no caso, três de seus professores franceses – Lévi-Strauss, Jean Maugué e Roger Bastide. No interior do discurso ela sistematiza uma espécie de “memorialismo crítico” através do qual consegue alcançar, ao mesmo tempo, “os perfis dos entes lembrados e da própria figura que lembra” (Miceli; Matos, 2007, p.114). Ao selecionar e classificar os marcos de sua formação, desenha ali seu perfil intelectual. O passado é visado no presente como ferramenta por meio da qual a autora “investiga, pesquisa e confronta esse tesouro de que é guardiã” (Bosi, 1994, p.21). Inicialmente na categoria de protagonista, o vínculo com uma outra época parece desempenhar, nesse caso, a função de unir começo e fim de uma trajetória e de um contexto intelectual. Em seu fechamento, que ocorre nos anos 1970, já se colocava como remanescente. Como testemunha, através das lembranças que guardou de Roger Bastide, Lévi-Strauss e Jean Maugué, pode-se identificar uma história intelectual já desenvolvida que atravessa um tipo de sociedade e que tem características marcadas por um tipo específico de formação.

A contragosto, a ensaísta ficou conhecida entre os colegas e alunos pela alcunha de “Dona Gilda”. Ao mesmo tempo em que o apelido acentua um tom de respeito e formalidade, reflete um tratamento retardatário e cerimonioso, reservado a donas de casa. Sem tensionar a questão da condição feminina, preferindo pensar sobre os limites impostos pelo tempo, a ensaísta explica por que queria ser tratada apenas pelo nome: “Me deixa menos datada. Não gosto de ser velha [...] acho a velhice muito dura. A velhice é a antecâmara da morte” (Galvão, 2014, p.110-111). No trecho de uma entrevista concedida a Carlos Augusto Calil em 1992, no qual a autora analisa o filme *Violência e Paixão* (1974) de Luchino Visconti, ela menciona o fato de que em determinada etapa da vida de um intelectual ele encontrar-se-ia numa espécie

de “limiar”. Sob influência daquilo que Bakhtin denominou como “obras de limiar”, esse momento viria a refletir o estágio em que o intelectual passaria “de um patamar a outro, em que ele tende a rememorar certos acontecimentos de sua vida pessoal [...] portanto, além, ou aquém, dos valores que estão atuando, carrega os valores de uma outra era [...]” (Galvão, 2014, p.85).⁶²

Nesse mesmo sentido, no contexto de sua aposentadoria, Gilda se situava em uma temporalidade diversa da qual estava inscrita. Reavendo sua experiência como intelectual e sua trajetória profissional à luz do presente é interessante notar que, na verdade, a ensaísta, sempre se manteve em um tempo distinto do qual se registrava. Se hoje ela é tida como “pioneira” e sua tese é considerada “precursora” por ter estado à frente de seu tempo, não foi o caso quando ela ingressou na universidade, afinal, enfrentou inúmeras dificuldades decorrentes da moral sexual da época e das disputas próprias do campo acadêmico que, até aquele momento, era quase exclusivamente reservado aos homens e do qual eles detinham hegemonia. Quando começou sua atuação como docente, dando início, paralelamente, a sua consolidação como uma ensaísta de renome, sentiu-se deslocada porque o ensaio cedia lugar à produção acadêmica especializada. Por esse ângulo, a trajetória e a experiência de Gilda no mundo intelectual parece ter sido marcada tanto por uma busca de inscrição no espaço, quanto pela tentativa de inscrição no tempo.

Nesse primeiro capítulo, com o intuito de realizar uma abordagem panorâmica que pudesse melhor contribuir para uma visão de conjunto, procurou-se recuperar a trajetória de Gilda sem perder de vista os nexos de sentido entre a experiência de mulheres e seus contextos de atuação e produção. Nesse caso, como marcos temporais, as memórias da infância e da adolescência, passando pelo ingresso na universidade e, por fim, a defesa da tese, correspondem a um primeiro contexto que abarca um período de sua trajetória que vai da década de 1920 até o início dos anos 1950. O segundo contexto, entre as décadas de 1950 e 1980, demarca o início da profissionalização universitária da autora e da consolidação de sua carreira como ensaísta. Em ambos os casos, traçou-se um panorama geral do quadro de mudança social que implicou a entrada de mulheres no mundo intelectual, no espaço público e de sua afirmação no ambiente acadêmico, lugares de predominância masculina e que impunham desafios no âmbito das relações de gênero.

⁶² A transcrição da entrevista de Gilda concedida a Augusto Calil sobre o filme *Violência e Paixão* (1974) do diretor italiano Luchino Visconti, apresentada no programa *Belas Artes* da TVA em 1992, foi publicada no catálogo da mostra *Esplendor de Visconti* do Centro Cultural São Paulo em agosto de 2002. Posteriormente, foi republicada em *A palavra afiada* (2014).

Com o processo de busca por mudança em relação ao destino social predeterminado por suas famílias, maridos, e pela maternidade, a condição das mulheres se manteve por um longo período vinculada a um estado de insegurança e conflitos pessoais marcado por impasses e desajustes que afetaram a construção de suas carreiras. Em sociedades de formação patriarcal, como a brasileira, a participação das mulheres na vida pública, que teoricamente oferecia a todos as mesmas oportunidades, não foi totalmente assegurada. Esse fato torna-se mais evidente quando se observam os limites impostos ao exercício intelectual das mulheres e aos universos (tempo/espaço) que elas poderiam ou não ocupar.

Conciliando, como parece ser o caso de Gilda, duas ordens de valores, duas morais e códigos de sociabilidade distintos, ao lançar-se no mundo intelectual dos homens a autora tentou negociar, a partir de um movimento ambivalente, um espaço real e simbólico onde pudesse atuar. Segundo Heloisa Pontes (1998, p.190): “Prensada entre a filosofia que a aceitou mas não a incorporou de fato e a sociologia que a relegou”, Gilda teve que percorrer um “caminho institucional tortuoso para dar continuidade aos seus reais interesses intelectuais: a literatura, o cinema, as artes plásticas, a produção cultural em sentido mais amplo”.

Diante disso, “que esta insegurança não fosse apenas pessoal, mas fundamentalmente geracional e de gênero”, é o que parece ser determinante no quadro de registro da ensaísta e de outras mulheres de sua geração (Pontes, 2004, p.26). Como se buscará demonstrar, servindo-se de um ensaísmo crítico característico de sua geração e interessada, especialmente, nas “artes menores”, Gilda conseguiu produzir análises valiosas sobre as formas artísticas. Através de sua produção ensaística, pode falar sobre seu espaço e seu tempo, refletindo continuamente sobre a experiência da condição feminina, sobre a arte e a sociedade.

Capítulo 2

MIOPIA FEMININA

2.1 A ideia de Cultura Feminina

Como indicado no capítulo anterior, há um aspecto menos evidente na produção intelectual de Gilda, já salientado por Heloisa Pontes (2006, p.98), que é a abordagem da experiência complexa de mulheres que, assim como ela, em meados do século XX puderam inventar para si um novo destino, rompendo com os arranjos sociais até então predeterminados ao grupo feminino. A análise pela chave do gênero dos marcos de seu itinerário biográfico ilumina aspectos do processo de conversão de sua própria experiência “numa chave sutil de inflexão analítica”. Dando continuidade ao argumento, procura-se explorar como a experiência social da autora foi acionada no trabalho intelectual e na produção de ideias. Para tanto, o ponto de partida deste capítulo é a abordagem que Gilda conferiu a condição da experiência feminina e a reprodução de seus valores no interior da cultura.

Entre texto e contexto, nas décadas de 1920 e 1930, como mencionado anteriormente, as mulheres conseguiram, em diferentes países, romper com algumas das expressões mais fortes de suas desigualdades em relação ao grupo masculino, seja em termos simbólicos ou legais. A luta pelo voto e por “direitos iguais” foram reivindicações marcantes nas elaborações teóricas posteriores que envolveram os debates sobre a questão da mulher. Nesse momento, a teoria social e as ciências sociais, sobretudo europeias e norte-americana, começaram a oferecer elementos para pensar a questão da diferença e da subordinação da mulher. Em um primeiro momento, a ideia de diferença entre feminino e masculino foi mobilizada como “princípio universal para pensar a diferenciação e classificação”. Essa concepção binária ofereceu subsídios para a compreensão das ditas “personalidades apropriadas para homens e mulheres” que envolvem as práticas e os discursos da construção social do feminino e do masculino (Piscitelli, 2009, p.127).

Ainda segundo Adriana Piscitelli (2009, p.130), diante dessas questões, parte da produção teórica sobre a diferença sexual dos anos 1930 em diante difundiu o conceito de “papel social”, que considerava as posições ocupadas pelos indivíduos na sociedade, em particular das mulheres, de acordo com atribuição cultural e histórica dos papéis que elas

desempenhavam em determinada sociedade.¹ Diante disso, o abandono da abordagem estritamente biológica na divisão entre os sexos cedeu lugar aos estudos sobre construção cultural da diferença sexual. Nesse processo, o desenvolvimento da teoria dos papéis sexuais ganhou corpo na obra de vários teóricos que consideravam, entre outros fatores, a importância analítica da “socialização” entre grupos. Contudo, a maioria desses estudos não ponderavam a dimensão do poder presente nas relações de diferença e desigualdade entre os sexos. Foi somente nas décadas de 1950 e 1960, com maior avanço das mobilizações de mulheres nas lutas por direitos e no debate público, que a temática da “dominação masculina”, do patriarcado, e das posições inferiores que as mulheres ocupavam na sociedade ganharam mais incisivamente espaço nas formulações teóricas sobre o tema.

À vista desse debate de ideias e de sua própria experiência no interior de um universo intelectual masculino, Gilda produziu nos anos 1950 uma abordagem pioneira no Brasil no que concerne, entre outros temas, aos estudos sobre os papéis sociais designados aos homens e as mulheres. Na tese sobre a moda, ela registrou e analisou a experiência de mudança social vivida pelas mulheres no interior da cultura feminina que se desenvolvia no século XIX. O estudo acerca-se da moda como um campo privilegiado para evidenciar o contraste entre as práticas (modas e modos) e discursos que produzem os universos feminino e masculino. Analisando os grupos e os tipos sociais, a autora também observou as tensões de classe, a socialização e o jogo da integração e da distinção.

Para abordar o fenômeno dinâmico e complexo que é a moda, linguagem artística e simbólica produtora de antagonismos, Gilda mobilizou bibliografias e fontes das mais diversas áreas das ciências humanas (antropologia, história e sociologia) e da estética. No que concerne à história do vestuário e aos estudos específicos sobre a moda, destaca-se, entre outras, a obra *Feminine attitudes in the nineteenth century* (1935), de Willet Cunnington. Para investigar o jogo de integração e distinção teve como fonte o estudo sociológico de Gabriel Tarde (1890) *Les lois de l'imitation*, que dedica um capítulo à moda. Seu aporte teórico referente às relações de antagonismo entre as classes sociais foi o livro *Teoria da Classe Ociosa* (1899) de Thorstein Veblen, sugerido a ela por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982).

A autora também se valeu de obras literárias escritas por romancistas brasileiros do século XIX, como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), José de Alencar (1829- 1877) e

¹ A exemplo dessa perspectiva teórica a autora cita o trabalho da antropóloga Margareth Mead (1901-1978), *Sexo e temperamento em três sociedades primitivas* (1935). Nesse trabalho, Mead analisou como “outras culturas” lidavam com a diferença sexual problematizando a ideia de que as noções de masculinidade e feminilidade eram fixas pois variavam, segundo seu argumento, de uma cultura para a outra.

Machado de Assis (1839-1908). Da literatura estrangeira, entre outros, constam na bibliografia da tese *Um teto todo seu* de Virgínia Woolf e *Ilusões perdidas* (1837) de Honoré de Balzac (1799-1850), autor que escreveu uma vasta quantidade de artigos publicados em jornais e revistas, sobre moda, mesa e boas maneiras, tendo dirigido, em 1830, a revista francesa *La mode*. Fontes não usuais para o trabalho científico que se desenvolvia no período, mas, como demonstrado pela autora ao longo de seu estudo, reveladoras do assunto tratado.

Em uma época em que as preocupações sobre a condição feminina estiveram em larga medida ausentes do debate teórico promovido pelas correntes sociológicas predominantes, para tratar da acentuação da diferença sexual inscrita na vestimenta Gilda pareceu recorrer, direta ou indiretamente, a quatro autores: Simmel (1939 e 1999), Gilberto Freyre ([1936] 2004), Viola Klein ([1946] 1971) e Simone de Beauvoir ([1949] 2009).² Como mencionado anteriormente, apesar de ter sido considerado na época um trabalho fora dos padrões científicos, ela dialogou com a bibliografia mais recente sobre o tema, mesmo que, segundo Pontes (2006, p.92-3), não o tenha feito sob a forma das costumeiras discussões bibliográficas dos trabalhos escritos originalmente como teses de doutorado, e sim, “como fios discretos que a autora vai desfiando no andamento da análise”.

Desse estudo precursor do início de sua carreira interessa investigar, nesse momento, quais foram os caminhos que ela percorreu para interpretar o antagonismo entre os sexos, pensando a ligação da moda com a divisão sexual da sociedade, e a abordagem por ela conferida à ideia de “cultura feminina”.

Como identificado por Heloisa Pontes (2004, p.19) e Leopoldo Waizbort (2007a, p.37), Georg Simmel aparece na tese como um dos autores centrais da bibliografia sociológica, “ora como o autor dos textos sobre moda e sobre cultura feminina, ora como o autor de uma sociologia dos grupos”. De Simmel, Gilda também extrai importantes referências para compreender os significados sociais dos modos de comportamento, dos adereços e da festa, que adquirem maior desenvolvimento analítico no último capítulo, “O mito da borralheira”. Significativo é o fato de o terceiro capítulo da tese ter recebido o mesmo título do artigo *Cultura Feminina*, publicado originalmente pelo sociólogo alemão em 1902.³

² Está entre colchetes o ano da edição utilizado por Gilda, entre parênteses a edição utilizada na dissertação (Conferir a bibliografia).

³ Também há o ensaio *Filosofia da moda* (2008) de Simmel, que não é citado na tese. O tratado original alemão *Philosophie der Mode* foi publicado em livro no ano de 1905, e republicado pelo autor, anos depois, em 1919, sob o título *Die Mode* e integra o conjunto de estudos do autor da edição de *Philosophische Kultur*. Segundo nota da edição brasileira, o ensaio em questão constitui, por sua vez, uma ampliação de um artigo sociológico de Simmel, de 1895, intitulado *Zur Psychologie der Mode*. Simmel também havia escrito mais dois textos, um sobre o adorno e o outro sobre a coqueteria, publicados respectivamente em 1908 e 1909.

O texto de Simmel sobre cultura feminina decorreu do debate impulsionado, em fins do século XIX e início do século XX, pelo movimento de mulheres alemãs que acentuavam a singularidade feminina e procuravam um acesso à esfera pública através da profissionalização, abalando os papéis atribuíveis a cada um dos sexos. A partir das implicações ocasionadas por essa movimentação, Simmel apresentou uma série de considerações acerca das possibilidades de realização das esferas de representação do masculino e do feminino nas culturas objetiva (grupos, classes, instituições, estilos e modos de vida) e subjetiva (troca interacional entre indivíduos) (Simmel, 1999, p.176). A partir disso, ele analisou o processo de mudança social que possibilitou a inserção das mulheres em outras formas de vida: no trabalho e na participação dos bens culturais, espaços que até aquele momento lhes haviam sido negados. A oposição entre masculino e feminino seria para o autor um índice importante para a compreensão das formas sociais na modernidade.⁴ É necessário pontuar que na leitura do autor há um pressuposto básico que antecede a questão: ele considera que a “cultura humana” objetiva, mesmo em seus conteúdos mais depurados, “não é assexuada”; segundo seu argumento, a cultura objetiva é, “com exceção de pequenas esferas, predominantemente masculina. Foram os homens que criaram a arte, a indústria, a ciência e o comércio, o Estado e a religião” (Simmel, 1999, p.177. Tradução nossa).

Simmel estaria então interessado em compreender qual seria a forma de desenvolvimento e atuação das mulheres na cultura objetiva e na divisão do trabalho. O problema para ele é que a suposta “natureza feminina”, que designou lugares e atividades específicas às mulheres, teria se realizado dentro de uma cultura objetiva determinada pelos homens; posto isso, as categorias como as de valor e a própria objetividade foram constituídas como categorias masculinas. A confusão entre valores e práticas culturais colocados a partir da oposição binária entre masculino e feminino seriam reflexo dessa relação histórica de poder. No marco da cultura estabelecida em que objetivo é quase sinônimo de masculino, as mulheres:

ganham mais na medida em que o objeto de seu trabalho já absorveu o espírito dessa cultura, isto é, masculina, e fracassam na medida em que exigem delas uma produção própria, uma maneira diferente, das formas exigidas pela cultura objetiva, masculina [...] Mas se a cultura é objetiva e as mulheres se submetem à sua forma, novas nuances culturais e ampliação dos horizontes das mulheres não podem ser mais esperadas do que quando elas criam ou produzem algo que os homens não podem criar ou produzir. (Simmel, 1999, p.191. Tradução nossa.)

⁴ Para uma abordagem detalhada da articulação entre a representação das identidades sexuais e a teoria das formas de Simmel ver o artigo “Assimetria dos sexos e a construção do mundo social na teoria de Georg Simmel” (1993) e o capítulo “Os absolutos relativos masculino e feminino na cultura trágica” de Adelia Miglievich Ribeiro (2008).

Mesmo que o autor aponte um caminho para a afirmação cultural das mulheres na sociedade moderna a partir do reconhecimento da expressão de sua diferença em relação ao grupo masculino, ele assinala que apenas os homens teriam vivido em sua totalidade a vida objetiva. O fator positivo presente na configuração do “ser masculino” estaria na capacidade de opor ao individual do coletivo, a razão à emoção, justificando a sua suposta aptidão de mobilidade em diversos campos de atuação da vida pública e cultural. Simmel (1999, p. 221) conclui que os conteúdos culturais e o desenvolvimento histórico criaram impasses às realizações de uma cultura feminina. A forma existencial feminina é entendida como uma forma diferente e interdependente, cujo significado “não estaria em uma equivalência dentro da forma geral da cultura objetiva, mas em uma equivalência entre dois modos de existir” (Simmel, 1999, p.222). Ainda segundo o autor, não tendo conseguido criar uma liberdade individual para estabelecer socialmente seus vínculos com a cultura objetiva, a mulher se constituiria como um ser unitário por excelência, não distinguindo sua personalidade total “dos seus centros sentimentais” (Simmel, 1999, p.186-7)⁵. Portanto, para Simmel parece haver uma diferença de fundo e irredutível entre os sexos.

Contudo, a própria Gilda (1987, p.229, nota31) indaga criticamente a linha argumentativa proposta por Simmel, argumentando que, em certo sentido, ele estaria essencializando a diferença entre os sexos. Nesse ponto, a autora questiona, “até onde este temperamento unitário será fruto de fatores sociais?” Ela acredita que o encerramento da mulher em si mesma é fruto de uma imposição social, porque se ao companheiro a sociedade de então permitia a realização integral da individualidade na profissão e no mundo intelectual e artístico, às mulheres negava interesses de outro tipo que não fossem ligados à casa, à família e a sua pessoa. A partir dessa condição socialmente imposta, ela ficaria restrita a se desenvolver nas atividades culturais ligadas a esse universo de interesses (Souza, 1987, p.99).

Gilda demonstra que homens e mulheres, masculinidades e feminilidades, não são termos fixos, mas sim categorias relacionais (cf. Simioni, 2008, p.65). Avançando nas ideias de Simmel, ao analisar o casal burguês ela afirma que “embora segregados por duas morais, duas concepções de vestimenta, duas mentalidades” o “encanto feminino e a determinação masculina não se excluem mutuamente: na verdade, são parcelas que se somam na contabilidade astuciosa da ascensão” (Souza, 1987, p. 83). Nesse ponto, a ensaísta combina a reflexão sobre a cultura

⁵ Ainda neste trecho do ensaio ele pontua que a criatividade feminina pode se exprimir em domínios específicos das artes, como, por exemplo, nas “artes do espaço”. Para Gilda, é na “caligrafia dos gestos que a mulher revela a sua alma contida, reclusa, ligada aos objetos que se apodera harmoniosamente, absorvendo-os em seu ritmo total” (Souza, 1987, p.105). Heloisa Pontes (2004, p.37) também comenta a nota de rodapé em que esse trecho aparece transcrito por Gilda, desenvolvendo a hipótese da relação entre arte, movimento e atrizes.

feminina com outros temas de interesse simmelianos como a diferenciação social, os mecanismos de distinção social, o conflito e a competição, os significados sociais dos estilos de vida.

Leopoldo Waizbort (2007a, p.37) considera que, além do diálogo direto com a obra do sociólogo alemão, a tese sobre a moda valeu-se de fontes que já haviam recebido e incorporado Simmel no âmbito da sociologia brasileira, “um Simmel de algum modo aclimatado”. Entre eles, Gilberto Freyre de *Sobrados e Mucambos* (2004) – que retoma em chave crítica o texto de Simmel intitulado “O Relativo e o Absoluto no Problema dos Sexos” (1911)⁶ -, e o próprio orientador do trabalho, Roger Bastide.⁷

No contexto dos anos 1950, eram poucas as produções teóricas a respeito da mulher brasileira. Para Lucia Miguel Pereira (1962, p.353), que também tratou da escrita literária e da condição feminina, as mulheres não haviam sido, nos estudos sociais, devidamente avaliadas e valorizadas antes de *Casa-Grande & Senzala* ([1933] 2006), de Freyre. Nesta obra, o autor reflete sobre a contribuição cultural da negra e da índia na formação nacional e, de forma secundária, da mulher branca⁸. Contudo, é no registro do fim do período colonial e do aparecimento do fenômeno urbano, assunto de *Sobrados e Mucambos* (2004), que tratou mais incisivamente da reclusão feminina, tema de interesse de Gilda na tese, que fez uso dessa obra como uma de suas fontes.

Na introdução à segunda edição de *Sobrados...*, Gilberto Freyre (2004, p.81) afirma ter sido “o primeiro a procurar atribuir sistematicamente à presença da mulher [...] a importância merecida do ponto de vista sociológico”. Nesse mesmo trecho, defende-se dizendo que o estudo da família, da casa e do cotidiano, em sua relação com a formação da personalidade do brasileiro, não era tão banal quanto supôs a crítica que foi dirigida ao livro na época de seu lançamento em 1936: “nem tão fútil – ‘femininamente fútil’ – como pretendem os censores”. Menciona-se essa informação apenas para reforçar a ideia, como foi o caso de Gilda na época de publicação da tese, de que o estudo das modas, dos modos e da casa, que era o espaço social dominado mais pelas mulheres do que pelos homens, esteve aquém dos objetos de prestígio de investigação sociológica, decorrendo, em grande parte, de sua associação ao universo sociocultural feminino.

⁶ Aparece a referência a *Philosophische Kultur*, nomeadamente ao ensaio sobre “O Relativo e o Absoluto no Problema dos Sexos”, que é mencionado, em chave crítica, quando Freyre discute o problema dos atributos femininos e masculinos no capítulo “A Mulher e o Homem” (cf. Waizbort, 2007a).

⁷ Além do texto de Emilio Willems intitulado “A sociologia do snobismo”, publicado no volume 58 da revista do Arquivo Municipal no ano de 1939, também citado na bibliografia da tese de Gilda.

⁸ Conferir especialmente os capítulos IV e V intitulados “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro” (2006, pp.366-575).

A luta travada em torno da mulher, que se manteve confinada durante muito tempo, primeiro nos engenhos, depois nos sobrados, é o ponto de partida do quarto capítulo de *Sobrados e Mucambos*, intitulado “A Mulher e Homem”. Nele, Freyre (2004, p.207) afirma que uma das principais características do regime patriarcal era opor o homem e a mulher em sistemas de valores diversos, fazendo dela uma criatura tão diferente dele quanto o possível: “ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo”. Em certo trecho, o autor analisa o conjunto de qualidades destinadas à mulher - “doce” e “graciosa” -, questionando a suposição de que fossem resultantes absolutos do sexo. Contestando esse pressuposto, ele afirma:

Quanto a verdade é que a especialização de tipo físico e moral da mulher, em criatura franzina, neurótica, sensual, religiosa, romântica, ou então, gorda, prática e caseira, nas sociedades patriarcais e escravocráticas, resulta, em grande parte dos fatores econômicos, ou antes sociais e culturais, que a comprimem, amolecem, alargam-lhe as ancas, estreitam-lhes a cintura, acentuam-lhe o arredondado das formas, para melhor ajustamento de sua figura aos interesses do sexo dominante e da sociedade organizada sobre o domínio exclusivo de uma classe, de uma raça e de um sexo (Freyre, 2004, p.210).

O trecho demonstra como o corpo e o sexo da mulher esteve relacionado e moldado às modas de exagero típicas do século XIX. Mais adiante, ao discutir a ornamentação dos homens do sobrado, revelou como o traje foi um elemento largamente utilizado pelo patriarca para acentuar a diferença de raça, classe e sexo. Por esse ângulo, Freyre sinalizou a importância do vestuário, dos estilos e padrões estéticos de comportamentos, para compreender como esses se relacionam com as intrincadas redes estabelecidas entre os indivíduos na sociedade brasileira. Além disso, Freyre (2004, p.767) destaca que as fotografias de daguerreotipo permitiram, “com exatidão de traços”, registros mais acurados dos tipos sociais do período de decadência do patriarcado rural no Brasil.

No mesmo sentido sugerido por Freyre, as fotografias serão um elemento de extrema importância na análise de Gilda sobre a moda. Reunidas posteriormente no livro *O espírito das roupas* (especialmente no anexo), a partir delas a autora tece uma série de comentários acerca dos gestos, das atitudes e da roupa do brasileiro fixados pelas fotografias de meados do século XIX à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando, segundo ela, “o braço feminino não resvala mais, lânguido, sobre a roupa do homem; pousa recatado no braço do marido, respeitando uma ordem que não permite transbordamentos” (cf. Sousa, 1987, p.179-213).

Ademais, entre as modas masculinas e femininas, Freyre observou as negações das mulheres do sobrado em relação à aceitação imediata das modas europeias. O autor atribui a

esse acontecimento um aspecto positivo, porque, diferentemente dos homens (no caso, dos bacharéis)⁹ que adotaram de imediato no penteado, na barba e na gravada os figurinos de Paris, as mulheres, custaram a incorporar a moda francesa: o espartilho, os chapéus, etc., mantendo-se mais fiéis as roupas usadas pelas mães e pelas avós, consideradas pelo autor mais orientais do que europeias.¹⁰ Apesar de destacar ao longo do IV capítulo a influência exercida pelas mulheres no círculo familiar e nos costumes, o autor lamenta que, apenas com o declínio patriarcal, sentiu-se a “falta de feminilidade de processos – na política, na literatura, na assistência social, no ensino, em outras zonas de atividade” (Freyre, 2004, p.225).

Negando as interpretações relativas à ideia de superioridade biológica da raça e do sexo em notas de rodapé do capítulo citado, Freyre (2004, p.261, nota 10) faz menção a dois textos de uma socióloga britânica pouco conhecida, Viola Klein (1908-1973). Tanto Freyre (2004, p.261) quanto Klein (1971, p.83) debateram com algumas teses apresentadas pelo psicólogo Havelock Ellis (1859-1939) que acreditava que o papel sexual relativamente mais passivo das mulheres tinha consideráveis consequências psicológicas. Um dos textos mencionados é um livro de Klein do ano de 1946, *El caracter feminino: historia de una ideologia* (1971). Essa obra também foi utilizada por Gilda na escrita da tese (cf. 1987, p. 219, nota 3, 225, nota 5 e 229, nota 31), inclusive, surge mobilizada como um dos principais argumentos para se opor à Simmel no que diz respeito ao debate sobre as condicionantes sociais do temperamento feminino. Concordando com Klein, Gilda (1987, p.229, nota 31) cita um trecho do livro da autora britânica que traz a seguinte afirmação: “os traços da personalidade são produtos derivados de interesses imediatos e incentivos”, seguindo essa pista, a ensaísta acredita que eles desenvolveram-se de acordo com o papel social do indivíduo numa cultura determinada, hipótese que ela percorrerá durante o capítulo sobre a “cultura feminina”.

⁹ Tanto nos bacharéis brancos, como nos mulatos: “o caso de tantos bacharéis mulatos – retóricos e afetados no traje, uns, outros tão à vontade nas sobrecasacas e nas ideias francesas e inglesas como se tivessem nascido dentro delas” (Freyre, 2004, p.732). Inclusive considerando o traje, no caso do bacharel “de cor” como elemento de ascensão social: “Esse abasileiramento de material do tipo e da forma de botina e do sapato burguês, coincidiria com a maior ascensão do mestiço, do mulato, do quase negro e até do negro em nosso meio social [...] Também as alfaiatarias modificaram estilos e medidas europeias de corte de fraque, de calças de *croisés* burgueses para bacharéis e doutores mulatos e até negros” (Freyre, 2004, p.740).

¹⁰ Segundo o autor, fotografias do período do Segundo Reinado (1840-1889) indicam que os penteados de cabelo das mulheres eram “evidentemente ameríndios” ou de tipo “mais oriental do que à europeia”. Além disso, ele afirma que foram muitos os vestidos importados do Oriente na primeira metade do século XIX (2004, p.741-742). Essa hipótese será desenvolvida por Freyre em obra posterior, *Modos de homem & modas de mulher* (1986), cujo um exemplar encontrei na biblioteca pessoal de Gilda cedida ao CEUMA, e que continha anotações marginais feitas pela autora.

Nessa mesma direção, o principal objetivo de Klein em *El caracter*¹¹ foi explorar o conceito de feminilidade para mostrar como ele tinha se transformado devido a mudanças na condição material das mulheres. Considerado um estudo pioneiro, a autora tenta esclarecer e desmistificar a ideia de um papel “feminino” socialmente atribuído às mulheres. Gino Germani (1971, p.10), na introdução à publicação argentina do livro de Klein, acentua a influência exercida por Karl Mannheim, de quem ela foi aluna, na realização de uma “investigação integradora” capaz de dar conta de avaliar os grupos sociais. A partir deles, a autora registra o processo histórico de “tomada de consciência” do caráter patriarcal que constituiu a sociedade e a cultura no entresséculos. Para Klein (1971, p.32), as normas predominantes da sociedade são masculinas, e as mulheres, assim como os negros, judeus e estrangeiros, formaram um “grupo à parte que se distingue dos estratos dominantes” por sua função social. Em seu argumento, os membros que constituem esses grupos permaneceram reclusos e estereotipados pela sociedade (1971, p.33). Contudo, as mudanças promovidas naquele período modificaram a posição social da mulher e sua crescente participação na vida pública contrariando os juízos que foram estabelecidos sobre a determinação de um “papel feminino”. Na concepção da autora, essas mudanças devem ser analisadas e classificadas de acordo com a sua motivação em três categorias: (a) alterações nas funções sociais, (b) mudanças nos costumes sexuais, (c) a mudança de status (1971, p.299).

Buscando expor historicamente os “aspectos objetivos e subjetivos do fenômeno da feminilidade” no mesmo sentido de Klein, Gilda analisou uma época de transição em uma posição particularmente favorável para observar, a partir do vestuário e dos costumes, o desenvolvimento de novos traços e atitudes e o desaparecimento dos antigos. Além disso, recupera a estereotipação social e simbólica destinada aos grupos diferenciados na sociedade, no caso da mulher, historicamente reclusa, que se encerrou por muitos séculos como figura contida, ligada aos objetos íntimos e domésticos, “menos por uma necessidade da natureza do que pela imposição da sociedade” (Souza, 1987, p.104-5).

Ainda no contexto de produção de ideias sobre a situação da mulher, dois anos depois do livro de Klein, inaugurou-se um novo marco teórico representado pelo surgimento de *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, publicado na França em 1949. Antes de sua publicação, como relembra Walnice Nogueira Galvão (1999, p.65), pouco “havia para orientar as mulheres em busca de esclarecimento quanto a sua condição e a diferença que sua condição implica”. O

¹¹ O título da versão em espanhol é “*El caracter femenino*” e na inglesa, “*Feminine Character*”. Optei por utilizar nesta dissertação a ideia de “papel feminino” ao invés de “personagem feminino”. A tradução de todas as citações do livro de Klein é nossa.

livro de Beauvoir aparece como uma das referências na bibliografia de Gilda e, sugere-se, como uma importante fonte na constituição do trabalho e na maneira como a ensaísta irá explorar a temática da diferença sexual.

No livro, a intelectual francesa retoma as abordagens biológica e cultural da relação entre homem e mulher enquanto índices constitutivos da produção e reprodução da diferença sexual. O que é uma mulher? Para Beauvoir (2009),¹² “é o *Outro* definido a partir da alteridade masculina”. Nos termos da autora, a dimensão cultural atua decisivamente na construção social do vir a ser mulher e, a partir dessa constatação, questiona as características empregadas na definição dos sexos, consideradas inatas e essencializadas.

Salvo as diferentes formas de abordagens e conclusões a que chegam, assim como Simmel, Gilberto Freyre e Viola Klein, Beauvoir elevou o debate da diferença entre os sexos transpondo-o da arena exclusivamente biológica para a das relações históricas e sociais. Diferente deles, trouxe à tona uma série de debates imbricados nas conquistas feitas pelos movimentos sociais de reivindicação de direitos das mulheres daquele período, denominado “feminismo de primeira onda”, que buscava uma equiparação entre homens e mulheres em termos de oportunidades e direitos. Além disso, apontou de maneira mais incisiva as relações de poder e desigualdade entre os sexos, desmistificando uma série de suposições, que colocavam a mulher em posição subalterna, como o “segundo sexo”.

Diante dessa questão que envolve a produção teórica acerca da diferença sexual e tendo a moda como objeto de seu próprio universo de interesses, indica-se que Gilda encontrou na análise do vestuário e da gestualidade uma forma singular e específica para discorrer sobre a participação das mulheres na cultura. Sua análise combina um duplo movimento: o de unir a dimensão de sua experiência pessoal à produção de ideias. Como se buscará demonstrar a seguir, a ensaísta, ao mesmo tempo que retoma a produção de categorias que acompanham o movimento do processo de emancipação feminina e seu rompimento com um universo de valores específicos, utiliza analiticamente a sua própria experiência como mulher inserida nesse processo de mudança sociedade.

¹² A edição utilizada está em formato digital de extensão “Epub” e não possui paginação. A informação foi indicada nas referências bibliográficas.

2.2 O lado positivo da cultura feminina

Como discutido acima, o debate travado em torno da ideia de cultura feminina mostra que a feminilidade, não é, portanto, um dado natural, mas sim, uma criação histórico-cultural. Contudo, às mulheres, a cultura hegemônica (que é carregada de valores masculinos) instituiu ao longo dos séculos uma ordem simbólica específica, diferente da dos homens. A moda, associada ao universo de valores engendrados na cultura feminina e à condição da mulher que estava restrita aos interesses do espaço doméstico, ganhou nas análises de Gilda um tratamento crítico e singular.

Na tese, estudo precursor de seu desenvolvimento sobre o assunto, a ensaísta acompanha as mudanças que ocorreram no século XIX - A Revolução Industrial, o desenvolvimento do capitalismo, o avanço tecnológico, - e a maneira como refletiram na vestimenta e nos hábitos dos indivíduos e dos grupos. Há uma correlação da moda com a estrutura social que, por consequência, acentua o antagonismo entre os sexos e entre as classes. A diferenciação sexual e o antagonismo ganha, portanto, materialidade na roupa. Combinando uma análise estética, psicológica e social, ao mesmo tempo em que tenta demonstrar a autonomia da moda como forma artística, atesta sua sujeição às condições sociais. Nesse processo, a mulher ainda se encontrava marginalizada no universo da cultura que se desenvolvia no século XIX, “movendo-se como uma estranha, num mundo feito e dominado por homens”:

E se ainda hoje [1950], depois de mais de um século de conquistas femininas, a mulher ainda se move como estranha num mundo feito pelos homens e em contradição com a sua índole, naquela época era, na verdade, a prisioneira submissa de um universo que, incomunicável, não suspeitava o fluir de sua alma subterrânea (Souza, 1987, p.98-99).

O peso da autoridade da tradição nos hábitos, costumes, atitudes e atribuições de tarefas determinou uma série de constrangimentos sociais às mulheres. A cultura patriarcal elevou a todo momento “a barreira inexorável entre os dois sexos” que não só afetou toda a estrutura social e a divisão do trabalho, como também:

[...] as relações sociais, presenciando a reminiscência dessa época de isolamento da mulher, que se manifesta nas atitudes tolhidas, na falta de naturalidade no trato dos homens e principalmente no hábito, arraigado em certos ambientes mais tradicionais, de se estabelecerem como por encantos, nas reuniões dois círculos de cadeiras – do lado dos homens e do lado das mulheres. [...] um código de honra originado nos contatos da vida pública, comercial, política e das atividades profissionais – e de outro uma moral

feminina, relacionada com a pessoa e os hábitos do corpo e ditada por um único objetivo, agradar os homens. (Souza, 1987, p.58)

Atenta à sujeição da forma às condições sociais de uma época na qual se processa o movimento mais geral da sociedade, Gilda sugere que a partir de um determinado momento se impôs uma diversificação formal entre feminino e masculino - “H para os homens, X para as mulheres” -, traduzindo o antagonismo das ideias de masculinidade e feminilidade (1987, p.45). Diante disso, demonstra que a roupa masculina se “simplificou” e o vestuário feminino foi ganhando complexidade e ornamentação:

Mais do que nas épocas anteriores, ela [a moda] afastou o grupo masculino do feminino, conferindo a cada um uma forma diferente, um conjunto diverso de tecidos e de cores, restrito para o homem, abundante para a mulher, exilando o primeiro numa existência sombria onde a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda em fofos e laçarotes (1987, p. 71-72).

Nada obstante, o adorno e a ornamentação elaborada da roupa feminina excluía em certo sentido a mulher das novidades impostas pela modernidade, seja pela criação de trajés específicos para que elas pudessem andar na rua, ou pelas dificuldades em conciliar as viagens de trem com as anquinhas usadas debaixo das saias dos vestidos. Enquanto as roupas masculinas eram feitas para integrar o homem ao espaço público e à nova configuração urbana das cidades modernas, as roupas femininas as segregavam. Contudo, se o homem desiste das rendas e plumas que se tornaram apanágio das mulheres, ele não abandona “formas mais sutis de afirmação social e prestígio”, que são fixadas por ele na exploração estética do rosto, “e no domínio de certas insígnias de poder e erotismo”, como os chapéus, os charutos e as bengalas (1987, p.75). Além disso, o homem só se desinteressa pela vestimenta quando ela “deixou de ter importância na competição social” (1987, p.80)¹³. Nesse sentido, Gilda propõe que tanto as formas da vestimenta, quanto os sexos que as trajam constituam-se, ao mesmo tempo, como elementos distintos e complementares na relação entre os sexos (cf. Pontes, 2006, p.93).

Apesar do desenvolvimento da indústria ter possibilitado às mulheres uma série de atividades produtivas não restritas apenas ao âmbito doméstico, para a mulher burguesa, que havia se transformado em um grupo socialmente dependente depois de ter perdido seu valor econômico nas classes alta e média, restou-lhe como principal objetivo o casamento. Nesse

¹³ Porém, a autora apresenta um contraponto ao próprio argumento indicando a possibilidade de que, de forma relacional, ao mesmo tempo que o homem assinala a diferenciação, percebe a possibilidade de unir esse duplo padrão sexual de modo que, no jogo da ascensão social e da distinção, os sexos possam se tornar complementares, mais do que excludentes, quando o interesse é a “contaminação de prestígios, em que o triunfo da mulher repercute vivamente na posição masculina - e vice-versa” (Souza, 1987, p.83).

sentido, para esse grupo feminino a moda continuava a ser a grande arma na luta entre os sexos e na afirmação do indivíduo dentro do grupo (1987, p.89).

A partir dessa hipótese, a ensaísta faz uma ampla exploração dos recursos que foram utilizados pelas mulheres ao inscreverem-se no “jogo da competição sexual”. Destaca-se que, considerando a moda uma arte do movimento inscrita no cotidiano e relacionada com os hábitos do corpo,¹⁴ é na caligrafia dos gestos e no movimento da roupa que a mulher burguesa teria conseguido melhor expressar sua alma contida e reclusa. Servindo-se da moda como veículo de expressão, os usos que fez da vestimenta permitiram a ela estabelecer uma diferenciação pessoal dentro do grupo. Ao imprimir na roupa sua personalidade, a mulher disporia de “um *estilo de existência*” que, na opinião de Gilda, talvez possa ter sido “a única contribuição original a cultura masculina” (1987, p. 106. Grifo da autora).

No entanto, o ponto central do argumento parece estar à frente, quando a ensaísta analisa as mudanças sociais ocorridas da segunda metade do século XIX em diante e que envolvem diretamente o processo de emancipação das mulheres – acesso às profissões liberais, a participação na democracia, e a maior atuação na vida pública –, inserindo-as definitivamente no conjunto da vida social. Com a possibilidade de assumir carreiras profissionais, a mulher “encontrou-se diante de um impasse”: o comprometimento com a carreira que a obrigava a desinteressar-se pelo traje e assumir para si uma postura mais associada ao grupo masculino, abrindo mão do “estilo de existência” particular que a distinguia. Não mais inserida em um espaço cultural de realização única, agora sua posição social estava regida por um duplo padrão de moralidade – o feminino e o masculino (Souza, 1987).

Com as fronteiras sexuais e simbólicas rompidas, Gilda mostra a ambivalência a que foi condicionada a mulher burguesa quando ela passou a ocupar a esfera pública. Para exemplificar o processo de embaralhamento da divisão dualista estabelecida anteriormente, entre a cultura feminina e a masculina, ela recorre ao caso das *suffragettes*. O movimento sufragista surgiu em momento posterior à Revolução Industrial, quando as mulheres de diversos países do mundo ocidental passaram a se organizar na reivindicação pela participação política feminina. A partir desse exemplo, a autora antevê o dilaceramento ocasionado pela inserção da mulher na esfera produtiva e na cultura. Lançada no “áspero mundo dos homens, a mulher viu-se”:

dilacerada entre dois polos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens diversas de valores. Para viver dentro da profissão adaptou-se à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos

¹⁴ Para Gilda a roupa só se completa no movimento: “Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios (Souza, 1987, p.40).

do grupo dominante, a sua maneira de vestir, desgostando-se com tudo aquilo que, por ser característico do seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo. E se na profissão era sempre olhada um pouco como um amador dentro do seu grupo onde os valores ainda se relacionavam com a arte de seduzir, representava verdadeiro fracasso. Não é de se espantar que esse dilaceramento tenha levado a mulher ao estado de insegurança e dúvida que perdura até hoje. Pois perdeu o seu elemento mais poderoso de afirmação e ainda não adquiriu aquela confiança em si que séculos de trabalho implantaram no homem (Souza, 1987, p. 106).

Ao final do terceiro capítulo da tese, Gilda apresenta possibilidades para o ajustamento das mulheres às novas condições decorrentes da mudança imposta pela sua inserção no mundo público e do trabalho. Segundo ela, “combinando a graça com a eficiência”, a mulher poderia encontrar “para si um novo equilíbrio entre os polos, tão harmonioso como o estilo de vida da mulher do século XIX” (idem, p.107). A autora parece sugerir que, apesar de ter sido lançada bruscamente nesse novo universo de valores e de tarefas tradicionalmente consideradas masculinas, invertendo o sentido convencional das ocupações e dos interesses que lhes foram socialmente atribuídos, a mulher burguesa não precisaria romper definitivamente com o modelo anterior. Mesmo sendo contraditórios, os termos para Gilda tornam-se equivalentes. Para ela, a moda não é tida apenas uma forma de opressão imposta às mulheres, mas possui também um poder transformador, constituindo-se como expressão da realização pessoal e de emancipação.

Heloisa Pontes (2004, p.42) chama atenção para o fato de que, embora a autora esteja abordando no trecho final de seu argumento a experiência das *suffragettes*, seu estudo sobre a moda consegue estabelecer uma relação que também narra a experiência da própria autora e das mulheres da sua geração, “das mulheres que, como ela, experimentaram uma transição de modelos de comportamento, procurando novas formas de expressão simbólica da feminilidade”, lançando-se em carreiras consideradas até então masculinas. A experiência social da transição de modelos de comportamento e de valores foi compartilhada entre várias mulheres de sua geração e de sua classe social que tentavam combinar a realização pessoal e profissional com o modelo anteriormente imposto, fixado na ideia de “uma cultura feminina”.

Como demonstrado no capítulo anterior, em função da origem familiar, social e das experiências pessoais, pode-se afirmar que Gilda esteve inscrita no universo de valores associados a “cultura feminina”, seguindo, até certo ponto, seus modelos preestabelecidos ou, em alguma medida, contrapondo-se a eles.¹⁵ Nessa direção, ela explorou sua própria condição

¹⁵ Retomar o capítulo 1 dessa dissertação, especialmente os tópicos 1.1 - “Escapando do destino” e 1.2 - “O ingresso no ambiente universitário paulista”.

ambivalente reivindicando, a partir da vestimenta, um espaço sociocultural (tanto no âmbito das ideias, quanto nos processos sociais que registra) para posicionar a mulher como um sujeito atuante na sociedade, em oposição ao papel submisso e estagnado atribuído a ela até então. Ainda que a feminização da moda tenha sido fruto das assimetrias e diferenças que a sociedade burguesa promoveu entre homens e mulheres, segundo o argumento que a autora desenvolveu na tese, elas passaram a se apoderar desse espaço como uma forma de construção cultural de suas identidades (ao menos uma maneira de realização pessoal para as mulheres das elites do século XIX).

Apesar de abordar o problema da diferença entre os sexos, ela não prossegue na problematização da desigualdade. Contudo, após a escrita da tese, o tema não foi posto de lado, e a ensaísta continuou a investigar, dispondo da experiência feminina como argumento chave, um lugar entre os diversos campos de atuação – artístico, intelectual e político –, que pudesse dar conta de abrigar o desenvolvimento do lado positivo do universo feminino no interior da cultura.

2.3 Um lugar para a diferença

Na Introdução (“Fatos e mitos”) ao volume 1 de *O segundo sexo*, Beauvoir (2009, n.p.) refere-se à ideia de que quando se consentia em conceder um lugar social ao outro sexo, no caso a mulher, isto se fazia apenas em termos de uma “igualdade dentro da diferença”. Mais adiante, a filósofa francesa afirma que a partir da condição da mulher na sociedade, retomada por sua própria experiência, é que se pode compreender como as mulheres puderam se realizar dentro dessa condição: “conhecemos mais intimamente do que os homens o mundo feminino, porque nele temos nossas raízes; apreendemos mais imediatamente o que significa para um ser humano o fato de pertencer ao sexo feminino e preocupamo-nos mais com o saber”. Por esse ângulo, aponta-se que o exercício intelectual de Gilda, seja nos ensaios ou nos depoimentos e cartas que deixou, esteve em grande parte preocupado em descrever e afirmar seu ponto de vista, o ponto de vista das mulheres, o mundo que lhes é proposto.

Gilda e Antonio Candido eram amigos íntimos do casal de críticos Ángel Rama (1926-1983) e Marta Traba (1930-1983). As últimas correspondências trocadas entre Gilda e Rama datam dos meses de agosto e novembro de 1978 e registram os derradeiros ajustes editoriais da publicação da *Obra escogida* (1979) de Mário de Andrade, organizada por ela e publicada no ano seguinte como volume integrante da coleção brasileira da Biblioteca Ayacucho. Devido a

essa relação de proximidade entre eles, nos cumprimentos finais de uma das cartas enviada ao escritor, ela dirige saudações à crítica de arte e escritora argentina, tecendo alguns comentários sobre as relações de proximidade e afinidade com sua personalidade e com sua obra:

penso sempre em Marta com uma devota *solidariedade feminina*. Não a admiro apenas como inteligência, mas afino muito com tudo que ela escreve – ensaio ou ficção; amo sobretudo a sua alma inflamada que, não obstante a paixão com que se integra às ideias e convicções, não renuncia a sua frágil *diferença*. [ilegível] cada vez convicta que é urgente preservar o *lado positivo da cultura feminina* (Candido; Rama, 2018, p. 217).

A crítica Marta Traba produziu alguns textos sobre o tema mulheres e literatura; em um deles, intitulado “Hipótesis de una escritura diferente”, escrito nos anos 70, considera que a escrita feminina está inscrita em um sistema distinto do canônico: “é uma literatura diferente, o que significa que o seu território ocupa um espaço diferente” (Traba, 1985, p.21) . A hipótese de Traba é que esse outro lugar possa ser estratégico para a afirmação das mulheres que escrevem. Partindo dele o sistema expressivo da mulher é fortemente reforçado por uma experiência particular, de percepção, elaboração e projeção, da qual se deve aproveitar.

Seguindo a sugestão do texto de Traba, com o qual Gilda parece provavelmente ter dialogado na carta, procura-se compreender quais os sentidos conferidos por ela a ideia de diferença feminina, e quais seriam as possibilidades de preservação de seu “lado positivo” em meios de realização diversos aos descritos na tese sobre a moda. Para percorrer essa questão, em um contexto posterior ao de produção da tese, retoma-se um certo ponto de uma famosa entrevista concedida pela ensaísta a Walnice Nogueira Galvão, originalmente publicada na revista *Língua e Literatura* (1984).¹⁶

Nessa entrevista, Gilda é questionada sobre o problema da liberdade e do destino feminino considerando retrospectivamente sua própria experiência como mulher nos primeiros tempos universitários. Para respondê-la, a autora recupera a dimensão do papel exercido pelas mulheres de sua geração, analisada, naquele momento, da posição que ocupava no mundo intelectual e universitário nos anos de 1980. Gilda afirma que não existiria vantagem em reivindicar para a mulher do mundo contemporâneo um destino “tipicamente masculino, como se isso fosse uma conquista indispensável” (Galvão, 2014, p.54). Desenvolvendo tal ideia, resgata durante a entrevista os argumentos de dois artigos escritos por Roger Bastide que foram

¹⁶ Utilizaremos a versão da entrevista republicada na coletânea *Palavra Afurada* (2014, p.37-61) que também foi organizada por Walnice Nogueira Galvão.

publicados no Brasil na ocasião do aparecimento do livro *O segundo sexo* (1949). Segundo Gilda, Bastide analisou as principais teses da teórica feminista refutando a ideia de que, no argumento de Beauvoir, a mulher estaria excluída da transcendência criadora, privativa dos homens, e condenada à imanência, Para Beauvoir (2009, n.p.):

o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. [...] O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial.

Essa “inessencialidade” constitui a imanência, ou seja, a vida feminina limitada por seu caráter não autônomo. Segundo Gilda, Bastide teria contra-argumentado afirmando que não eram apenas as mulheres que viveriam na imanência, mas os operários, os pobres etc.¹⁷ O autor ainda defendia que para a mulher ser livre ela não precisava necessariamente escolher o projeto masculino, poderia se realizar livremente “dentro do projeto que lhe foi atribuído” (apud Galvão, 2014, p.55).

Para Gilda, a mulher não deveria “negar tudo o que a história, a cultura, haviam feito dela”; sua carreira ou realização pessoal poderiam ser feitas a partir da diferença na qual estava inscrita. A partir desse trecho, não parece haver, portanto, uma separação entre as conclusões a que a ensaísta chega em sua tese de doutorado escrita em 1950 - quando afirma que a mulher do século XX deveria “inscrever no novo curso da vida, aqueles elementos que se gravaram na sua individualidade”, “combinando a graça com a eficiência”, encontrando um equilíbrio tão harmonioso “como o estilo da mulher no século XIX” (Souza, 1987, p.107) - , com as ideias que defendia a respeito da condição da mulher nos anos de 1980.¹⁸

¹⁷ Beauvoir (2009, n.p), em contrapartida, expõe na introdução de sua obra que, na falta de *um* acontecimento, é o desenvolvimento histórico que explica a existência e a distribuição de indivíduos proletários no interior de sua classe. Ao contrário, as mulheres, em virtude de sua diferença fisiológica sempre estiveram subordinadas ao homem: “sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. A “mulher”, devido a esse fator, não consegue retornar ao seu caráter essencial porque “não opera, ela própria, esse retorno”, ou seja, a transcendência: “a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica [se comparada a dos proletários, no caso da Revolução Russa; dos negros, no Haiti etc.]; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam” [...] “Assim, a mulher não se reivindica como sujeito porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro”.

¹⁸ Contudo, é interessante mencionar que, alguns anos depois da defesa da tese, em 1956, quando escreveu um ensaio analisando a peça *Três irmãs*, do dramaturgo russo Anton Tchecov (1860-1904), Gilda faz a seguinte afirmativa: “na medida em que o indivíduo aceita o papel que lhe é atribuído, este sufocando para sempre o herói que porventura trazia dentro de si”. Mais adiante, ao se referir a uma personagem da peça, ela diz: “Para Olga, o vestido azul marinho de ginásio é opressivo”, no entanto, adaptando-se a ele, “se conforma com um papel atribuído que a distancia da vida e do humano” (Souza, 2009, p.164).

Por fim, ainda nessa mesma entrevista, Gilda endossa o argumento de Bastide, traçando um paralelo com a análise que a filósofa e militante Simone Weil (1909-1943) faz da romancista francesa Colette (1873-1954) – na qual Weil afirma que a romancista teve uma vida limitada e retirou dela sua própria grandeza. Diante desse debate, a conclusão a que Gilda chega é a de que para tratar do problema feminino com objetividade, deve-se procurar “preservar a diferença”, a “identidade feminina”. Ao final da entrevista, faz a seguinte afirmativa: “nesse momento não me interessa investigar como e porque, ao longo do tempo, fomos sistematicamente espoliadas [...] a *exploração também gera defesas, formas sutis de resistência*, de poupança, a valorização dos miúdos, das sobras” (Galvão, 2014, p. 56. Grifos nossos).

Nesse sentido, o argumento de Gilda aproxima-se daquele sugerido por Marta Traba, no que se refere à reivindicação de um outro lugar, diferente do canônico, do qual as mulheres devem partir para observar e atuar no mundo social:

Afinal, as mulheres podem ter as qualidades...dos seus defeitos. Talvez gostem de inventar de outro modo desprezando os projetos rígidos, excessivamente racionais, para ir experimentando, substituindo, improvisando, adaptando-se (Galvão, 2014, p.57).

Ao reivindicar o posicionamento a partir desse outro lugar, que afirma a potencialidade da diferença feminina expressa na produção cultural, descobre no processo entrecortado e fragmentário da miopia feminina, também característico de sua própria escrita ensaística, uma via legítima de expressão do trabalho intelectual e criativo, que aparece nos exercícios de leitura de Gilda como uma forma sutil de resistência.

2.4 A visão míope e a crítica de cultura

Como afirmado anteriormente, o processo analítico empreendido em *O espírito das roupas* (1987) e o esforço de apresentar um horizonte de problemas relacionados ao universo da cultura feminina possuem linhas de continuidade em ensaios posteriores da ensaísta. Nesses textos, temáticas relacionadas ao tipo de visão feminina e à potencialidade da diferença na constituição das identidades são retomadas como assuntos de sua reflexão crítica.

A “militância feminista nada convencional da autora”, como designou Augusto Massi na orelha do livro *A ideia e o figurado* (2005), fez com que ela permanecesse tensionando, de

maneira sutil, o processo histórico da construção social da diferença sexual e de suas representações no campo artístico e cultural. Durante evento de homenagem aos “10 anos sem Gilda de Mello e Souza”¹⁹ que ocorreu na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP do dia 31 de maio a 3 de junho de 2016, a socióloga Eva Blay, descreveu a ensaísta como uma intelectual que se preocupou com as questões de gênero, inclusive nos momentos de reflexão sobre sua própria experiência:

Ela só não participou dos movimentos feministas, penso eu, pela precocidade da questão, mas todo o seu pensamento era de uma compreensão feminista total. Isso se expressa no texto que ela enviou a mim e a Beatriz Lang para nosso livro *Mulheres na USP: Horizontes que se abrem*. Foi tão sensível e discreta que se referiu ao machismo dos colegas na faculdade sem atacá-los, mas plenamente consciente e sabendo como superar o problema. [...] Ela é um belo paradigma como mulher.

Na mesma entrevista mencionada no tópico anterior, de 1984, Gilda desenhou seu perfil intelectual, ao mesmo tempo em que definiu aquilo que considerou ser característico do processo criativo feminino. Reportado às artes consideradas “menores”, na medida em que a cultura fez da mulher um sujeito “minucioso, detalhista e sensorial”, elas não entrariam no “Panteon da Glória”:

[...] Ficariam de fora, na companhia de Tchekhov, lendo *Mrs. Dalloway*, contemplando os quadrinhos de Klee, ouvindo atentas as músicas de Satie. Todas vestidas com costuminho engalanado de Chanel, desses que escondem no forro de seda, com delicadeza e modéstia *à parte mais nobre da roupa* (Galvão, 2014, pp.58-9. Grifo nosso)²⁰.

Mesmo fora do cânon, a metáfora é sugestiva da ideia de que, na aparência de coisa menor que se demora em detalhes aparentemente pouco importantes, o processo criativo atribuído ao feminino ilumina a grandeza do todo que se esconde nas sutilezas. Na sugestão deixada pela autora, pode-se encontrar uma via para compreender um dos argumentos centrais presente em seu livro *Exercícios de leitura* (2009), o da visão de mundo a partir da condição feminina socialmente confinada aos pequenos espaços. O modo de olhar e visar que Gilda apresenta se coloca como uma contraposição ou uma abertura de caminho, levando em conta a

¹⁹ Informações sobre o evento disponíveis em: <https://jornal.usp.br/cultura/3005-evento-lembra-o-pioneirismo-de-gilda-de-mello-e-souza/>. Acesso ao site em: 01/10/2018.

²⁰ Como já citado em nota anterior, quando da encenação da peça *As três irmãs*, de Anton Tchecov (1860-1904), no segundo semestre de 1956, pelos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) (onde Gilda lecionou aulas sobre História da Arte) a ensaísta publicou, nesse mesmo ano, um texto sobre a peça no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*. Nesse ensaio, a autora afirma que a atmosfera das peças do dramaturgo russo são ausentes de conflito e anti-heroicas, “a galeria do escritor é a dos vencidos” (Souza, 2009, p.163).

perspectiva de gênero, que joga luz ao sentido de uma forma que a história do pensamento ignorou.

A dimensão do olhar e da observação crítica está presente em praticamente todos os ensaios que compõe a obra, no entanto, o aprendizado visual e analítico do mundo adquire contornos singulares no ensaio *O vertiginoso relance* dedicado à análise do livro *A maçã no escuro* (1961) de Clarice Lispector. Escrito em 1963, admite como ponto de partida que na literatura feminina há uma “vocação da minúcia”, um “apego ao detalhe sensível”, “dos acontecimentos sem relevo”. Esses atributos combinados resultariam na “visão míope” que é característica do universo de valores femininos. Para Gilda, derivado da posição social da mulher,

o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo não de um sentido imanente, mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio que o cerca. 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 a luminosa nitidez dos contornos (Souza, 2009, p.97).

Clarice Lispector é considerada por Gilda como uma representante exemplar dessa miopia feminina, formada histórica e culturalmente, que só permite enxergar o mundo de perto. A escritora teria transferido para a forma literária essa maneira específica de apreensão dos sentidos, captando no instante ou naquilo que é visto através de uma lente microscópica – “aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma sequência de atos” (Souza, 2009, p.98-9). Para a ensaísta, é nessa forma de olhar, que se converte em uma forma de narrar, que se encontra o essencial da literatura de Clarice, quando a minúcia acaba despontando todo o sentido da narrativa – o particular que ilumina o todo (Souza, 2009, p.100).²¹

Para Gilda, Clarice trabalha com essa miopia realizando uma obra que transfere “a apreensão do real para a apreensão das essências do tempo”, por ela designada como “filosofia do instante”, um tempo fracionado concebido em pequenos segmentos de curta duração (2009,

²¹ Nota-se um paralelo entre a proposta desse esquema visual que Gilda apreende na literatura de Clarice e o esquema visual que ela utiliza para analisar o “desenho primitivo” de grupos como os bosquímanos do Sul da África, os esquimós e alguns grupos aborígenes australianos. Esse estudo sobre o desenho foi resultado de uma palestra proferida por Gilda em 1954 na Sociedade de Psicologia de São Paulo e depois republicado em *Exercícios de leitura* (2009). Os paralelos podem ser encontrados no seguinte trecho: “é a preocupação com o movimento, a captura da ação momentânea; com poucos traços o artista procura fixar a realidade esquiva que tem diante dos olhos [...], Mas donde vem, em povos de nível cultural tão rudimentares, esta poderosa arte de *apreender o instante?*” (Souza, 2009, p.61-2. Grifos nossos). O sentido e as características atribuídas pela autora a um tipo de desenho “primitivo” encontraria, quase dez anos depois, seu correspondente na literatura de Clarice Lispector.

p.98). O fluxo temporal de seu romance é construído pela soma dos instantes. Contudo, nos termos do ensaio, a maneira peculiar da romancista de “apreender o real através dos lampejos” é, ao mesmo tempo, sua maior vantagem e sua defasagem, um entrave com o qual “terá que lutar ao construir um todo orgânico” (2009, p.112). A visão míope, apesar de permitir “enxergar com nitidez as formas junto ao olho”, não consegue distinguir os planos quando eles se afastam no horizonte. Diante disso, a dificuldade de Clarice em enxergar o todo, é característica do universo socialmente confinado, no qual as mulheres foram restritas a falar sobre os “momentos que não se narram, momentos que não contam”, aqueles presentes no cotidiano doméstico (2009, p.100).

Nesse sentido, Gilda (2009) recusa a suposta “inocência do olho”.²² segundo seu argumento, nenhum olhar está isento de “hábitos conceituais” de compreensão. Por isso, a miopia feminina, enquanto construção histórico-cultural do olhar, esteve associada ao universo da cultura feminina e formou um tipo de visão que só permite enxergar o mundo visto de perto.

Não deixando de explorar o tema, na entrevista já mencionada, que é posterior ao ensaio sobre o romance de Clarice, Gilda faz referência às diferenças das “visões de mundo” masculina e feminina. Segundo seu argumento, “a visão masculina depende sempre de um certo recuo, exige um ponto de observação privilegiado e como que a cavaleiro do real; a feminina se dá naturalmente, na linha emaranhada do olhar” (Galvão, 2014, p.56). Em seguida, para exemplificar essa diferença sexual e cultural de visão, opõe, utilizando-se de uma metáfora cinematográfica, dois tipos de tomadas, a panorâmica (tipicamente masculina) e o *close* (tipicamente feminina):

A relação da mulher com o mundo é, ao contrário, do tipo da tomada próxima, onde uma câmara fixa, imersa num campo raso, registra todas as coisas como sendo equivalentes. No entanto, a fotografia pode, aos poucos, ir movimentando esse espaço morto e indiferenciado, selecionando o foco ora aqui, ora ali, fazendo *travelings* de aproximação em pequenos detalhes, para

²² Pode-se estabelecer uma reflexão em paralelo ao que Donna Haraway (1995, p.27) chamou atenção na “localização dos saberes” e na “persistência da visão”. Para Haraway a visão possui uma natureza corpórea - a “ótica” é uma “política de posicionamentos” - onde se localiza uma determinada produção de conhecimento. As informações que o olhar se propõe a enxergar quando observa dados da realidade social são localizadas. Por isso, ao intencional “localizar os saberes” a autora sai em defesa do reconhecimento das políticas de visão de mundo, com a proposta de des-hierarquizar as maneiras de ver o indicando uma nova forma de costura entre teoria e método. O mesmo sentido tem a análise que Gilda fez do filme *Blow-up* (1966), do diretor italiano Michelangelo Antonioni. No filme o espectador acompanha a “ascensão do olhar” enquanto tomada de poder. Essa ascensão é construída metaforicamente a partir das aventuras do protagonista que é um fotógrafo. A centralidade da objetivação do olhar ganha no filme é relacionada ao desenvolvimento da técnica material (da lente objetiva da máquina fotográfica), a partir da qual a personagem consegue encontrar novas maneiras de ver o mundo a sua volta (Souza, 2005, pp. 145-171).

revelar uma riqueza escondida, que à primeira vista não se podia supor (Galvão, 2014 p.57).

No trecho nota-se o mesmo tipo de visão que ela surpreendeu ao analisar o romance de Clarice. A tomada da câmera cinematográfica parece equivaler ao espaço da realidade social no qual homens e mulheres ocupam posições distintas que, por sua vez, produzem visões diferentes ao falarem sobre o mundo que vivem (Miceli; Mattos, 2007, p.119). Ao mesmo tempo, o comentário diz muito sobre a própria produção ensaística da autora. Como se demonstrará nos capítulos seguintes, Gilda sempre valorizou a riqueza dos detalhes, dos fenômenos do cotidiano, dos “fatos insignificantes e sem foro de grandeza”, que compõe o tecido da vida social.

Utilizou desses mesmos recursos para investigar as formas, as produções literárias e artísticas de outras mulheres, como parece ser o caso do ensaio “A migalha e as estrelas”, publicado pela primeira vez como resenha em 1988. O ensaio comenta o livro de textos variados (contos breves, poemas e poemas em prosa) *O mandril* (1988), da escritora brasileira Zulmira Ribeiro Tavares (1930-). *O mandril* foi escrito alguns anos antes da obra de estreia da escritora, o romance *O nome do bispo* (1985), o qual Roberto Schwarz (2012b, p.69) considerou ser “um destes seres híbridos e racionais que se reconhece a constituição do moderno”. Gilda descreve o processo criativo de Zulmira onde, através do garimpo das coisas miúdas suspensas na narrativa, executa uma espécie de “miniaturização” do mundo (Souza, 2005, p.92).

Ainda nesse mesmo ensaio sobre *O mandril*, Gilda (2005, p.93) afirma que nos textos de Zulmira, os opostos não são irreconciliáveis, irredutíveis, mas estão ligados por uma secreta analogia que a escritora faz do mundo, não como um “jogo disciplinado de oposições, mas um tecido contraditório de equivalências”. Talvez esse tenha sido o mesmo sentido atribuído por Gilda quando analisou as diferenças entre o masculino e o feminino - seja na tese sobre a moda, nas entrevistas, ou nos ensaios posteriores-, de que esses universos simbólicos, antes de se oporem, se impliquem mutuamente como formas a partir do qual se pode falar do mundo social, assunto que será retomado nos próximos capítulos.

Mais adiante, afirma que a literatura de Zulmira se destaca, novamente, pela potencialidade da minúcia, capaz de abranger uma visão do todo a partir da particularidade. Para Gilda, a “intenção secreta” que Zulmira oferece ao seu leitor está no desenvolvimento de sua poética, estruturada a partir “dos restos de que são feitos os sonhos e das migalhas que se soltam da toalha agitada diante da janela e vão tomar parte na noite misturada com as estrelas” (2005, p.94) Desse trecho, também é possível estabelecer uma ligação entre aquilo que a

ensaísta chama atenção na produção literária de Zulmira e sua própria experiência pessoal na fazenda; como sugeriu certa vez em uma entrevista, afirmando que “a cultura feminina como a cultura da fazenda são culturas de sobras, restos, pedaços. Quando você mora na fazenda, vive do que sobrou, do que foi guardado e armazenado” (Galvão, 2014 p.109). Destaca-se que a cultura de fazenda referida pela ensaísta situa-se num contexto de decadência do rural em São Paulo, em contraposição ao desenvolvimento do fenômeno urbano nas primeiras décadas do século XX; o rural se sobressai não apenas como agrário, mas como um estilo de vida, pautado no viver acanhado e na experiência da lida do cotidiano e, no caso das mulheres, da domesticidade.

Em linhas gerais, sugere-se que a autora tenha elaborado, nesses dois ensaios (“O vertiginoso relance” e “A migalha e as estrelas”), uma caracterização de um ângulo perceptivo constituído a partir do universo confinado e restrito no qual a mulher esteve socialmente inscrita de modo que, a partir dele, se configura uma forma particular de organizar o objeto e formular leituras interpretativas sobre ele. Marcado pela derivação do comportamento feminino historicamente situado, a ideia de “visão míope” retoma os sentidos da experiência social que, segundo Haraway (1995), devem ser localizadas dentro das políticas de posicionamento do olhar. Na argumentação de Gilda, a visão míope se plasmava nas formas artísticas organizando esteticamente sua composição e linguagem. Apesar de estar situada em um espaço privilegiado intrínseco ao lugar de onde fala a intelectual, que vê positividade na “cultura feminina”, a postura assumida por Gilda parece afirmar, nesse sentido, que a miopia feminina, tomada como reivindicação da possibilidade de desenvolvimento de uma diferença de posicionamento, possa se constituir como uma forma possível de resistência frente a um mundo que exclui as mulheres de seus diversos campos de atuação.

É significativo o fato de que a experiência de mulheres e sua atuação no campo da cultura e das artes, mesmo quando não configuram o tema central de seus ensaios, surgem em linhas-chaves de sua argumentação. Em “Rita Loureiro reinventa a pintura”, a ensaísta compara duas séries da pintora: a primeira, de 1981, é a sequência de quadros “Macunaíma” e, a segunda, de 1984, é a “Boi tema”. Quando analisa o conjunto dessa segunda série, chama atenção para o fato de que os temas do populário são reatualizados e ganham novos tratamentos nas mãos de Rita, cujo ganho é elevar a “arte ingênua”, na qual foi classificada erroneamente, para o nível da “grande arte”. O exercício de Gilda permite inseri-la no panorama brasileiro das artes plásticas, do qual havia ficado de fora, devido ao isolamento geográfico da Amazônia em relação ao restante do país, e pela “natureza de sua personalidade intimista”, característica que ela identifica na produção artística de mulheres (Souza, 2005, p.127).

Outro exemplo de atuação de artistas mulheres que aparecem na produção crítica de Gilda é a presença de Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964) no ensaio *Vanguarda e nacionalismo na década de vinte*, publicado originalmente em 1975. Nesse ensaio, Gilda analisou o processo de consolidação da arte moderna no Brasil no escopo de dois marcos, a exposição de Anita em São Paulo (1917) e o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1931), no Rio de Janeiro. A revisão do movimento modernista por ela proposto é guiado, em determinado momento do texto, pelo esforço de caracterização das obras e das trajetórias de quatro artistas: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti (1897-1976) e Ismael Nery (1900-1934).

Ainda sobre essas duas artistas, em carta de 11 agosto de 1939, dois anos após ingressar na FFCL, Gilda contou a Mário de Andrade que assistiu uma conferência de Tarsila no Salão de Maio daquele ano, cujo tema era “crítica de arte”. Um ano antes da conferência citada, Tarsila havia retornado definitivamente a capital paulista e mesmo que, segundo a crítica, sua obra não tivesse acompanhado estilisticamente as transformações do meio social e cultural brasileiro, a artista, “musa do movimento modernista”, já estava consagrada como uma personalidade reconhecida no âmbito das artes nacionais. No entanto, o mesmo não se processou na trajetória biográfica e artística da outra grande personagem feminina do modernismo paulista, Anita Malfatti.

A produção artística de Anita, sobretudo após a reação da sociedade e de parte da intelectualidade à exposição de 1917/18, foi marcada por momentos de recuo estilístico. Anita, diferentemente de Tarsila, foi avaliada por seus colegas de grupo como “uma mulher que não acabou de crescer, ou uma adolescente que sabia demais” (Batista, 2006, p.19). O “interesse pelas mulheres de juventude eterna”, como comentou a Mário na carta em que descreveu seu primeiro encontro com Tarsila do Amaral, fez com que Gilda interpretasse anos depois, no ensaio mencionado, as configurações presentes no contexto de produção em que ambas atuaram.

No ensaio, Gilda (2009, p.332) chamou atenção para o fato de Tarsila ser considerada em seu círculo de sociabilidade uma “mulher bonita”, característica pessoal que, embora alheia a avaliação propriamente estética, teria facilitado a expansão “harmoniosa” da artista no âmbito das relações pessoais e de prestígio: “se isso jamais interferiu diretamente na avaliação que os contemporâneos fizeram do seu talento, auxiliou-a sem dúvida a cumprir seu destino”(2009, p.332). Ocupando outro tipo de posição entre os colegas de grupo, Anita Malfatti possuía um temperamento diverso ao de Tarsila. A artista que foi revelada na exposição de 1917 não tinha o mesmo respaldo social que assegurava Tarsila naquele círculo. Nesse sentido, no contexto do

modernismo paulista da década de 1920, as duas artistas carregavam “trunfos desiguais” (Miceli, 2003, p. 113). Anita estava distante “dos estereótipos femininos que pesavam tanto na sociedade [brasileira] provinciana e paternalista” (Souza, 2009, p.334). Diferentemente de Tarsila, Anita enfrentou uma série de adversidades, entre elas: a hostilidade do meio social, o programa nacionalista aderido por seus companheiros do grupo modernista paulista, e a convivência com Tarsila do Amaral. Segundo Gilda (2009, p.335-336)

[...] não é difícil avaliar o que terá sido para Anita o confronto diário com a beleza de Tarsila. É falso racionalizar, dizendo que era uma artista de prestígio e lhe bastava a admiração que os modernistas votavam à sua arte. Acaso manifestavam a Tarsila um interesse estritamente artístico? Não a consideravam também [Mário e Oswald de Andrade], além de uma excelente pintora, a ‘maravilha caída do céu’, ‘a caipirinha vestida de Poiret’, ‘deusa’, ‘senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos’?

Apesar de colocá-las em lados opostos, o quadro geral apresentado pela ensaísta mostra que ambas as artistas se constituíram como personagens centrais na cena artística das vanguardas nacionais. No entanto, o ensaio de Gilda permite entrever que as trajetórias de Anita e Tarsila foram marcadas pela atribuição de estereótipos femininos,²³ da “mulher-musa” e da “mulher-frágil”, operantes como um termo de diferença sexual, o que não as deixava, portanto, alheias aos fatores de inclusão e exclusão operados pelo gênero, mostrando que a participação das mulheres na arte revela um sistema “equivocado de constrangimentos e relações de poder” (Simioni, 2002, p.147).

Ainda no âmbito do modernismo paulista, em outro ensaio intitulado “Lasar Segall e o modernismo paulista” (2005, p.95-112),²⁴ que discute a importância da figura de Lasar Segall para a arte moderna brasileira e, particularmente, para o desenvolvimento - em parceria com Gregori Warchavchik (1896-1972) - da arquitetura moderna, Gilda (2005, p.102) cita a presença e atuação da paisagista brasileira Mina Klabin Warchavchik (1896-1969), que projetava jardins para as casas modernistas, e da decoradora e pintora Regina Gomide Graz (1897-1973), criadora de conjuntos de almofadas e xícaras de vidro.

²³ “O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia”. (Parker; Pollok, 1981, p.3 Apud Tvardovskas, 2013, p.26).

²⁴ Publicado originalmente em 1984, como Introdução do livro *Lasar Segall e o modernismo paulista* de Vera d’Horta Beccari. Gilda foi orientadora da dissertação de mestrado de Vera defendida em 1979, intitulada “Lasar Segall: esboço de um retrato”.

Segundo Gilda, as duas artistas foram imprescindíveis nas concepções das residências pioneiras do modernismo paulista – a casa da Rua Santa Cruz, projetada em 1928, a casa Modernista da rua Itápolis, em 1930 e a casa de Segall, em 1932 –. Desde sua elaboração, essas residências tinham como principal objetivo visar a integração das partes ao todo; nesse caso, a decoração interna e os jardins eram essenciais e, diante desse fator, a atuação dessas duas artistas se destacava.

Mina Klabin e Regina Graz foram casadas respectivamente com Georg Warchavchik e John Graz (1891 e 1980). Ambos estiveram à frente, enquanto artistas-decoradores, dos projetos coletivos das casas modernistas. No sentido do projeto, justificava-se a importância da decoração e do cuidado com os detalhes, atributos que eram considerados por Gilda associados ao universo feminino. Contudo, é interessante notar que em diversos casos “os homens eram incumbidos de realizarem as partes mais importantes do projeto [a concepção total], o mobiliário, as luminárias etc., ao passo que as mulheres ocupavam-se dos gêneros vistos como inferiores, como os têxteis, ou a jardinagem”, como foi o caso de Mina e Regina Graz (Simioni, 2012, p.49n).

Nos dois ensaios citados,²⁵ nota-se que não há, aparentemente, nenhum critério de seleção feito por Gilda que esteja diretamente relacionado a reflexão sobre a questão do gênero na autoria (a não ser no primeiro caso, mas ainda executado de uma forma muito sutil). Contudo, os textos permitem recuperar, através da presença marcante de figuras femininas, a atuação e afirmação de mulheres em importantes movimentos artísticos brasileiros.

Ainda no registro crítico de Gilda acerca da experiência e da produção artística de mulheres, destaca-se o ensaio “Feminina, táctil, musical” (2005, p.139-142), dedicado à análise das obras da ceramista contemporânea Sara Carone (1945 -).²⁶ Ao retomar a trajetória de Sara Carone, Gilda (2005) tensiona novamente a discussão em torno da diferenciação entre os polos masculino e feminino. Segundo ela, na ordem classificatória do ofício das artes manuais, o ferro, disciplina do fogo, estaria associado ao polo masculino, “viril, agressivo, gesto brusco”. A técnica da cerâmica, escolhida por Sara quando se iniciou na carreira e “viu que podia”, seria seu oposto, estaria situada no polo feminino. Nesse sentido, o percurso da arte que envolve a

²⁵ *Vanguarda e nacionalismo na década de 20* (2009, p.305-344) e *Lasar Segall e o modernismo paulista* (2005, p.95-112).

²⁶ Filha de Maxim Tolstói Carone (1917-1980), organizador da juventude comunista nos anos de 1930 (foi preso no início de 1941 pela polícia do Estado Novo) e sobrinha do historiador Edgar Carone (1923-2003). A mãe, Guida Camargo Carone (1916-2008), era prima de Paulo Emílio Salles Gomes e interrompeu o curso de Sociologia na Universidade de São Paulo em 1942 (um ano antes de Gilda de Mello e Souza ser nomeada assistente na cadeira de Sociologia I). Nesse período, a mãe de Sara, manteve contato com os intelectuais da revista *Clima*, entre eles, Gilda.

técnica criativa de Sara é “íntima, feminina e pausada”. Situada, portanto, no polo oposto, o processo exige da artista um “trajeto reflexivo, cheio de indagações, avanços e recuos, atento aos acasos que, reavaliados, poderão assumir na obra a feição de traços estilísticos” (Souza, 2005, p.140). O resultado harmônico do processo de Sara Carone, designado pela ensaísta como “estética da espera”, é garantido pela integração homogênea dos elementos no espaço total dos vasilhames, dando origem a uma forma tátil e integrada. Como obras tácteis, os vasilhames de cerâmica da artista são, na conclusão a que chega a ensaísta, porosos “como a epiderme feminina” (2005, p.140). Diante disso, chama atenção para o fato de que as peças de cerâmica não podem ser consideradas simples utensílios domésticos de utilidade serviçal; por adquirirem uma função diferente da decorativa, ela afirma que:

O vasilhame de Sara, ao contrário, não nasceu para servir, *mas para criar o mundo*; ele pertence ao mundo autônomo, permanente, das formas e da beleza – Não será essa a vingança da artista? Presa como as companheiras às tarefas utilitárias da casa, prisioneira do fogo, ela soube ir aprisionando o calor à sua própria maneira, com aquela desenvoltura que já havia demonstrado em menina, quando decidiu esculpir, orgulhosa e solitária (2005, p.142).

Gilda estaria descrevendo nesse trecho apenas o processo criativo que envolve a produção das cerâmicas de Sara Carone, ou alguns dos principais aspectos, discutidos ao longo do capítulo, característicos da experiência social de mulheres (e, novamente, a sua própria experiência) que optaram por escolher para si um destino diferente daquele que lhes havia sido atribuído?

Seja examinando a escrita de Clarice Lispector, ou as cerâmicas de Sara, a ensaísta o faz, analiticamente, a partir da condição feminina socialmente confinada aos espaços pequenos. Conforme o trecho, a inversão do sentido convencional das tarefas femininas é feita quando a mulher, no caso a artista, descobre que, ao dominar o espaço que a confina, criando autonomia diante dele, torna-se capaz de se abrir universalmente às mais diferentes possibilidades de realização: pensar, criar, esculpir, produzir, escrever, etc. - “senhora de sua vida, e não objeto de um destino” (Miceli; Mattos, 2007, p.49). Esse processo retoma a ideia de que “combinando com graça e eficiência”, como sugere Gilda no final do terceiro capítulo de *O espírito das roupas* (1987), a mulher poderia encontrar maneiras de realização pessoal a partir do lugar que lhe foi socialmente atribuído. Será que ao reivindicar a possibilidade de realização dentro da diferença operada pelo gênero Gilda não estaria também contando sobre o seu próprio processo de inscrição na vida intelectual no qual teve que “ir aprisionando o calor à sua própria maneira”, para poder, enfim, ter um espaço/tempo para falar sobre o mundo que a cerca?

Nessa direção, os ensaios que foram citados ao longo do capítulo convergem, direta ou indiretamente, para uma perspectiva comum na qual a crítica busca, através das experiências específicas pelas quais passaram as mulheres artistas em seus processos de criação, maneiras de enfrentar os desafios e empecilhos que foram impostos ao gênero pelo campo da arte e, por extensão, pela sociedade. Em um complexo movimento crítico, Gilda cria, ao mesmo tempo que reivindica, um espaço e uma temporalidade de realização para si e para seus ensaios através dos quais consegue tecer análises sobre a arte, a sociedade e a condição/experiência feminina. Na relação entre texto e contexto, buscou-se demonstrar que é a própria experiência de Gilda como mulher intelectual no século XX e o sentido por ela atribuído à ideia de “miopia feminina” – visão condicionada social e historicamente pelo lugar ocupado pelas mulheres no mundo privado e público - que provoca a possibilidade de emissão viva de suas ideias.

PARTE II – SINGULARIDADE INTERPRETATIVA

Capítulo 3

DIÁLOGOS E SEQUÊNCIAS

3.1 O duplo de Mário de Andrade

3.1.1 *A hera deu flor...*

Quem foi e o que representou Mário de Andrade na experiência de formação e na produção intelectual de Gilda? Como visto no primeiro capítulo, a presença do primo e escritor atravessa todo o primeiro período da experiência pessoal e intelectual de Gilda. A lembrança que ela guardou de Mário é composta por três imagens distintas: a da infância (da segunda metade da década de 1920) remete aos tempos em que o escritor passava de férias em Araraquara dividindo-se em duas estadias, na fazenda Santa Isabel e na Chácara Sapucaia, onde ficava muito próximo das crianças, em particular da ensaísta e de seus irmãos;¹ a segunda, da adolescência e do ginásio, corresponde a primeira época em que ambos começaram a conviver sob o mesmo teto na Rua Lopes Chaves (entre 1931 e 1938), em que permanecia numa espécie de vigilância, aos cuidados da tia-avó, da irmã mais velha e do padrinho Carlos Eduardo (irmão de Mário); e a última são as recordações do período em que a autora ingressou na universidade e teve suas primeiras tentativas literárias (1938-1943), quando surgem laços de cumplicidade mais estreitos entre eles - o escritor passa então a ser seu conselheiro e, até certa altura, seu confidente² (cf. Souza; Candido, 1994, p.9 e Galvão, 2014, p.189-192).

¹ Em “Mário de Andrade em família” palestra proferida por Gilda no Centro Cultural São Paulo em 1992, ela revelou, curiosamente, que a primeira memória que tem do primo é a partir de seus sapatos, marcada pela recordação dos sapatos usados pelo escritor que ela considerava serem diferentes dos sapatos de seu pai. Ela os descreveu com riqueza de detalhes: “Mas o sapato dele me impressionava [...] era enorme, em geral castanho e bordado. Ele o comprava na Sapataria Guarani. E aquilo era uma coisa fascinante pra mim, não só porque eu via primeiro o sapato, mas porque ele nos punha montados no sapato” (Galvão, 2014, p.189). É interessante que a memória da ensaísta traga elementos característicos de seu interesse intelectual: os sapatos (detalhe de vestuário) e os gestos.

² “Sem muito alarde aparentemente sem interferir, mas observando atento meus gostos e tendências, as vagas inclinações que eu ia deixando escapar no correr das conversas. No princípio foi apenas o meu professor de piano.

Em sentido oposto, Marcos Antonio de Moraes (2007, p.202-203) localizou três momentos em que a autora apareceu retratada liricamente na poesia do primo Mário de Andrade,³ - nota-se que os marcos temporais são semelhantes àqueles estabelecidos nas recordações da crítica. O primeiro é no poema “Parada” do livro *Losango Cáqui* (1926). Na cena poética, a escritora, ainda criança, assistia ao desfile cívico de 7 de setembro do ano de 1922 ao lado de seus irmãos, Maria Elisa (1915-?) e Carlos Eduardo (1917-?). Mário, que desfilava com os companheiros do tiro de guerra, vislumbra os sobrinhos entre rostos da multidão que acompanhava o desfile.⁴ Os outros dois poemas, ambos sem título, fazem parte da obra *Lira Paulistana* (1945), escritos durante o período de convivência íntima dos escritores. Em um deles a autora surge enunciada no primeiro verso da segunda estrofe ao lado de três mulheres: “Ô Gilda, Oneida, Tarsila, me fechem a boca, /Tapem meus olhos e ouvidos, /Para que a glória do insofrido/ Volte a cantar Minas Gerais” (Andrade, 1987, p.363). Apesar de configurarem na biografia do escritor diferentes tipos de relações sociais, vínculos pessoais e de pertencerem a gerações distintas – Oneyda Alvarenga (1911-1984) foi sua aluna no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Tarsila do Amaral (1886-1976), parceira no Grupo das Cinco⁵ – parece haver um grau de afetividade e cumplicidade do poeta em relação às figuras femininas⁶ anunciadas e que, suspensas, são capazes de devolvê-lo a uma ordem de outros tempos, Minas Gerais.⁷ Por fim, no terceiro poema, um registro de circunstância, a

[...] um belo dia me surpreendeu desenhando a lápis de cor uma enorme arara vermelha, que eu ampliara de uma certa ilustração de *Ladies Home Journal*. Creio que foi com certo alívio que concluí, afastando-se um pouco para avaliar minha obra: ‘acho que você tem mesmo é jeito para pintura’. Suspendemos sem remorso as aulas de piano e durante algum tempo discutimos se não era o caso de eu começar a aprender desenho. E se falássemos com Anita Malfatti? Mas por àquela altura eu estava mais interessada em escrever. Muitas vezes, me apanhando com um livro na mão, olhava por cima de meus ombros e verificando o assunto ou o autor, comentava: não perca tempo com isso, isso não vai te adiantar nada. E pouco depois, interrompendo o trabalho, descia do estúdio com outros volumes que escolhera cuidadosamente entre seus livros” (Galvão, 2014, p.48-49).

³ Antes dele Gilda já havia mencionado um episódio em que a pesquisadora Telê Ancona Lopez (1938-) sinalizava sua presença no poema “Parada” (cf. Galvão, 2014, p.193).

⁴ “Moça bonita! / Muitas moças. / Conhecidos. /- ‘Troque o passo!’/Gi, Taco, Maria, que lindos os três! /Máquinas cinematográficas. / My Boy. / Não posso me rir. / Olhar altivo prá frente... (Andrade, 1987, p. 150).

⁵ Composto por Tarsila do Amaral, Anita Malfatti (1889-1954), Oswald de Andrade (1890-1954) e Menotti del Picchia (1892-1988).

⁶ Para Gilda (1994, p.19), Mário foi um homem que esteve sempre rodeado mulheres, como ele próprio declarou à Carlos Drummond de Andrade em 1925: “Tenho uma bastante longa prática de mulheres. Na minha casa, na minha enorme família de parentes fora de casa, nas minhas alunas, das que me amaram, da que amei e me amou e que por culpa minha (sem humildade aqui, isso é verdade) anda casada com outro e com felicidade apenas exterior, sei disso, finalmente das que gostei e não me amaram” (cf. Andrade, 2015c). Ordenando as informações deixadas pelo autor no trecho epistolar, Gilda (1994, p. 20) estabeleceu uma tipologia para classificar a presença das mulheres na vida de Mário, evoluindo do “grau zero” ao “grau máximo” numa escala de “erotização crescente que afeta as representantes”. Na “hierarquia dos afetos”, figuram na primeira categoria de classificação “as mulheres da família”, e lá está Gilda.

⁷ Vale lembrar as viagens que Mário de Andrade fez explorando as Minas Gerais, a primeira realizada em 1919, quando teve contato com as obras de Aleijadinho e com o barroco mineiro e a mais importante delas, segundo a literatura que a considerou como a “viagem de descoberta do Brasil” (cf. Peixoto, 200, p.58), de 1924, onde o

crítica aparece na casa de Lourival Gomes Machado, ao lado dos colegas da revista *Clima*, ouvindo uma música no disco.

Apesar de nunca ter integrado o corpo docente da USP, Mário esteve próximo da instituição no período de sua formação, seja como influência nos estudos e pesquisas produzidas na recente universidade, ou atuando à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, entre 1935 e 1938.⁸ Foi convidado pelos jovens universitários a escrever o artigo de abertura da revista *Clima*, “Elegia de Abril”, onde saudou a nova geração de críticos que, por sua vez, a despeito de assumirem uma perspectiva mais sociológica, associada a um rigor científico e profissionalismo, faziam questão de explicitar o débito em relação às propostas e o projeto estético do modernismo paulista de 1922 (cf. Pontes, 1998, p. 74-75).^{9 10}

Como Gilda era um das responsáveis por estabelecer a aproximação entre o modernista e os membros da revista,¹¹ é nesse contexto de encontro entre as duas gerações que o último poema em que Gilda é citado foi escrito. Além disso, ela tinha acabado de ficar noiva de Antonio Candido e havia concluído a faculdade. O núcleo central do grupo é mencionado nas onze estrofes de quatro versos, alguns indicados pelo nome outros não. Gilda, por sua vez, aparece retratada no seguinte quarteto: “O arreliquim de Tintagiles, Gilda, / Me esconde tudo, neblina. / A hera deu flor... A saudades / Lilá ri das inquietações.” (Andrade, 1987, p. 368). Para Gilda (1994, p.24), a estrofe condensa “a trajetória da menina que ele vira crescer, ajudara a se encontrar e agora se afastava, sem remorso, em busca do seu próprio destino”. Mário, que não acreditava que a prima fosse ter um destino “mais parecido com o de toda mulher”, tomaria

escritor explorou as diversas cidades históricas do Estado ao lado de Blaise Cendrars (1887-1961), Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteadó (1872-1934), Godofredo da Silva Teles (1888-1980) e René Thiollier (1882-1968). Esta viagem trouxe “consequências cruciais para os rumos do trabalho artístico e crítico de Mário de Andrade, bem como para os destinos do modernismo como um todo” (Botelho, 2013, p.26). Oneyda Alvarenga também é mineira, da cidade de Varginha, no interior.

⁸ No mesmo período de criação da USP, Mário de Andrade participou ativamente da organização institucional da cultura à nível federal que ocorreu nos anos 1930. Atuou no então Ministério da Educação e Saúde Pública que era responsável por atividades relativas à organização de políticas culturais, passou pela Universidade do Rio de Janeiro e foi um dos principais articuladores da política de preservação conduzida pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)

⁹ No segundo capítulo de *Destinos Mistos* (1998), Heloísa Pontes realiza um balanço minucioso das relações entre os membros do grupo *Clima* e os principais nomes do Modernismo paulista, em especial, Mário e Oswald de Andrade. A autora apresenta que, apesar dos jovens críticos aspirarem estabelecer uma ruptura entre a sua geração e a modernista (do ponto de vista da formação e do estilo), se reconhecem como herdeiros dessa tradição intelectual.

¹⁰ Já Oswald de Andrade, ao contrário, no mesmo ano da publicação da revista cunhou o apelido de “chato-boys” para referir-se aos membros do grupo em uma menção ao “bom mocismo” e ao estilo da escrita e da crítica. Corroborando essa informação, a crítica afirma que os jovens do grupo estavam, “mais pelo Mário do que pelo Oswald, pela noção que ele tinha de intelectual dentro da coletividade. Éramos muito mais parecidos com as coisas que Mário escrevia do que com Oswald [...] Menos Paulo Emilio que tinha mais afinidade com ele” (apud Pontes, 1998, p.75).

¹¹ Retomar capítulo 1, tópico 1.2 no qual cito um depoimento de Ruy Coelho sobre Gilda: “[...] ela era nosso elemento de ligação a Mário de Andrade” (apud Bernstein, 2005, p.295).

o casamento com Antonio Candido como inesperado, porque não condizia com o destino que ele esperava ser o dela. Ademais, a autora relembrou que:

Ele se queixava, frequentemente, de que, apesar de morarmos na mesma casa, eu não usufruía da amizade com ele, eu não o procurava para os meus problemas. Não o procurava mesmo, porque eu o percebia sempre extremamente atarefado, extremamente procurado. Só recorria a ele em último caso e, às vezes por escrito, para ele não perder muito tempo. [...] Então, se queixava: “você me esconde tudo, você não serve de mim”; no poema: “Me esconde tudo em neblina” (Galvão, 2014, p.194).

Apesar da aparente timidez e do medo de importuná-lo, a partir de 1938, com intuito de dar continuidade ao diálogo estabelecido entre eles, Gilda endereçou cartas ao Rio de Janeiro, período em que o escritor se transferiu para lecionar na cátedra de história e filosofia da arte do Instituto de Artes da então Universidade do Distrito Federal. As cartas que recebeu deixam vestígios da construção de uma formação intelectual (os títulos dos livros lidos, a forma de leitura e as dúvidas relatadas).¹² Nas correspondências, ela também comenta o cotidiano e as dificuldades que enfrentava na faculdade; informava Mário das atividades que realizava no Grupo de Teatro Universitário (GUT) - do qual só participava como tradutora, pois os pais não a deixavam subir no palco com medo que ela “tomasse gosto”; fala do grande “problema com as mães” causado pela participação de mulheres no grupo de teatro, ainda mais por serem moças vindas do interior; conta dos encaminhamentos de sua pesquisa e de sua atuação no curso de Roger Bastide sobre sociologia religiosa, aproveitando o espaço para solicitar a Mário dicas para a escrita do trabalho (em uma das cartas, após avaliar as opções dadas pelo primo, escolhe como tema: “o culto aos espíritos maus no povo brasileiro”).¹³

Em 1941, a autora fez um retorno temporário, por insistência dos pais, à Araraquara. Nas cartas trocadas com o primo neste período, aparecem com mais evidência os conflitos profissionais que ela enfrentou frente ao destino incerto após o término da faculdade. Nessa época, já havia iniciado sua incursão na prosa e abandonado uma breve tentativa de escrever poesia; muito autocrítica sobre seu trabalho, enviou para Mário a primeira versão, ainda sem título de “Armando deu no Macaco” (publicado em *Clima*, nº7, 1941). Mário exercia, segundo

¹² Até o momento apenas as missivas de Gilda estão disponíveis (cf. Galvão, 2014) e no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP no Fundo Mário de Andrade.

¹³ Documento original consultado pela pesquisadora no dia 12 de janeiro de 2018 no Fundo Mário de Andrade IEB/USP. Código de referência do documento: MA-C-CPL-6168. A mesma carta foi transcrita e publicada em *A palavra afiada* (2014, p.244). O outro tema proposto por Mário era a investigação de “mitos ameríndios conservados pelo povo brasileiro”, sobre isso a autora acrescenta: “quem sabe um dia, quando der a louca!... para num escrito crescendo culminar a tal tese monumental de ‘200 páginas pelo menos’! Mas por enquanto contento-me com os espíritos maus”.

Moraes (2007), uma “pedagogia epistolar” própria, sendo um leitor exigente dos textos da prima, como consta em carta a Fernando Sabino de janeiro de 1942:

Gilda Moraes Rocha que publicou contos em *Clima* é minha prima, vive aqui em casa, ponho bastante esperança nela. É inteligentíssima, isso não tem dúvida. Pois ela me deu a crítica que fizera do *Out of the Night* [de Jan Valtin] para ler e opinar. Fui lendo, sugerindo coisas, lembrando outras dicções para certas frases. Gostei muito, disse a ela e entreguei os originais. Felizmente que ela riu. Diz-que eu tinha gostado muito, mas nos originais não tinha quase frase sem sugestões minhas de mudança!!! (apud Moraes, 2007, p. 200).

Entre outros textos que comentou, também redigiu notas críticas ao conto *Rosa Pasmada* (publicado em *Clima*, nº12, 1943). O conto de Gilda em princípio desagradou o escritor, que o considerou “tecnicamente bastante defeituoso”, no entanto, “entregando os pontos” após uma segunda leitura, reconheceu que a narrativa conseguiu criar uma “atmosfera intimista” original, cuja análise era fina e suave (provavelmente, fruto da influência das leituras de K. Mansfield e Virginia Woolf). Ao final das anotações, Mário propõe uma espécie de brincadeira literária valendo-se de seu próprio comentário:

Fica o dito por não dito! Acabo de reler o conto e achei simplesmente ótimo, mas não senti mais o defeito que aponteí acima. E agora estava de sobreaviso. Si não rasgo essas páginas [com os comentários] é porque podem ser de alguma utilidade de reflexão. Faça a experiência com outras pessoas, a umas não contando que a impressão que tive, a outras contando, mas sem dizer que a impressão foi minha.¹⁴

Ademais, o que chama atenção nas cartas é a recorrência do tema do destino pessoal que Gilda, com frequência, confia ao primo, apresentando seus conflitos e inseguranças no campo da escolha intelectual e da realização profissional. Após a temporada em Araraquara, Gilda retornou a São Paulo para iniciar seu doutorado na USP, sem deixar, contudo, de sofrer restrições dos pais, que não permitiam que ela andasse muito com os colegas da faculdade. Como relata em carta, eles não compreendiam como “uma porção de homens e mulheres andavam juntos”, mesmo que, segundo ela, os colegas só compartilhassem de uma “camaradagem puríssima”. Nas cartas ela reclama da vigilância constante e da preocupação dos parentes em relação a sua reputação, afirmava que eles agiam sobre ela “com indizível violência” tentando impor sua permanência no interior para lecionar em alguma escola primária da região. Em certo trecho de uma das missivas destinadas a Mário ela lamenta não ter puxado

¹⁴ O manuscrito com as críticas de Mário de Andrade ao conto “Rosa Pasmada” foi reproduzido quando o conto foi republicado na revista *Magma* n.7 de 2001, p.17-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/86798>. Acesso em: set. 2017.

ao escritor “nos rompantes” em detrimento dos valores morais empregados pela família. Nessa mesma missiva, finaliza dizendo que entre os parentes mais próximos é de Mário a pessoa a quem se sente mais próxima.¹⁵ Nesse sentido, contrariando as normas que regiam as relações de gênero no período, sobretudo dentro dos círculos familiares, escolheu uma referência mais intelectualizada e fora do grupo nuclear de parentesco.

Para Moraes (2007, p.206) que analisou, entre outras, essa troca epistolar, a ensaísta recorreu a Mário em três campos de busca intelectual: a pesquisa universitária, a poesia e a prosa. No entanto, as buscas intelectuais e artísticas de Gilda podem ser lidas como parte do “eco da escrita epistolar” das intervenções de Mário de Andrade e de seus posteriores reflexos nas meditações interpretativas da ensaísta sobre o escritor.

Apesar da relação assimétrica justificada por vários fatores - a questão geracional, a relação sexo/gênero e as diferentes experiências vida -, Gilda não foi apenas passiva às correções e influências exercidas pelo primo (aceitando algumas sugestões, mas não todas), pois ele também entregou alguns de seus textos para que ela pudesse comentar. A evidência disso é um bilhete, sem data identificada,¹⁶ onde a autora envia as impressões que teve ao ler o conto “O poço”, datado de 1942, e publicado no livro póstumo *Contos Novos* (1945). Depreende-se a partir desse documento que Mário lhe entregou os originais. Ademais, em 1943, Mário reuniu Gilda, Antonio Candido, o advogado argentino Norberto Frontini, Oneyda Alvarenga e seu marido, Sylvio Alvarenga, para uma leitura privilegiada do poema *Café* que ele tinha acabado de redigir.¹⁷

Como último dado, ainda do período em que o escritor estava vivo, após a saída de Gilda da casa, os dois aparentemente se afastam. No ensaio *Dois poetas*¹⁸ Gilda comenta o encontro entre a poesia e as figuras de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira afirmando que, em determinado momento, envolvidos pelo mesmo “ar” da zona de rebeldia por eles compartilhada, o poeta mais novo, visto como discípulo do poeta mais velho, após ter “assimilado o mestre”, se afasta. Drummond, ela diz, sente-se agora no dever de seguir em diante, “com forças para procurar sozinho a sua verdade” (Galvão, 2014, p.165). O mesmo teria acontecido com Gilda em relação a Mário de Andrade?

¹⁵ Documento original consultado pela pesquisadora no dia 12 de janeiro de 2018 no Fundo Mário de Andrade IEB/USP. Código de referência do documento: MA-C-CPL-6173. A mesma carta foi transcrita e publicada em *A palavra afiada* (2014, p.260).

¹⁶ No documento original consultado no Arquivo do IEB consta como data presumida do bilhete o período que vai do mês de outubro ao mês de dezembro de 1942. Consultado pela pesquisadora no dia 12 de janeiro de 2018 no Fundo Mário de Andrade IEB/USP. Código de referência: MA-MMA-035-166.

¹⁷ Data de 1933 o primeiro esboço da Ópera *Café* e a poesia de *A costela do Grão-Cão*. O texto de *Café* passará por várias redações, sendo a última de dezembro de 1942 (cf. Toni; Moraes, 1999, p.261).

¹⁸ Publicado originalmente na *Revista Brasileira de Poesia*, no ano de 1948.

Para Mário, as dedicatórias e conselhos por ela solicitados na juventude não foram suficientes. A partir de algumas indicações da troca epistolar dos escritores, Mário reclama do distanciamento entre eles; ao que se supõe, magoado, sugere que não teve grande utilidade na formação intelectual da jovem escritora que escapava à sua influência com receio de ser subjugada como “sua discípula” e, por isso, deixava de recorrer a ele (aborrecimento que também aparece no verso da estrofe que Mário lhe dedicou no poema citado acima: “me esconde tudo, neblina”). Contudo, em carta de 1º de agosto de 1942, ela explica as razões que motivaram o afastamento:

Acontece, porém, que eu guardo um certo pudor, um como que complexo de inferioridade artístico, sei lá, que me torna bastante difícil falar dos meus escritos a pessoas já de celebridade como você. Talvez esse sentimento esteja ligado, a não propriamente descrença, mas a oposição que meus pais fizeram de início a minha ‘mania de escrever’ e que, repudiada por mim, não deixou, no entanto, de me marcar. Sempre temo estar fazendo um papel de ridículo, me dando uma importância exagerada. (Isto é verdade não só pros meus trabalhos intelectuais como pros meus problemas vitais...) E prefiro me calar sobre os escritos em andamento [...] a razão mais verdadeira de minha fuga [...] tenha sido e continue sendo apenas pudor de aparecer aos outros de anáguas, *uma vaidade muito feminina* de só me mostrar *at my best* (Grifo nosso).¹⁹

O imaginário preconceituoso e restritivo da época em relação às mulheres escritoras e intelectuais, mais uma vez, parece ter comprometido a opinião que elas próprias desenvolveram a respeito de si mesmas e de seus trabalhos. O trecho revela a intenção da autora de conquistar uma segurança frente à figura do intelectual consagrado que era Mário de Andrade. Apesar da tentativa de realizar sua experiência intelectual sozinha adquirindo uma compreensão própria de si e do mundo, sua timidez, que ela justifica como “vaidade feminina”, criava um impedimento que a inibia de manter um diálogo mais horizontal e menos assimétrico com o escritor renomado e de uma geração anterior. Nota-se, mais uma vez, a insegurança que permeou a formação intelectual de Gilda desde os primeiros tempos, constantemente marcada pela ideia de domesticidade feminina e depreciação de si, que também se manifestou na relação estabelecida com Mário.²⁰

¹⁹ Documento original consultado pela pesquisadora no dia 12 de janeiro de 2018 no Fundo Mário de Andrade IEB/USP. Código de referência: MA-C-CPL-6172. A mesma carta foi transcrita e publicada em *A palavra afiada* (2014, p.254-255).

²⁰ Marilda Ionta (2013, p.171) tratou do mesmo tema analisando as cartas trocadas entre Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade. Ao investigar as redes de interesses e amizades dessa troca epistolar, também chama atenção para o fato dos desafios impostos pelo gênero que foram enfrentados por Oneyda ao escolher o escritor como seu correspondente: “Dessa forma, nas cartas tanto da jovem aluna quanto da mulher adulta, Oneyda adota uma postura narrativa humilde e temperada com fortes doses de desvalorização de si. Em suas missivas, ela reativa a imagem da mulher humilde, boa, suavemente submissa. Em outras palavras, brotam de sua escrita imagens femininas que

Ainda assim, considerando os traços mais gerais de sua formação, Gilda cresceu no cerne mais íntimo da cultura produzida pelo movimento modernista paulista, desenvolvendo-a a partir da formação mais sistemática e universitária que recebeu na FFCL. Ponderando esses dois fatores, Mário torna-se um grande tema de sua interpretação. Nos ensaios sobre o escritor, Gilda é capaz de condensar analiticamente elementos e episódios pessoais da vida do escritor aos problemas centrais de sua obra. Diante disso, como apontou Wisnik (2007, p.211), demonstra uma “visão totalizante do escritor”, pois consegue manter, simultaneamente, uma distância metodológica necessária à análise científica (que empreendeu na universidade) e uma “uma proximidade subjetiva inevitável” e inerente à relação consanguínea e afetiva estabelecida entre eles. Por fim, destaca-se a importância da presença de personagens ligados ao núcleo familiar que possuem destaque na formação do autor (representantes de uma determinada tradição), que são mobilizados pela ensaísta na tentativa de captar, através da visão míope, o processo mais amplo no qual se insere a vida-obra andradina em seus aspectos contraditórios.

3.1.2 Retratos de família

Antes do falecimento de Mário de Andrade, em 1945, o autor ainda enfrentava a crise provocada pela saída do Departamento de Cultura, vivenciando um período cheio de adversidades financeiras, conflitos pessoais e intelectuais. A partir desse momento, ao temer a “proximidade da morte”, ele inicia em vários níveis (cartaz, conferências e obra) um “balanço da própria vida” (Souza, 2005, p.35). Como relatou em carta destinada a seu tio e confidente Pio Lourenço Corrêa em fevereiro de 1945, quinze dias antes de morrer, o escritor paulistano se defronta com a crise de ter se tornado um “homem célebre”:

Mas afinal desde meados do ano passado que me vi obrigado a encarar o problema desilusório da celebridade. [...] Tenho esperneado que o Sr. não imagina, pra me livrar das exigências, convenções, e o diabo que a celebridade traz. Se ao menos trouxesse uma qualquer certeza pessoal de valor, qualquer confiança..., mas à medida que a vida dos outros, a ‘vida social’ da celebridade toma conta de mim, cada vez mais, cada vez mais me sinto incerto de minha vida e minhas obras. É triste (Andrade; Corrêa, 2009, p.419).

reativam os contornos da “fada do lar”, para usar uma expressão consagrada por Virgínia Woolf”. Para uma visão mais geral da epistolografia de Mário de Andrade ver: Moraes (2007).

Após seu falecimento, surgiu um vasto conjunto de homenagens e memórias assinados por seus amigos, discípulos e jovens correspondentes a fim de elevar a imagem do escritor e, por vezes, buscarem criar um renome próprio como legatários de sua obra. As formas de apropriação de seu legado enfatizam o próprio percurso de vida do autor traçado de modo a ressaltar o caráter de sua contribuição intelectual ao contexto nacional. Apesar de abordá-lo como tema em suas aulas de estética, Gilda começou a publicar ensaios e estudos sobre dimensões da vida intelectual do primo a partir dos anos 1970. Neles, evidencia suas contribuições para os estudos sobre a sociedade a partir de suas expressões culturais, particularmente na estética e na literatura. Além disso, atuou como divulgadora, sobretudo nas entrevistas que concedeu, das lembranças afetivas e de suas relações pessoais, elevando-o a função de mentor intelectual e atuando como uma espécie de guardiã de sua memória.

Quando estabeleceu a cronologia e as notas da edição venezuelana da *Obra escogida de Mário de Andrade* (1979) feita para a Biblioteca Ayacucho,²¹ Gilda trouxe dados que não eram propriamente do conhecimento público. Foi a primeira estudiosa a elaborar uma sequência cronológica na qual alguns acontecimentos importantes da história individual do escritor – como a morte do irmão mais novo, do pai ou alguns episódios amorosos – foram dispostos ao lado das principais etapas da evolução intelectual: “dos trechos sabidamente autobiográficos da obra ficcional, do testemunho dos amigos”. Como confessou a Ángel Rama, juntou uma tal quantidade de informações, que “não pode mais jogá-las fora” (Candido; Rama, 2018, p.215). Nesse sentido, a importância do convívio com Mário de Andrade influenciou de forma decisiva as maneiras como ela abordou e classificou esse intelectual. A partir da mobilização de dados biográficos, a autora realiza movimentos analíticos que são capazes de iluminar os aspectos contraditórios da vida-obra mário-andradina. Como legatária de sua memória, seus ensaios contribuíram para traçar uma imagem que contradiz, em larga medida, a imagem tradicional ou oficial de Mário de Andrade, como percebeu Antonio Dimas ao entrevistá-la em 1978 (cf. Souza, 2009, p.54).²²

²¹ Criada em 1974 na Venezuela foi um projeto latino-americanista literário e cultural encabeçado por Ángel Rama e pelo editor José Ramón Medina, presidente da “Fundación Biblioteca Ayacucho”. Os volumes, dedicados à literatura, à cultura e às artes plásticas brasileiras, publicados entre meados dos anos 1970 e 1980, foram: *Casa-grande & senzala*, 1977 (v. 11); *Memórias de un sargento de milicias, de Manuel Antonio de Almeida*, 1977 (v. 25); *Cuentos, de Joaquim M. Machado de Assis*, 1978 (v. 33); *Arte y arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*, 1978 (v. 47); *Dos novelas* (Recuerdos del escribiente Isaías Caminha y El triste fin de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, 1978 (v. 49); *Quincas Borba*, de Machado de Assis, 19 79 (v. 52); *Obra Escogida*, de Mario de Andrade, 1979 (v. 56); *Los sertones*, de Euclides da Cunha, 1980 (v. 79); *Obra Escogida*, de Oswald de Andrade, 1981 (v. 84) e *Ensayos Literarios, de Silvio Romero*, 1982 (v. 93). Sobre o tema ver: Coelho, 2009 e a apresentação de Pablo Rocca ao livro *Conversa cortada* (2018).

²² Entrevista publicada originalmente em 25/02/1978 no *Jornal da Tarde* por ocasião do lançamento do livro *O banquete* de Mário, em 1977. Republicada em 1980 na primeira edição de *Exercícios de leitura* (2009). E, por fim,

Descortinando crítica e analiticamente a trajetória de Mário, os ensaios abrangem praticamente toda a sua trajetória, desde os livros de estreia até a consolidação e glorificação final dele como escritor e ícone do modernismo paulista.²³ Suas obras e sua personalidade são confrontados pela ensaísta em vários níveis além do propriamente literário — o da biografia, da crônica, da poética e da estética – não excluindo as contradições existentes no interior de cada um deles. Para José M. Wisnik (2007, p.221-222), o ganho de Gilda, na tentativa de salvar essa face incompreendida do autor já consagrado e de sua *persona célebre*, é mostrar “a dimensão artística e intelectual em sua tessitura problemática”. O movimento de sua interpretação crítica eleva “o segredo da intimidade [dele e da família]” ao campo da “construção artística de um enigma intraduzível”. Com isso, localiza nos aspectos privados sua natureza pública, encontrando as “dualidades tremendas e irreconciliáveis” que formam as linhas de força da contradição presente na formação intelectual e pessoal do escritor e, por extensão, que são constituintes do complexo de formação sócio cultural brasileiro (cf. Souza, 2005).

Voltando-se às memórias do pequeno círculo doméstico, Gilda com frequência retoma a divisão simbólica, já mencionada anteriormente, que ordenava a casa em que viveu na companhia do escritor, de um lado invadida de livros, estantes e quadros modernistas, e de outro, católica, “tradicional e retardatária” que prologava certos hábitos da vida interiorana e que era regida pela forte presença feminina de duas matriarcas (cf. Souza, 1994 e Galvão, 2014, p. 189-204). É significativa, nessa fase, a presença das mulheres da família de quem o escritor era extremamente próximo, estabelecendo com elas uma relação afetuosa de filho solteiro. A ensaísta lembrou os cuidados da mãe de Mário que, entre outras coisas que fazia por dedicação ao filho, confeccionava para ele “os lindos blusões de seda”. Além da mãe, a tia-madrinha tricotava suas malhas e a irmã mais nova exercia a função de secretária, sendo substituída apenas quando se casou por José Bento Faria Ferraz (1914-2005). Por fim, entre as

na seção “Entrevistas” de *A palavra afiada* (2014). Ver também o prólogo dessa dissertação: “Um arquivo todo seu – notas de pesquisa sobre o fundo Gilda de Mello e Souza” onde assinalo a presença marcante do escritor no acervo de Gilda.

²³ O primeiro ensaio sobre Mário apareceu com a publicação de *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* ([1979]2003) e com o prólogo em espanhol do mesmo texto em: *Mário de Andrade, Obra escogida* (1979); *Obra escogida de Mário de Andrade* (1979) sendo responsável pelo prólogo, cronologia e notas; *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* ([1979]2003); O ensaio “O avô presidente” (1979) incorporado no livro *Exercícios de leitura* ([1980] 2009 p.113-130); Os cinco ensaios reunidos na primeira parte do livro *A ideia e o figurado* (2005, p. 9-70) foram escritos sob diversas circunstâncias (como orelha de livro, texto de apresentação, introdução e artigo de revista, etc.) entre as décadas de 80 e o ano 2000; o texto de introdução, “O arcaico e o moderno: história de uma amizade”, para o livro *Pio & Mário: diálogo da vida inteira* (2009). Além das conferências e entrevistas sobre a vida e obra mário-andradina que foram publicadas no livro *A palavra afiada* (2014) e “A lembrança que guardo de Mário” (1994) realizada em conjunto com Antonio Candido e publicada na Revista do IEB. Por fim, fez a seleção e apresentação do livro *Os melhores poemas de Mário de Andrade* (1988).

mulheres da casa, a presença da cozinheira Bastiana, descrita pela ensaísta como “mestre-cuca extraordinária, orgulhosa dos patrões ilustres que já tinha servido” (Souza; Candido, 1994, p.18).

Contudo, antes da família de Mário se mudar para a casa na Rua Lopes, local onde a figura da mãe(s)/matriarca é central, há uma série de personagens e fatos que marcaram a vida do escritor e pairavam na memória da família. Com o intuito de iluminar trechos da vida-obra de Mário, a ensaísta retrocede inicialmente ao século XIX e retoma a importância de Joaquim de Almeida Leite Moraes (1835-1895), avô materno de Mário. O paulista Leite Moraes era de uma família tradicional e abastada e uma figura importante do final do Império. Identificado à imagem tradicional do “senhor” proprietário de terras, protótipo de uma certa ordem social e de um estilo de vida, exerceu atividades como político, jurista e professor. Em 1881 foi escolhido presidente de Goiás (correspondendo ao que hoje considera-se governador) para implantar uma reforma eleitoral. Leite Moraes foi autor de *Apontamentos de viagem. De São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará a corte* (1882), um diário de viagem no qual registra e descreve o trajeto realizado para chegar à capital da província e tomar posse.²⁴

No ensaio “Avô Presidente” Gilda (2009, p.117) alude ao fato de Mário ter crescido ouvindo em casa os ecos da aventura do avô, “tornada folclórica na família provinciana”. A partir desse registro, a autora demonstra que algumas situações do livro de viagem de Leite Moraes foram recapituladas pelo neto em *Macunaíma* (1928). Segundo a crítica, os itinerários feitos pelo herói do livro foram em parte inspirados no trajeto realizado por Leite Moraes. Contudo,

A curiosa relação que, no decorrer da vida, Mário de Andrade mantém com a figura do avô, através dos empréstimos de *Macunaíma* da coincidência da aventura amazônica, do diário paralelo de viagem e das alusões na poesia, nem sempre é irônica e às vezes pode assumir aspectos contraditórios.

Ao tratar de sua produção poética, a crítica também encontra reminiscências da figura do patriarca nos textos do escritor, como no poema “Noturno de Belo Horizonte” (1924), do livro *Clã do Jabuti* (1927), onde aparece o seguinte verso: “e os goianos governados pelo meu avô” (Andrade, 1987, p.186). Ou na quadra inicial do poema “Brazão” no trecho em que Mário enumera os componentes europeus e africanos que constituíram no Brasil os ramos de sua própria família (segundo a genealogia paulista, os Almeidas): “Vem a estrela dos treze bicos, /

²⁴ Republicado pela editora Companhia das Letras em 1995 e reeditado pela Penguin Companhia em 2011, que conta com a introdução de Antonio Candido.

Brasil, Coimbra, Guiné, Catalunha, / E mais a Bruges inimaginável / E a decadência dos Almeidas” (cf. Souza, 2009, p.126 nota 9).

Além das alusões veladas à *Apontamentos*, Gilda argumenta que o diário de viagem registrado por Leite Moraes constitui um documento importante da sensibilidade de Mário e um dos primeiros incentivos que recebeu para “conhecer o país”. Quando escreveu *Macunaíma* em 1926 ainda não havia realizado as duas viagens ao Norte e ao Nordeste do Brasil, em 1927 e 1928, decisivas para a reflexão sobre a cultura brasileira que empreendeu em *O turista e o aprendiz*.²⁵ Até aquele momento, tudo o que Mário sabia sobre o Brasil foi forjado “pelos estudos de gabinete” através da junção de uma infinidade de leituras e informações díspares sobre o país que catalogou em fichas e notas – a leitura de Koch-Grüberg, o relato do Padre Simão de Vasconcelos, etc., – incluso nessas referências o diário de viagem do avô (Souza, 2009, p.123).

Leite Moraes exaltava a herança bandeirante,²⁶ tendo declarado em *Apontamentos...*, orgulho de seu “do sangue paulista” sem o qual não conseguiria cumprir “a difícil e espinhosa missão” que havia sido incumbido em vistas de solucionar os problemas do povo goiano. Nesse sentido, representava simbolicamente a concepção dualista de que o Sul/Sudeste levaria progresso às regiões mais distantes do Brasil, fator que não passou despercebido pelo autor de *Macunaíma*, nem por Gilda. Para ela (2009, p.121) ao mesmo tempo que Mário transpôs para a ficção cenas da viagem do avô,²⁷ revelou um elo mais profundo que, “apesar de tudo, os unia” (Souza, 2009, p.121), qual seja:

[...] da irresolução do homem brasileiro, moldado pelo calor e preguiça, que ele [Mário de Andrade] havia descrito em *Macunaíma*, as qualidades de homem de mando de Leite Moraes, a sua confiança obstinada no projeto e no “ethos europeu”, surgiam com um violento contraste. A própria decisão de escolher [Leite Moraes] um caminho de volta que o afastava paradoxalmente do litoral, mergulhando na selva, o identificava à “insistência turrone paulista” do grande rio das Monções – o Tietê – que embora nascendo perto do mar se embrenhava pelo sertão (Souza, 2009, p.127-128).

²⁵ Gilda acredita que o roteiro registrado em *Apontamentos...* também inspira a viagem empreendida por Mário cinquenta anos depois do avô. Nota-se pela referência em paródia feita no título de seu diário de viagem: *O turista e o aprendiz: viagem pelo Amazonas até o Peru pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*.

²⁶ Leite Moraes, como apontou Antonio Candido (2011), era herdeiro dos bandeirantes paulistas e viveu na fazenda Palmeiras, propriedade de seu pai no bairro do Ribeirão da Onça entre Porto Feliz e Tietê. Representativo dessa herança paulista, Leite Moraes foi incluído figurativamente no quadro *A partida da monção* (1897) do pintor Almeida Junior, retratado como um dos bandeirantes que estão no bote. O quadro hoje se encontra no Museu Paulista.

²⁷ Nota-se a semelhança no seguinte trecho de *Macunaíma* quando os três irmãos (Macunaíma, Jiguê e Maanape) partiram da cidade de São Paulo: “Desciam de rodada do Araguaia e quando Jiguê remava Maanape manejava o João-de-pau. [...] Pois então Macunaíma adestro na proa tomava nota das pontes que carecia construir ou conectar para facilitar a vida do povo goiano” (Andrade, 2015a, p.152).

Gilda identifica associações entre Macunaíma (a personagem) e Leite Moraes que decorem de ambos serem “chefes” e estarem percorrendo a pátria por terras e rios. As duas figuras, real e ficcional, representam para o escritor a mítica do “herói nacional”. Em vista disso, tem-se, de um lado, Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, “Imperador do Mato Virgem”, que é retratado por Mário de maneira “carnavalizada” e sarcástica como forma de desmistificar os feitos históricos nacionais; do outro, o “herói do círculo doméstico”, o patriarca, “protótipo do homem de bem” com um estilo “que pautava os atos por um padrão preciso de comportamento” ligados a imagem tradicional do “senhor” que carrega o *ethos* europeu: o “imperador dos goianos” (Souza, 2009, p. 120-121). Deste modo, segundo a autora, “no jogo completo de sinais que regem a meditação de Mário de Andrade sobre o Brasil” demarcam-se dois campos contraditórios: o do avô, que se agrupa aos valores europeus (os bandeirantes, a herança familiar; a figura imperial) e do outro, a Amazônia, onde reina Macunaíma (2009, p.128). As duas vertentes representam as “sabedorias rivais que se joga o destino do brasileiro”:

Assim, o barco que Mário de Andrade imagina descendo o Araguaia e levando em pé na proa, sob uma “tenda de asas e gritos”, a figura imperial de Leite Moraes, tem uma função bem mais profunda que ampliar com a sua dissonância o tom de paródia da grande saga nacional. Revela, acima do sarcasmo, a aspiração de mitigar “a dor dos irreconciliáveis”, embora no campo provisório da ficção Souza, 2009, p.128-129).

Ainda sobre o diário de viagem, vale lembrar que quem estava acompanhando o avô na empreitada “heroica” até a província de Goiás era Carlos Augusto de Andrade (1885-1917), pai de Mário, outra figura importante para os elementos biográficos familiares recuperados por Gilda ao analisar a vasta obra do escritor. Carlos Augusto era de origem modesta e exercia a profissão de tipógrafo, tendo trabalhado no primeiro vespertino da cidade de São Paulo, *Jornal da tarde* (1879). Após ficar viúvo e sem filhos, atuou no jornal *O constituinte*, do qual Leite Moraes era diretor. No momento em que trabalhavam juntos, o pai e o avô, Carlos Augusto foi incorporado à família como filho simbólico²⁸ do patriarca. Ademais, possuía com Leite Moraes uma relação consanguínea longínqua porque este último era casado com Ana Francisca de Andrade (?-1855), uma mulher de origem pobre e filha de lavadeira que, por sua vez, era prima de Manuela Augusta de Andrade, a mãe de Carlos. Para completar o *imbróglío* da família de Mário (e de Gilda), Carlos Augusto, após abandonar a tipografia e se estabelecer na profissão de “guarda-livros”, casou-se, pela segunda vez, em 1887, com uma das filhas de Leite Moraes, Maria Luísa (a tia-avó de Gilda, mãe de Mário). Ou seja, o pai (Leite Moraes) casou a filha com

²⁸ Carlos Augusto é descrito por Leite Moraes em *Apontamentos...* no seguinte trecho: “quase filho, único pedaço da família que me acompanhava” (apud Souza, 2009, p.116)

um agregado (que em alguma instância é também primo dela), desvalorizado socialmente (porque fazia parte de um estrato social inferior) e simbolicamente (porque era agregado). Assim Carlos era visto perante a família do sogro, pois representava um tipo de vínculo incomum aos padrões de elite brasileira do século XIX, mas sintomático da experiência de composição dos clãs²⁹ da família patriarcal.³⁰

Da incerteza familiar aparecem questões problemáticas e emblemáticas implícitas na produção andradina e que foram salientadas por Gilda nos ensaios citados. De modo geral, as questões giram em torno do paradigma do avô patriarca que é onipresente na constituição familiar, do pai sem nome próprio, e da questão racial velada no interior da família. Somado a isso está o fato de Mário ser, segundo depreende-se da exposição de Gilda que é retomada por Wisnik (2007, p.118), “a figura incômoda do mal-amado – o feio, o complicado e obscuro”, e que foi, entre os irmãos, o preterido pelo pai.

Após a morte de Leite Moraes em 1895, circunstância que desfaz “o núcleo patriarcal que abrigava tantos membros da família”, é que acontece uma mudança na estruturação familiar de Mário (Andrade; Corrêa, 2009, p.17). Logo em seguida do ocorrido, o pai, a mãe e o irmão mais velho de Mário saem da casa que abrigava toda a família extensa e mudam-se para uma casa no Largo do Paissandu onde moram até 1921. Essa circunstância promoveu a ascensão econômica de Carlos Augusto, com quem o autor manteve constantes desavenças. Contudo, algumas fatalidades marcaram os momentos posteriores da trajetória do escritor, causando, segundo Gilda (2009, p.20), marcas profundas em sua obra - como atesta, por exemplo, a epistolografia e os *Contos novos* (1947). Os fatos e acontecimentos recuperados pela autora foram: i) a doença da mãe (após a perda dos três primeiros filhos); ii) a morte inesperada do irmão mais moço Renato em 1913 que tinha, segundo apostas familiares, a predileção do pai à carreira de concertista na mesma época em que Mário, numa decisão tardia, por volta de 1913, empenhava-se nessa mesma área musical; iii) a morte do pai, em 1917, antes de Mário resolver com ele a desafetividade.³¹

²⁹ Uso a expressão de Oliveira Vianna (2005) que vê na figura do grande proprietário do “clã rural” a “força motriz” da formação brasileira: “Na amplíssima área de latifúndios agrícolas, só os grandes senhorios rurais existem. Fora deles, tudo é rudimentar, informe, fragmentário [...], tudo se ofusca diante de sua claridade poderosa” (2005, p.194).

³⁰ Gilberto Freyre (2006) chama atenção o critério patriarcal e endogâmico de casamento na formação da família patriarcal brasileira, onde o patriarca detém poder sobre seus filhos e esposa e também sobre agregados e escravos, constituindo uma “família extensa”.

³¹ Como manifestou Mário de Andrade ao construir a personagem do “pai” do conto “O peru de Natal” (2015b, p.75). O conto foi escrito em um período de crise pessoal do escritor, que nele faz referência a figura paterna (o da ficção e o real), “o puro sangue dos desmancha prazeres”, cuja morte e o esquecimento trouxe um certo alívio à família, como revela o seguinte trecho: “minha mãe, minha tia, nós, todos alegrados de felicidade [...] *um esquecimento de outros parentescos distraidores do grande amor familiar*” (Andrade, 2015b, p.78-9. Grifo nosso).

Nesse ponto, surge a última figura da família a quem Gilda recorreu com frequência ao retomar a vida e a obra andradina: Pio Lourenço Correia (1875-1957). Pio foi um fazendeiro de Araraquara e amigo próximo do pai do escritor. Zulmira de Moraes Rocha (1877-1959), sua esposa, também era prima sua e de Mário. O patriarca, Joaquim Leite Moraes (curiosamente) também foi tutor de Pio durante a infância após ele ter ficado órfão, ou seja, Pio, assim como Carlos Augusto, é agregado da família extensa materna comandada por Leite Moraes.

O escritor e o fazendeiro se aproximaram após a morte de Carlos Augusto e iniciam, de 1917 a 1945, uma troca epistolar inusitada, pois eram, segundo Gilda, “pessoas tão diversas quanto a temperamento, concepções de vida, normas de conduta, preferências intelectuais e artísticas, ideias políticas” (Andrade; Corrêa, 2009, p.19). A ensaísta sugere que Pio cumpra uma função de pai simbólico para Mário, já que, apesar das divergências estéticas, políticas e culturais existentes entre eles, é a figura mais próxima dos valores e das normas de conduta paternas, e com quem pode, também simbolicamente, se reconciliar. Para ela, “a correspondência é uma versão miniaturizada do trajeto que Mário de Andrade percorreu desde o livro de estreia até sua glorificação final de escritor”; na última carta, já no limiar da morte do modernista, “ele entrega ao tio o resultado do esforço que fez para ser digno da estima” (Andrade; Corrêa, 2009, p.21)

A correspondência e a relação estabelecida entre eles passou então a atrair a ensaísta, que em detrimento do “caráter no mundo das artes e das letras”, chama atenção para o “mundo envolvente, enfeitante da chácara, mundo fechado diverso de todos os outros espaços”, local onde Mário, após infinitas crises pessoais e problemas que enfrentava relacionados à produção artística e intelectual, descansava e produzia (Andrade; Corrêa, 2009, p.26), como recordou certa vez em um depoimento:

[...] na paz sapientíssima da chácara no universo ordenado e protegido, que Mário trabalha com maior prazer. Ora sentado debaixo do grande ceboleiro, junto à mesa de pedra rosada de Chibarro ora olhando a paisagem tranquila, os três ipês floridos, o gadinho pastando além da cerca... Só descansa realmente ali... A chácara é o seu vício, a sua Pasárgada, onde estão satisfeitas as suas “vontade rurais”: comer macuco, sentir o sabor do verdadeiro mel de jeteí, saborear ‘filé de carneiro gordo de forno, preparado com sal e lenha de angico’, ceder a suave convicção de que um arroz com baguaçu vale mais que um prestígio (Galvão, 2014, p.220).

Atestam esse fato os dois prefácios de *Macunaíma* (1928). No primeiro, escrito em dezembro de 1926, aparece: “[*Macunaíma*] é um “livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo” (Andrade, 2015a, p.191). No segundo, de 1928, se lê: “este livro pura brincadeira escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos

de rede, cigarros e cigarras na ‘chacra’ de Pio Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara, afinal resolvi dar sem mais preocupação” (2015a, p.196). Em vista disso, a cidade de Araraquara e a figura de Pio constituem-se para o escritor como um lugar de memória e de criação.

Outro elemento significativo salientado por Gilda é o surgimento do rural como um índice constitutivo da experiência comum à toda família. O espaço rural não é, portanto, apenas um espaço de descanso e da memória afetiva, é, também, um elemento importante na construção do olhar interpretativo (o “saber iniciático” proporcionado pela “atmosfera rural” que a ensaísta também apontou ser fundamental à constituição de sua própria experiência).³² Por esse ângulo, ela demonstra significativa presença dos costumes interioranos na composição da personalidade e da obra do escritor, através, por exemplo, do interesse de Mário de Andrade pela exploração de vocábulos e costumes daquele espaço (que também interessavam Pio Lourenço, tendo ele publicado *Monografia da palavra Araraquara* (1952) entre outros estudos que fazia da filologia tupi e da língua). Mário pedia a Pio informações sobre os problemas de linguagem, sobre os hábitos de animais e insetos da fazenda, costume e credices da região que são confrontadas pelo escritor em textos e descrições eruditas feitas por intérpretes do Brasil – como aparece em trecho de uma carta de Mário para Pio:

Escarafunche bem a memória e veja se tira dela algum provérbio, alusão, frase feita, quadrinha, superstição que imagine não recolhida e vá mandando. [...] veja se lembra de qualquer espécie de documento folclórico referente a boi. [...] ‘com a sua larga experiência de nossa natureza paulista’, tente identificar um vespão que mata e come a aranha, citado por Anchieta numa de suas cartas vicentinas [...] (Andrade; Corrêa, 2009).

Além de apresentar ao público leitor a amizade, até então desconhecida, entre o cafeicultor e o modernista, o que a autora parece sugerir na introdução do livro de correspondências dos dois personagens é que, enquanto representantes de lugares sociais distintos, – um representa o homem tradicional do interior, e o outro, o jovem intelectual urbano – a “história dessa amizade” pode ser lida como a expressão mais ampla das contradições existentes nas relações entre tradição e modernidade. Portanto, esse último personagem de destaque na cena familiar contribui como um ponto chave para a composição da complexa rede de elementos biográficos pouco conhecidos que foram iluminados pela ensaísta. Através da análise das contradições e equivalências entre as relações privadas do espaço familiar e da obra

³² Conferir o primeiro tópico do Capítulo 1 desta dissertação: “1.1 – O modelo tradicional e o modelo feminino”.

de Mário, nota a permanência no texto da dualidade entre o rural e urbano, tradicional e moderno, realidade e ficção, memória e esquecimento.

Diante disso, sugere-se que os retratos da família feitos por Gilda possam trazer, por extensão, alguns dos aspectos mais significativos da formação da família brasileira. Leitora de Gilberto Freyre (2004 e 2006), a autora interessou-se por estudar aspectos dos estilos, hábitos e práticas da vida íntima no Brasil. A presença da família constitui-se como foco de análise porque representa, dentro dessa perspectiva, uma instituição organizadora da nação que incide diretamente nas meditações de Mário sobre o Brasil e da própria ensaísta. É interessante notar que os retratos da composição familiar, apesar de centrados na memória privativa de Mário de Andrade e de Gilda (afinal, eles são parentes), trazem aspectos mais gerais da formação social brasileira encontrados no cerne da família patriarcal: a figura do patriarca (Leite Moraes), os papéis/lugares ocupados pelas mulheres na família (da mãe, madrinha, da irmã e da sobrinha), o catolicismo (mantido pelos mais velhos na casa da Lopes Chaves), a família extensa e o personalismo (que têm como elemento agregador a figura do patriarca), a mestiçagem (velada no interior da família), o apadrinhamento (feito por Leite Moraes à Carlos Augusto e Pio Lourenço) e o mundo rural (Araraquara e, depois, seu contraste com o urbano).

Por esse ângulo, as relações sociais e parentais de Mário configuram-se para Gilda como índices constitutivos dos conflitos mais amplos que se escondem e se anulam na personalidade do escritor. Enquanto um mestiço que não se reconhece como tal, pode ser considerado representante do processo de “interiorização cabal das ambivalências brasileiras”. Nesse sentido, os vários momentos elucidados pela ensaísta trazem à tona as peculiaridades mais características do país patriarcal, escravista e mestiço que é o Brasil (Miceli; Mattos, 2007, p.2019). Sobre essa questão presente na obra de Mário, ela declara: “todo poeta se debate entre atitudes opostas de que sua arte se nutre: o exibicionismo e seu recalque, ou mais simplesmente, a confissão e o pudor” (Galvão, 2014, p.165).

Por fim, retomando alguns pontos discutidos nos dois primeiros capítulos, acresce-se à leitura da família patriarcal que Gilda teria feito de seu próprio núcleo familiar para explicar e salvaguardar a figura de Mário de Andrade, a ideia explorada por Michelle Perrot (2005, p. 39) de que as mulheres foram “desprovidas de traços de memória” e, por isso, salvaguardaram documentos como as cartas de que eram escribas e protetoras habituais. Dessa maneira pode-se estabelecer um paralelo entre esse tipo de memória, que foi historicamente “reservada às mulheres”, e a “miopia feminina” que, segundo Gilda (2009), socialmente condicionada,

permite enxergar com precisão o detalhe com o intuito de iluminar o todo.³³ Realizando uma leitura míope, focada na composição familiar e nas relações sociais por ela implicadas, Gilda tirou os elementos necessários para justificar um dos motivos, mas não o único, que pode auxiliá-la analiticamente na compreensão da figura (real e artística) cindida e contraditória de Mário de Andrade.

3.1.3 Visto de perto: O que é Mário, o que é sua imagem?

O movimento de ideias de Gilda sobre Mário de Andrade retoma quase todos os períodos de sua produção e atuação nos campos cultural e político brasileiro. Sua leitura aproximada e íntima visa captar as múltiplas imagens deixadas pelo escritor, desde o ano da publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema*, em 1917, até sua morte, em 1945, esquadrinhando todos os alcances de suas facetas: literatura, poesia, música, etnografia, folclore, arquitetura, artes plásticas, fotografia, crítica literária, políticas culturais.

Apesar do amplo recorte temporal, o exercício de ligação entre texto e contexto permite à ensaísta captar as transformações e mudanças sociais ocorridas na primeira metade do século XX – Primeira e Segunda Guerra, Revolução Russa, expansão do nazi-fascismo e, no Brasil, a queda das velhas oligarquias e o advento do Estado Novo – assim como, os grupos, tradições intelectuais e artistas próximos da rede estabelecida pelo intelectual modernista, auxiliando-a a explicar a estrutura da obra e o teor de suas ideias.

Para Gilda (2005, p.10), foi nesse contexto de transformações radicais no Brasil que Mário viveu “o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem que não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas da arte social”. Telê Ancona Lopez (1972, p.236) situa os anos de 1927 a 1931 como um “[...] momento de indagações e conflitos, que culmina com a mistura da problemática social à problemática individual do escritor”, divisado em instâncias opostas para firmar seu renome e falar sobre a experiência popular brasileira da qual ele próprio parece emanar (Miceli; Mattos, 2007, p.220). Diante dessa constância conflituosa na trajetória de Mário, Gilda (2009, p.46), de acordo com o termo de Bakhtin, identifica como um dos traços de personalidade fundamental do escritor seu caráter “dialógico”, promovido pelo “diálogo interior consigo mesmo” feito através de um discurso em que o próprio sujeito se coloca dividido, dilacerado, como que

³³ Conferir o terceiro tópico dessa dissertação: “2.3 – A visão míope e a crítica de cultura” do Capítulo 2.

defrontando o seu duplo, na busca dramática de uma resposta” (2009, p.54). Essa é a linha interpretativa presente nas entrevistas e ensaios dedicados ao escritor, principalmente nos cinco ensaios que compõem a primeira parte do livro *A ideia e o figurado* (2005).

O primeiro ensaio analisa *O banquete* (1989) de Mário, livro que nasceu da reunião das crônicas musicais escritas por ele a partir de 1943 e publicadas semanalmente no rodapé “Mundo Musical” da Folha da Manhã. Começando, portanto, do final da carreira do escritor, o livro representa para a ensaísta o último momento da “longa meditação sobre arte” que atravessa toda a sua obra desde o período das vanguardas (2005, p.9). Por isso, a importância de *O banquete* estaria, justamente, na maneira sistemática com que ele apresenta os principais temas de sua Estética. Segundo a ensaísta, o drama do artista moderno, com o qual ele próprio se confronta, é o que está por trás da aparente “crônica dos costumes da época” descritos em primeiro nível na obra. Nos outros dois níveis estão, por consequência, a bifurcação entre, de um lado, a apresentação de sua Poética (programática e operativa), marcada por um programa definido a favor de uma arte nacional e de combate, e, de outro, sua Estética, de caráter filosófico e especulativo, que abriga a reflexão acerca da técnica das “artes do inacabado” (2005, p.10-11).

Regressando à fase inicial da carreira do escritor, no segundo ensaio intitulado “O professor de música”, a autora analisa inicialmente duas fotografias de Mário de Andrade que são ilustrativas do duplo itinerário percorrido pelo modernista durante o período da Semana de Arte Moderna de 1922. Mário de Andrade, além de escritor, também era musicólogo e lecionou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. As descrições das duas fotografias feitas pela ensaísta – a primeira ao lado dos professores do Conservatório de São Paulo e a segunda retratando os companheiros modernistas da Semana de 22 – correspondem a uma análise iconológica das posturas distintas que Mário adota em cada retrato. Gilda atenta-se aos pormenores e detalhes expressos na fotografia (roupas, gestos, objetos, disposição de luz) e, a partir disso, consegue revelar dois códigos opostos correspondentes a cada uma das imagens onde o escritor aparece transitando em “mundos distintos”.³⁴

A figuração do escritor nos dois grupos também representa, segundo ela, a inserção no centro de uma disputa mais ampla dos vínculos por ele estabelecidos, ao mesmo tempo, entre

³⁴ Na descrição de Gilda (2005, p.14-16) o detalhe singularizado nas roupas e nos gestos aparece, também como em *O espírito das roupas* (1987), como revelador de injunções sociais mais amplas: “A primeira fotografia fixa os professores do Conservatório no almoço em que comemoram a promoção do companheiro mais jovem. A imagem é convencional e respeitosa, desde a colocação dos figurantes, que se distribuem de acordo com a idade e o merecimento [...]. As bengalas e guarda-chuvas [...] não interrompem com a ameaça do gesto, a hirta severidade da composição. A fotografia dos modernistas mostra-os ao contrário muito à vontade. [...] A distribuição dos retratados é casual, não se sente nenhuma preocupação de pose na atitude dos corpos.”

“uma instituição tradicional e mesmo retardatária [o Conservatório] e um movimento revolucionário e escandaloso [a Semana de Arte]” (2005, p.16). Todavia, a análise das fotografias é apenas o ponto de partida do ensaio, que logo na sequência adentra em uma trama mais complexa que envolve a vida-obra do escritor, a da “crise do nacionalismo” que acarretou Mário após a publicação de *Macunaíma* em 1928, momento de ruptura e reformulações de valores, onde a preocupação com uma arte nacional e de combate vai cedendo lugar à análise da primazia da obra, sobretudo nos estudos musicais (2005, p. 18).

A análise do processo poético de Mário é o assunto do terceiro ensaio intitulado “A poesia de Mário de Andrade”. Nele, Gilda tenta captar os elementos pessoais e subjetivos, exteriores a obra, que, no entanto, surgem como fonte de sinais que passam a compor as notações líricas do poeta (Souza, 2005, p.29). No primeiro momento do ensaio ela ordena e analisa as fases da poesia mário-andradina – i) o período de 1921 a 1930 corresponde a primeira fase caracterizada pelo espírito da Semana de Arte;³⁵ ii) a segunda fase se inicia com a publicação *Remate de Males* (1930). A partir dessa classificação, a ensaísta assimila dois códigos poéticos que concorrem simultaneamente na obra do escritor:

[...] uma das referências do seu código poético é o Brasil, que ele procura apreender em vários níveis, nas variações semânticas da língua, nos processos tradicionais da poética erudita e popular, nas imagens e metáforas que tira da realidade exterior: a cidade natal onde viveu, o mundo muito mais amplo da geografia, da história, da cultura complexa do país. E como outra referência do código é o eu atormentado do artista, a poesia resulta numa realidade ao mesmo tempo selvagem e requintada, primitiva e racional, coletiva e secreta, que não se furta ao exame, mas está sempre disfarçada por trás da multiplicidade das máscaras (2005, p.31).

Para situar esse movimento multifacetado da obra/escritor Gilda recorre comparativamente a dois poemas “O Brasão”, de Mário, e “Carta de Brasão”, de Manuel Bandeira. Segundo a ensaísta, posto em relação ao poema de Bandeira, o “Brasão”, de Mário, é heterogêneo e ilumina o “mundo dilacerado” do escritor. Para ela, os sinais poéticos do discurso simbólico da poesia se alinham em campos opostos que, por sua vez, são representativos da tensão existente entre a cultura brasileira e a cultura europeia, equivalentes e intercambiáveis, e que também convivem na personalidade do escritor, como ele próprio descreve em alguns trechos de uma carta destinada à Oneyda Alvarenga: “eu sou um ser como que dotado de duas vidas simultâneas [...]. O que mais me estranha é que não há conectividade

³⁵ No ensaio, o recorte compreende a publicação dos seguintes livros: *Pauliceia desvairada* (1922) e *Losango Caqui* (1926).

nessas duas vidas [...]. Há uma completa disparidade [...] A verdade é que são vidas díspares que não buscam entre si a menor espécie de harmonia [...] (Andrade; Alvarenga, 1983, p.273-275). Para Gilda (2005, p.35), a dualidade está entre “de um lado, a cultura europeia, a decisão da vontade e a identidade construída; de outro a cultura local, o catimbó, a celebração da preguiça e a identidade profunda”.

Diante dessa mesma contradição que é, ao mesmo tempo, equivalência, em “O colecionador e a coleção”, a autora avança para a análise da coleção de artes de Mário de Andrade, retomando o tema da “duplicidade interior” que o escritor transfere para a arte. A subjetividade que divide a própria imagem não é superada e permanece na relação “conflituosa” que ele tem consigo mesmo e na transfiguração desse conflito para os poemas e contos (2005, p.41).

Do catálogo de telas e esculturas de propriedade de Mário, Gilda irá identificar, fazendo uso da figura mitológica, o “complexo de Narciso”- representativo da divisão entre o poeta e a imagem que ele cria para si-, a dualidade que permeia as múltiplas imagens do escritor: “serão trezentos ou trezentos e cinquenta os personagens que o habitam [...] ou serão apenas dois, ele e seu duplo?” (2005, p.40). Identificando o abismo entre o escritor e sua imagem, Gilda interroga o mundo por ele criado, descobrindo que a coleção constitui-se expressão simbólica da fuga em relação aos problemas da própria realidade que o cerca, o Brasil real. Diante disso, a ensaísta conclui que a redescoberta, ou o encontro, com o Brasil (e consigo mesmo) só se concretiza quando Mário realiza duas viagens, em 1928 e 1929, para o Norte e Nordeste do país, que foram relatadas em *O Turista Aprendiz* (2015). Na viagem de 1928, entra em contato pela primeira vez com a floresta, com o sertão, e com os diversos tipos sociais e manifestações culturais, causando um forte impacto na visão de nacionalidade que tinha até então.

O tema da viagem e do encontro com o Brasil real ganha desfecho (provisório) no último ensaio que ela dedica ao primo em *A ideia e o figurado* (2005). Para ela, o início da viagem de Mário ao Norte e Nordeste do país é dominado pelo sentimento de insegurança, disputado por suas duas “personalidades em conflito” (2005, p.58), mais adiante, ela afirma: “A viagem que fez ao Norte do país, pondo à prova à imagem que tinha forjado no Sul, através das leituras, foi uma das muitas apostas que fez e transformou, fundamentalmente, a percepção que, até aquele momento, tivera do Brasil” (2005, p.69).

O contato com a realidade inesperada do país se opõe a imagem que ele havia “forjado em seu gabinete” quando escreveu *Macunaíma*. São, portanto, duas imagens, em dois níveis, que se confrontam: i) duas imagens do Brasil; a primeira, feita através da transposição de um sistema de referências tipicamente ocidental que, todavia, não se harmonizava à realidade

brasileira ii) duas imagens de Mário de Andrade; o de gabinete (dos textos e as fichas de leitura) e o de “campo” (que vai a Amazônia) (cf. Botelho, 2013, p.39).

Apesar da aparente dispersão temática, nos ensaios dedicados ao primo, Gilda percorre muitas linhas e níveis analíticos a partir da combinação de textos e problemas definidos. Conhecendo a gênese do trabalho do autor desde a sua formação, ela sublinha os pormenores considerados insignificantes, intenções pessoais, procurando expor uma síntese de sua obra e de seus principais dilemas, sempre colocados em contexto. Diante disso, o pano de fundo de sua interpretação também se assenta em um duplo expediente, o conhecimento da realidade brasileira e da biografia do escritor.

Segundo Bento Prado Jr. (2006, p.13), a complexidade dessas múltiplas linhas analíticas que se cruzam nos textos da ensaísta demonstram “a grande afinidade entre a autora e Mário de Andrade no que concerne ao estilo do trabalho crítico e das perspectivas da reflexão estética”. Como se demonstrará mais adiante, colocando-se como uma intermediária entre a obra e o público, Gilda se firma como intérprete de Mário, adotando, a partir das meditações do autor, alguns elementos que também serão incorporadas em seu método de análise.

Diante disso, a figura do intérprete torna-se essencial, pois, segundo a própria autora, ela deve estar acima da fragilidade e indeterminação do criador e comunicar a sua mensagem. No caso de Gilda, ao reagrupar os textos numa nova ordem interpretativa, ela acaba atuando sobre cada fragmento num movimento que liga o problema geral (o dilema contraditório do artista), aos seus aspectos particulares (a estética, a música, a poesia, a coleção de arte e a viagem). Assim como o ouvinte ideal, o intérprete ideal seria, tanto para Gilda, quanto para Mário, “o puramente receptivo, aquele que ‘disposto a amar’ soubesse se despojar dos ídolos de toda espécie, das verdades transitórias, dos preconceitos adquiridos através dos anos, da veneração descabida, para se nortear, sobretudo, pela compreensão exata do passado” (Souza, 2005, p.26).

3.1.4 *Macunaíma em Paris: atração da Europa e a fidelidade ao Brasil*³⁶

Se nas entrevistas e nos ensaios citados nos tópicos anteriores as interpretações da ensaísta sobre a vida e a obra mário-andradina encontram-se distribuídas em fragmentos que só adquirem o sentido de um projeto interpretativo quando lidos em conjunto, em *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (2003), Gilda assume uma abordagem mais sistemática para apresentar as principais questões que estruturam a obra. O principal objetivo do livro é analisar a forma de rapsódia musical que Mário construiu em *Macunaíma*.

Como já mencionado, esse ensaio literário de Gilda foi escrito originalmente como Prólogo - “El Tupi y el Laúd” -, da *Obra Escogida, de Mário de Andrade* da Biblioteca Ayacucho (dirigida por Ángel Rama). Com pequenas modificações (corte de parágrafos e mudança de paragrafação), o texto corresponde ao mesmo da edição brasileira lançada pela editora Duas Cidades em 1979, data em que também foi publicado em Caracas.³⁷ Em *O tupi...* a autora dialoga de forma crítica com Haroldo de Campos (1929-2003), que também havia assumido a organização de um livro da Ayacucho (*Obra Escogida, de Oswald de Andrade*), e que publicou, alguns anos antes, uma interpretação sobre esse mesmo livro de Mário, *Morfologia de Macunaíma* (1973).

Para Haroldo de Campos, a estrutura da obra de Mário de Andrade estaria encadeada em uma sequência narrativa fundada nos princípios formais dos contos de magia russos descritos na tese desenvolvida pelo linguista Vladimir Propp em *Morfologia do conto maravilhoso* (1928). Fazendo objeções a essa tese, Gilda adota um ponto de vista diferente do de Haroldo, cujas lacunas da transposição, seriam incapazes de atingir a estrutura mais profunda da narrativa de Mário. Segundo ela, a “leitura reducionista” empreendida por Campos não conseguiu “relacionar a obra com o complexo sistema formal do escritor”, o que evidenciava a fragilidade analítica feita através de uma “leitura unívoca da obra” que rejeitava todo e qualquer componente que não se encaixava no modelo proposto por Propp (Souza, 2003, p.45-46). Apesar das opiniões da autora terem sido consideradas polêmicas na época, o confronto entre

³⁶ Na anedota “Macunaíma em Paris”, Roger Bastide (1983, p.78) escreve sobre um sonho que teve com Macunaíma, personagem central do livro de Mário de Andrade de mesmo título. No sonho, recebe o herói do livro em uma festa da embaixada brasileira em Paris. Ficando impressionado com o fato de Macunaíma saber de tantos aspectos da cultura francesa, ele diz, “sabia, enfim, uma porção de coisas que não se aprendem nos livros. Aliás Macunaíma não sabia ler”. Ao acordar, Bastide percebe que não se tratava de um pesadelo, abrindo os olhos, encontra sobre sua mesa de cabeceira o livro escrito por Mário.

³⁷ Ver a carta de 1º de março de 1978, enviada por Gilda à Ángel Rama, onde ao final solicita ao crítico a liberação para a publicação do texto de *O tupi e o alaúde* pela Editora Duas Cidades (Candido; Rama, 2018, p.212). Sobre o Brasil na Biblioteca Ayacucho: ver Haydée Coelho (2009).

ideias divergentes em relação a um mesmo texto permitiu perceber as diferentes tendências críticas que giravam em torno da dinâmica entre a realidade local e a base europeia expostas em *Macunaíma*.

De acordo com Telê Ancona Lopez (1972, p.11), há na trajetória literária do modernista dois pontos que se evidenciam: o sentido universalista de seus primeiros trabalhos e a ligação com a produção literária popular. A literatura popular é considerada um fator básico de “conhecimento do povo brasileiro”, cuja assimilação feita pelo escritor ao longo de sua obra vai sedimentando a linha de seu compromisso com a produção nacional. No decênio de 1920, a análise do processo criador do populário converge para outro campo de interesse de Mário, a música. Para Gilda (2003, p.12), *Macunaíma* é composto neste momento, de “grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música”, um aproveitamento erudito da música popular.

Em linhas gerais, o livro de Gilda apresenta três teses principais: a primeira diz respeito à técnica empregada pelo escritor: para a autora, é no processo criador da música popular que está o modelo compositivo (rapsódia) de *Macunaíma*; a segunda apresenta, a partir da recuperação de dois episódios de *Macunaíma*, os sintagmas antagônicos que se cruzam no interior da narrativa; por fim, a terceira tese acerca-se do problema da diferença nacional a partir da análise dos termos heterogêneos que regem a estrutura do texto: o modelo europeu (forma similar ao romance arturiano) e a realidade local (matéria brasileira).

Segundo ela, o autor teria transposto para a literatura, de maneira intencional e crítica, o mesmo conflito que identificou na música popular produzida na década de 1920, o da incorporação da tradição europeia herdada de Portugal e sua assimilação nas manifestações locais, populares, indígenas ou africanas. Para a ensaísta, o modelo compositivo do livro corresponde ao processo criador da música popular, que normalmente vale-se de duas “formas fixas” ou “esquemas obrigatórios”: a “variação” – formal do instrumento e da canção – e a “suíte” – processo antigo de composição presente nas danças dramáticas brasileiras.

No entanto, a rapsódia literária de Mário combina esses elementos a uma série heterogênea de fontes advindas da tradição europeia, como as etnografias do etnologista alemão Koch-Grüberg e as canções de roda ibéricas. Nesse sentido, *Macunaíma* “erige como regra de composição esse mecanismo parasitário” pois parte do material previamente recolhido pelo autor é submetida a “toda sorte de mascaramentos, transformações e adaptações” (2003, p.26). Segundo Gilda (2003, p.28-29):

Da mesma forma que os cantadores populares incorporavam inconscientemente, no momento antagônico de tirar o canto, todo o

aprendizado que, anos a fio, havia acumulado, Mário de Andrade via se projetar, como que mau grado seu, no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país. *Macunaíma* representava este percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas; traía a marca das leituras recentes de História, Etnografia, Psicanálise, Psicologia da criação, Folclore; atestava, em vários níveis – dos fatos da linguagem aos fatos da cultura e de psicologia social – a preocupação com a diferença brasileira; mas, sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita.

De acordo com a concepção de montagem, a personagem do livro, *Macunaíma* (o herói), é também ambivalente, dúbio, indeciso, entre duas ordens de valores: ele pode ser tanto o homem brasileiro, como o homem moderno universal (2003, p.38-40). Assim, as ambiguidades do texto são de caráter físico, psicológico e cultural, transpostas a uma estrutura que comporta dois sintagmas antagônicos que se defrontam em posição inversamente simétrica em relação a um eixo central da narrativa. Os ponto de cruzamento dos dois sintagmas “inversamente simétricos” estariam representados pelos capítulos “Vei, a Sol” e “Carta para as Icamíabas”. A importância do episódio de “Vei, a Sol” estaria, segundo a autora, na representação da acomodação da personagem aos progressos e aos modelos culturais impostos pelo Ocidente. Quando relacionado ao outro episódio, “Carta para as Icamíabas”, a análise de Gilda demonstra que as imagens antitéticas fornecidas pela obra se encontram em uma relação de desarmonia com o núcleo da personalidade de *Macunaíma* que, brasileiro por excelência, passa a confrontar-se com valores ocidentais experienciados durante seu deslocamento para a cidade (2003, p.56).

Na última tese apresentada por Gilda, ela assevera que, independentemente dos “mascaramentos” que emprestam à narrativa de Mário de Andrade o “aspecto selvagem” da matéria local como fundo da figuração, o núcleo central da rapsódia permanece “firmemente europeu”. (Souza, 2003, p.60). Nesse sentido, a autora defende que *Macunaíma* está reportado a dois sistemas referenciais diversos, que oscilam entre a adoção do modelo europeu e a valorização da “diferença nacional”. Segundo a expressão de Roberto Schwarz (2012a), uma “adoção acrítica do modelo europeu que não resolve o problema da ‘nossa diferença’ acaba confrontando termos inteiramente heterogêneos como a forma europeia do progresso e da cultura brasileira”. Esse contraste, somado à desproporção e dualidade formal, é evidenciado quando Gilda afirma que o livro *Macunaíma* é o ponto extremo dessa adoção acrítica, “quando a exploração do desencontro já é feita em registro grotesco” (2003, p.61).

Nesse sentido, para a autora, *Macunaíma* seria, sob muitos aspectos, a “carnavalização do romance de cavalaria”, nos termos de Bakhtin.³⁸ O romance arturiano, particularmente a busca de um objeto mágico e miraculoso, no caso do Ocidente, o Graal. Tanto o Graal do romance arturiano quanto a muiraquitã do anti-herói brasileiro representariam a busca da identidade perdida capaz de ilustrar a “dualidade de mundo” fundada na “semelhança dos contrários” tratada de forma carnalizada tanto no primeiro, quanto no segundo caso (2003, p.77). Essa dualidade expressa em dois planos simultâneos representaria o ponto extremo do conflito da diferença nacional e expresso no sentimento ambíguo de “atração pela Europa e na fidelidade ao Brasil.” (2003, p.81). Diante disso, sua conclusão é que *Macunaíma* seria resultado da adesão simultânea a termos inteiramente heterogêneos, típicos do caráter ambivalente do livro e da personagem, “sempre dilacerado entre suas fidelidades, ao Brasil e à Europa” (2003, p.84). O dilema transposto para a narrativa ficcional envolve o debate acerca da produção de obras de arte que concorressem para a sedimentação da arte brasileira, sem, contudo, abandonar a referência artística estrangeira. Por isso, o duplo de Mário faz com que o autor se debata entre atitudes opostas, “dilacerado pelo dilema cria um compromisso entre dois polos”, o Brasil e a Europa, uma constante “luta entre essas duas tendências” (Galvão, 2014, p.165).

A utilização de imagens antitéticas para representar os dilemas e conflitos internos do autor e, de forma mais ampla, as contradições existentes na experiência brasileira, estruturam boa parte da abordagem utilizada por Gilda nos diversos momentos em que interpretou o assunto. Contudo, como ela afirma ao final de *O tupi e o alaúde* (2003, p.85), a leitura que faz da obra de Mário também é “ambivalente e inseminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza”. Segundo Wisnik (2007, p.227) a meditação de Gilda sobre Mário, extravasa as fronteiras convencionais pelas quais se costuma “domesticar a multiplicidade do autor”.

Para tal, Gilda tenta demonstrar interpretativamente que a obra e os conflitos de Mário não devem ser lidos como um jogo disciplinado de oposições, mas em termos contraditórios e equivalentes. À exemplo disso está o movimento de aproximação entre Mário (“o homem urbano do Sul”) e Gilberto Freyre (“preso à sociedade açucareira do Nordeste”), feito no ensaio

³⁸ Segundo Gilda (2005, p.65) o conceito de carnavalização, “central na análise que Bakhtin faz da cultura popular e sobretudo do que constitui o riso popular, foi sugerido pelos ‘festejos do carnaval e pelos atos e ritos cômicos que a eles se ligam’ e ocupam um lugar imenso na vida do homem da Idade Média [...] O termo carnalizado assume por conseguinte em Bakhtin uma acepção muito extensa, designando ‘não somente as formas do carnaval, no sentido estreito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decorrer dos séculos e durante o Renascimento’”.

“O mestre de Apipucos e o turista aprendiz” (2005). Os “dois irmãos inimigos”, afastados pela crítica devido às diferentes visões de mundo e de modernidade que apresentavam, se aproximam no decênio de 1920, de acordo com Gilda, em termo de comparação de dois artigos que escreveram sobre a obra do pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003). Além disso, *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933, e *Macunaíma*, podem ser “tomados como obras complementares, na medida em que se articulam em torno do mesmo suporte, que é a análise da preguiça e dos antagonismos que regem nossa formação cultural” (2005, p.53). Ao retomar sua própria experiência a partir da imposição que essas duas obras tiveram em sua formação intelectual, ela afirma:

Foi a partir deles [de Mário de Andrade e de Gilberto Freyre] que a geração de moços, que entre 1935 e 1940, ainda não marcada pela especialização, começou 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. As conquistas obtidas eram em geral provisórias e não se apoiavam na segurança racional dos sistemas. Mas naquele momento de transição entre o sonho das vanguardas e a chegada vitoriosa dos especialistas, delineavam à nossa frente um recorte novo da realidade. Talvez uma invenção da realidade, tal como de tempos em tempos a arte efetua, para renovar o sentimento da divindade, do homem ou, mais humildemente, da paisagem (2003, p.69-70).

E é esse um dos motivos que justifica o “não afrancesamento” de suas ideias, como declarou Gilda à Walnice Galvão (2014, p.46), quando questionada sobre a influência da cultura francesa sobre a sua geração. No entanto, sua formação intelectual se dá na encruzilhada dessas duas influências, uma europeia, devido à formação francesa que teve na FFCL, e outra brasileira, na qual o convívio e proximidades com a figura/obra de Mário de Andrade, tornam-se centrais.

3.2 A estética pobre

3.2.1 Roger Bastide, um francês atípico

Como destacado anteriormente, a FFCL representou um momento de grande ruptura na experiência de formação intelectual de Gilda, seja da perspectiva do gênero, dos novos círculos de sociabilidade, ou do novo modelo acadêmico, se comparado, por exemplo, à formação que recebeu durante o período em que conviveu com Mário de Andrade e com outros intelectuais

de seu círculo de prestígio. Conforme atesta em um de seus depoimentos, antes de ingressar na faculdade só Mário a ensinava; partir de então, passou a receber as ideias dos professores advindos da missão francesa, Jean Maugué, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide, configurando para ela “uma mudança total de companheiros, de heróis e objetivos” (Galvão, 2014, p.94). Entre esses três professores frequentemente citados por Gilda e pelos companheiros de *Clima* em suas memórias, destaca-se a presença e a figura de Maugué e, especialmente, Roger Bastide, seu orientador.

Jean Maugué veio na segunda leva da missão francesa no ano de 1935, assumiu as aulas de filosofia até seu retorno à França, em 1943. Naquele tempo era o único professor da Cadeira e lecionou em diversas áreas e modalidades da disciplina. Como constam nos relatos de seus antigos alunos, formou intelectuais mais abertos aos temas gerais do que filósofos especializados. Privilegiando ensinar sobre o processo de reflexão dos fatos e acontecimentos, suas aulas eram longas meditações sobre arte e política e se voltava com frequência aos temas da pintura, literatura e cinema.³⁹ Destacando sua importância para a formação intelectual do grupo *Clima*,⁴⁰ Antonio Candido (1978, p.188-189) afirmou que:

Provém dele muito de nossa atitude intelectual e, portanto, uma parte da tonalidade de *Clima*. Para ele, sob influência de Alain, a filosofia interessava sobretudo como reflexão sobre o cotidiano, os sentimentos, a política, a arte, a literatura. O nosso grupo incorporou profundamente esse ponto de vista, que explica porque, sendo nós todos formados em Filosofia e Ciências Sociais, acabamos, quase todos, críticos.

Já Roger Bastide chegou ao Brasil em 1938, substituindo Lévi-Strauss, e permaneceu um longo período no país, contribuindo decisivamente para a formação dos primeiros cientistas sociais brasileiros durante quase duas décadas, entre 1938 e 1954. Não atuando apenas na Universidade de São Paulo desempenhou um papel de destaque na vida intelectual brasileira. Quando Bastide assumiu o cargo na universidade, já era um pensador maduro, o que o distinguia dos demais professores da missão. Desde o princípio manifestou interesse pelas diferentes áreas e temas de conhecimento sociológico, como a arte, a política o folclore e as relações raciais.

³⁹ Segundo Paulo Arantes (1994, p.63), nos pressupostos de Maugué, a “filosofia não se ensina, quando muito ensina-se a filosofar”.

⁴⁰ O depoimento de Gilda também atesta esse fato: “Começava a se desenhar na frequência dos cursos, sobretudo nas aulas do professor Maugué, em que todo mundo se encontrava, calouros veteranos, ouvintes, interessados na matéria e senhoras da sociedade. Foi ali que nasceu, espontaneamente o nosso grupo [Clima], fruto de um conjunto de afinidades e circunstâncias. Em primeiro lugar éramos todos discípulos de Maugué”. (apud, Galvão, 2014).

Fernanda Arêas Peixoto (1999, p.93)⁴¹ comenta que a iniciação de Bastide em terras tropicais, que ela chama de “diálogo inaugural”, é feita, de um lado, através do contato com o grupo modernista paulista, com os quais dialogava sobre temas como a mestiçagem, a língua e a ideia de “brasilidade”, e de outro, com a poesia negra produzida no país (Peixoto, 2000, p.81). Naquele contexto, a arte barroca estava “na ordem do dia” da crítica de arte e das políticas culturais, Bastide aproveitou a deixa para produzir uma nova inflexão teórica sobre o tema, bem como, estabelecer um diálogo estreito com a tradição intelectual local, particularmente com Mário de Andrade. Beneficiando-se largamente das reflexões do escritor sobre cultura e sociedade brasileira, a partir desse primeiro contato, passou a adotar uma perspectiva crítica na leitura que empreendeu sobre arte brasileira, especialmente nos estudos sobre o Barroco e Aleijadinho⁴² (Peixoto, 2000, p.61). Além disso, *Macunaíma* foi uma obra que causou grande entusiasmo no professor pela descoberta dos contrastes e contradições das quais o herói do livro era símbolo. Com Mário, também debateu sobre a relação entre a cultura popular e a cultura erudita através de categorias como “o nivelamento” e o “desnivelamento” estético.⁴³

Para Maria Isaura Pereira de Queiroz (1983, p.12-13):

Diante da riqueza que se encontrava na arte brasileira, acreditou Roger Bastide que a análise de uma realidade estética diferente da europeia [...] podia auxiliá-lo a compreender mais rápido as características da sociedade e da civilização brasileira [...] inaugurava assim o que chamou, mais tarde, de perspectiva ‘anti-etnocêntrica’ sem a qual não acreditava possível um conhecimento válido de qualquer realidade estranha à sua

Apesar da atmosfera maciçamente francesa, Roger Bastide, segundo Peixoto (1999 e 2000), reforçava em seus cursos e na orientação de alunos a aproximação com as ideias e obras de intelectuais brasileiros. Além de Mário, dedicou-se a análise e a revisão dos trabalhos elaborados pelos autores pioneiros do ensaio histórico-social Nina Rodrigues, Sylvio Romero, Euclides da Cunha, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros –, livros que, segundo Antonio Candido (2016, p.355), exprimiam “a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930 e não foi, apesar de tudo, abafada pelo Estado Novo”.

⁴¹ Ver também o tópico “Leituras Cruzadas” do livro de Fernanda Peixoto (2000, p.79-93).

⁴² Como relembrou Fernanda Peixoto (2000, p.67, nota) Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* também dedicou alguns parágrafos sobre Aleijadinho fazendo análises inspiradas em Mário de Andrade, além de sublinhar, em outros termos, “a mesma originalidade da invenção mulata afirmada por Mário e depois por Bastide”.

⁴³ De acordo com Charles Lalo em *L’art et la vie sociale* (1921), o nivelamento estético corresponde ao fenômeno de ascensão de um gênero artístico inferior a um nível superior de arte culta, enquanto o desnivelamento, consiste no processo contraditório, “quando o povo apreende e anota a música erudita” (cf. Souza, 2003, p.20-21).

Escreveu boa parte de sua produção no período em português e, apesar de incluir na bibliografia de seus cursos abordagens teóricas francesas e autores como Émile Durkheim, ensinava, como declarou em entrevista à Irene Cardoso, “com o espírito de uma Sociologia brasileira”:

Eu pedi muitos estudos de sociologia empírica para os alunos. Mas depois, quando uma Sociologia brasileira apareceu, eu pedi para fazer teoria. Dizendo que se deveria tirar da realidade uma teoria brasileira, e não impor aos fatos brasileiros uma Sociologia nascida na América do Norte ou na Europa – o funcionalismo, o marxismo. Não que não se pudesse encontrar depois uma convergência, mas se devia partir das realidades brasileiras (apud Garcia, 2002, p.74)

Como lembrou Fernando de Azevedo (1978, p.8-9), Bastide foi para seus alunos um dos professores mais importantes da missão francesa: representava a figura do professor que “se compraz em se ver cercado de seus alunos, em lhes abrir perspectivas e indicar-lhes o trabalho a fazer; que conversa com eles; que os faz partilhar suas ideias”, inspirando trabalhos e criando “discípulos”. Seus alunos e orientandos desenvolveram pesquisas em diferentes áreas como a literatura, o folclore, a arte, os estudos sobre raça. Entre outros temas, Antonio Candido interessou-se pela literatura, enquanto Florestan Fernandes se dedicou em seus primeiros estudos à análise do folclore e das sociedades indígenas seguindo depois para o estudo das relações raciais; Lourival Gomes Machado estudou o barroco e Maria Isaura Pereira de Queiroz o tema da sociologia religiosa e suas práticas culturais⁴⁴.

No entanto, entre seus alunos, conforme atesta o depoimento de Florestan Fernandes concedido à Maria Lúcia Braga (2000, p.334):

Quem era realmente discípulo de Bastide não era o professor Antonio Candido, mas era a professora Gilda de Mello e Souza, esposa dele, especialmente no campo da sociologia estética. E outra pessoa é a Maria Isaura Pereira de Queiroz no campo religioso e também no folclore e outros assuntos.

Gilda confirma o depoimento do colega afirmando que, “Florestan foi mais um colaborador. Eles fizeram vários trabalhos juntos, coisa que eu nunca fiz. Eu não. Eu fui discípula mesmo dele, sobretudo no momento que fiz a minha tese” (apud Braga, 2000). Nesse sentido, a relação entre eles se definiu em certa medida pela dicotomia mestre-discípulo encontrada, curiosamente, em Gilda e Maria Isaura Pereira de Queiroz, duas mulheres, mas não

⁴⁴ Destaca-se as pesquisas de Florestan Fernandes iniciadas em 1940 e reunidas posteriormente no livro *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo* (1961) e ainda na temática do folclore, o livro *Sociologia e folclore: dança de São Gonçalo num povoado baiano* (1958), de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Ambos constituem pesquisas pioneiras sobre o tema que foram motivadas, em grande parte, por Roger Bastide.

em Florestan Fernandes ou Antonio Candido, que pareciam estar simbolicamente no mesmo patamar intelectual com o professor. Ainda segundo a ensaísta:

Quando foi na ocasião de eu fazer a minha tese ele fez comigo provavelmente o que fazia com outros *alunos dóceis*. Não com Florestan porque era um aluno com uma personalidade muito forte. [...] Ele me deu uma relação muito grande de temas de tese. Ele dava o tema e dizia: isto tem essa qualidade e tem este problema. Que era problema às vezes de bibliografia, que às vezes levando em conta o temperamento que dependia de muita pesquisa em arquivo, coisas desse tipo. E entre estes assuntos ele pôs a moda. Não fui eu. Eu digo isso porque acho importante para mostrar. *Ele não poria para o Florestan provavelmente, mas para mim ele pôs*. Ele pôs a moda e eu vi na relação uma adesão maior a assuntos desse tipo porque ele estava pensando em mim. (apud Braga, 2000, p.337. Grifos nossos).

Como atestam os depoimentos, novamente, diante das regras do gênero que mediavam o contexto e o espaço de sociabilidade intelectual universitário, a relação entre Gilda e Bastide apresentava-se como assimétrica e desigual, se comparada à relação que Bastide mantinha com seus alunos homens. Apesar dos vínculos se constituírem de forma assimétrica e hierárquica, Gilda foi por muito tempo sua assistente na Cadeira de Sociologia I e tradutora de seus textos. No período de 1942 a 1949, ela se incumbiu dos seminários referentes aos seguintes temas: “Sociologia geral”; “Arte e vida social”; “Pesquisa sobre o gosto brasileiro no 2º Reinado através de anúncios de jornais”; “Sociologia religiosa”, “Sociedades primitivas”, “Técnicas de histórias de vida”, “Sincretismo religioso no Brasil”; e “Sociologia da moda” (USP, 1953, p.647-649 apud Pinheiro, 2016, p.178). Bastide exerceu uma influência profunda em sua orientação intelectual, especialmente nos estudos sobre arte e sociedade (designados como “sociologia estética”), alargada de forma definitiva no momento da elaboração da tese de doutorado.

3.2.2 *Embaralhando fronteiras: Sociologia estética, Estética sociológica*

Segundo Nathalie Heinich (2001, p.26), não foi na sociologia propriamente dita que surgiram os primeiros estudos em favor do elo entre a arte e a sociedade. A preocupação e o interesse de reflexão pela arte e pela sociedade nasceu, a princípio, na estética e na filosofia na primeira metade do século XX em trabalhos dispersos elaborados, pela tradição marxista e entre alguns historiadores da arte europeus - com maiores manifestações na tradição intelectual germânica. Esses autores constituíram o que ela designou ser a “primeira geração” dos estudos sobre arte e sociedade, que se baseavam em uma tendência, relativamente datada, denominada

“estética sociológica”, ensinada por muito tempo nas universidades como “sociologia da arte” (2001, p.27). Esses estudos buscavam emancipar-se da velha tutela da história da arte e da estética, e consideravam que “a arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo características próprias”. Nessa direção, refletiam sobre as possibilidades que a sociologia tinha em criar seus próprios métodos de abordagem (2001, p.63).

Para Gláucia Villas Bôas e Alain Quemin (2016), foi na França onde surgiram os primeiros trabalhos que sistematizavam as questões de métodos e problemas relacionados ao tema da arte e da cultura. Em 1889 foi publicado *L'art au point de vue sociologique* de Jean-Marie Guyau (1854-1888) e Émile Durkheim (1858-1917), que escreveu pouco sobre a arte, reservou um tópico para “sociologia estética” na revista *L'Année Sociologique* (vol.12, 1913)⁴⁵. Em seguida, Charles Lalo (1877-1953) publicou em 1921 *L'art et la vie sociale*. Contudo, naquele contexto, tendo em vista a insipiência da consolidação dessa área de estudos e de definições metodológicas precisas, tratava-se de sociologia ou mais de estética, de história da arte ou de filosofia das artes?

No Brasil, Roger Bastide escreveu *Arte e sociedade*, traduzido por Gilda e publicado pela primeira vez em 1945 (depois, em 1971). O trabalho é considerado precursor e inscreve-se explicitamente em uma “sociologia estética”. Nessa obra, faz um levantamento do histórico de seu desenvolvimento, tentando apontar as possibilidades para que a sociologia da arte se constitua como uma disciplina científica. Logo no início da obra, ele reconhece que a sociologia da arte ainda não foi feita e que a estética ainda não é compreendida através de seus entrelaçamentos sociais (Bastide, 1971, p.32). Perguntando-se sobre quais seriam os problemas fundamentais da sociologia estética ou sociologia da arte, inicia um percurso descritivo e analítico para criar novas condições aos estudos das correlações entre as formas artísticas e formas sociais. Nesse sentido, faltando instrumentos adequados de investigação, o autor se indaga: quais seriam os usos sociais das artes? como as formas artísticas mudam e por quê? Para onde caminha, enfim, a sociologia da arte? Segundo Bastide, “partimos de uma sociologia que procura o social na arte e chegamos a uma sociologia que, ao contrário, vai do conhecimento da arte ao conhecimento do social” (1971, p.33).

A síntese dos pressupostos de *Arte e sociedade* pode ser encontrada em um artigo publicado originalmente por Bastide em *Cahiers Internationaux de Sociologie*, três anos depois da publicação da obra, no ano de 1948. No artigo, o autor faz um resumo seletivo do livro com uma proposta de transição de uma estética sociológica para uma sociologia estética, a despeito

⁴⁵ Conferir o quadro da classificação das matérias sociológicas. A Sociologia estética aparece em “VII - Diversos”.

da permanência da primeira expressão no livro. Para o sociólogo seria necessário que os estudiosos dos temas da arte ultrapassassem a mera consideração dos aspectos exteriores da arte, mas sim, começassem a pensa-la integralmente como coisa social. Preocupado com a fundamentação da arte na sociologia ele afirma: “que a estética sociológica, para ser ciência, deve limitar-se a enunciar julgamentos da realidade, a estudar as correlações entre as formas artísticas e as formas sociais, sem abordar o problema normativo, que é preciso deixar com a filosofia” (Bastide, 2006, p. 295)⁴⁶.

Tanto a obra, quanto as aulas de Bastide, foram decisivas para os estudos de Gilda sobre a relação entre arte e sociedade. Em 1940, ele havia dado um curso de “Sociologia Estética”, além de resenhar *Salões e damas do segundo reinado* (1942), obra escrita por Wanderley Pinho que tratava das práticas sociais dos salões brasileiros daquele período e de seus personagens. Na pesquisa sociológica da arte, Bastide fugia à regra então preconizada nas Ciências Sociais “que condenava o subjetivismo como fonte de erros de observação e interpretação” (Queiroz, 1983, p.13). Os romances eram para ele importantes ferramentas de análise da experiência social. Ele apontava, nesse sentido, possibilidades teóricas e metodológicas oferecidas pela história da arte e pela estética. Segundo relembra Gilda no discurso de emérita (1999):

O que era admirável no professor Bastide era a utilização que ele fazia desses métodos artesanais de informação, que o fazia interessar-se pelos alunos, pedindo-lhes que lhe contassem seus sonhos. Uma série de informações que, às vezes, ele lia do avesso ou punha de cabeça para baixo. Era como se conhecesse a afirmação de Aby Warburg de que “Deus está no particular”, como se estivesse demonstrando aquela sensibilidade para os pequenos discernimentos de que falava Winckelmann. Quando fazia crítica literária ou de arte, e era um crítico excelente, percebia com facilidade os cacoetes do autor, as obsessões, os lapsos, o afastamento ou aproximação excessiva dos modelos de que ele partia.

De acordo com Leopoldo Waizbort (2007a, p.26), Bastide transita de maneira intercambiável entre as designações de “sociologia estética” e “estética sociológica”, dependendo do que ele está interessado em enfatizar, a estética ou a sociologia”. Movimento que, nas palavras de Gilda (2009, p.40), assume como característica a circularidade: da “Europa para o Brasil, do Brasil para a África e da Estética para a Sociologia”. Na tese é possível ler um trecho que foi excluído quando publicada no formato de livro (*O espírito das roupas*). No texto original ela agradece: “a orientação valiosa do prof. Roger Bastide, a quem devemos o interesse

⁴⁶ Bastide considera o estudo sociológico da arte do ponto de vista formal: “definimos a sociologia estética como um estudo das correlações entre as formas artísticas e sociais” (2006, p.298).

pelos estudos de Sociologia Estética”⁴⁷. Já no livro *Arte e sociedade*, que é dedicado ao crítico Sérgio Milliet, Bastide apresenta a obra como “pequeno livro de estética sociológica” (cf. Bastide, 1971). As nomenclaturas cambiáveis são, portanto, articuladas como pontos de vista, “dependendo muito mais da situação, do que propriamente fundada no método e objetivo das disciplinas, como suporia uma mentalidade cientificista”; nos estudos entre arte e sociedade do período, a circulação se dava de maneira espontânea “por um domínio cujas fronteiras não estão claramente definidas” (Waizbort, 2007b, p.120-122).

Embora Bastide marcasse posição com relação à primazia da sociologia na análise da arte, Antonio Candido, chama atenção para esse fato na primeira parte de *Literatura e Sociedade* (2011). Ao tentar apresentar quais seriam as possíveis contribuições da sociologia acerca dos aspectos sociais que envolvem a vida artística, menciona que a aplicação das ciências sociais ao estudo da arte tenha tido consequências duvidosas, devido às relações difíceis no terreno do método (2011, p.27). Nesse sentido, sugere que a análise social seja empregada como ponto de vista, dependendo do objeto visado (autor, obra ou público).

Além disso, importa destacar que, para o sociólogo francês, a arte concretiza-se na sociedade formando estilos de vida encarnados nas formas artísticas, nos grupos, nas classes sociais (processos de distinção e interação) e nas manifestações da consciência coletiva: a festa, o cerimonial, as etiquetas.

Seguindo as pistas deixadas por seu orientador, em sua tese de doutorado, Gilda inicia o primeiro capítulo do trabalho investigando a moda como fenômeno puramente estético para, em seguida, passar a uma análise propriamente sociológica, considerando os aspectos sociais dessa forma artística imbricados nas relações entre os sexos e classes. Nesse capítulo inicial, perguntando-se sobre até que ponto a arte é comprometida com as injunções sociais, busca ultrapassar a investigação dos elementos puramente estéticos para compreender a totalidade da moda enquanto fenômeno social, inserindo-a nas mudanças mais abrangentes de seu tempo e contexto. Segundo ela, a moda não corresponde, “a uma preferência arbitrária ou estética, mas é imposta, quer pela tradição, quer pelas condições sociais, o mesmo acontecendo com as cores e os tecidos, cuja escolha independe do capricho individual, sendo em larga medida sancionada pela sociedade” (Souza, 1987, p.47). Roger Bastide (2006, p.296) também argumenta nesse

⁴⁷ Exemplar consultado pela pesquisadora no Centro de Apoio à Pesquisa em História “Sérgio Buarque de Holanda” – CAPH/FFLCH/USP: Tombo 36^a, em janeiro de 2018.

mesmo sentido ao afirmar que, “levando um pouco mais longe a análise da arte, encontramos sempre a sociedade”⁴⁸.

Ao analisar a moda como fenômeno social, não focando apenas em seus elementos estéticos, Gilda investigou quais eram as “ligações ocultas que ela [a moda, como forma artística] mantém com a sociedade” (Souza, 1987, p.51). Situada em um domínio fronteiro, a moda é um fenômeno social que joga a todo instante com os princípios artísticos. Diante disso, como compreender a passagem da arte para a sociedade e da sociedade para a arte, que explica a mudança das formas, das variações de estilo e constantes renovações? Para ela, “esta pergunta quem a responde, a nosso ver, não é mais a Estética e sim a Sociologia. Daí a necessidade de, estudando a moda, nos colocarmos num outro ponto de vista” (1987).

No entanto, se Bastide possuía essa facilidade para transitar entre as classificações e nomenclaturas que entrelaçavam sociologia e arte, o mesmo não ocorreria com Gilda, que iniciava seu percurso num momento já marcado pelo início do processo de especializações acadêmicas que demandava a delimitação institucional da disciplina. Nessa época a frase constantemente proferida pelo orientador era: “A senhora não se esqueça de que está fazendo uma tese de sociologia” (apud Waizbort, 2007b, p.121).

Contudo, o ganho da tese parece repousar no movimento analítico singular que a autora conferiu à interpretação do objeto escolhido. Entre a sociologia estética e a estética sociológica, ora focando na forma artística para pensar o social, ora no social para pensar a forma artística, Gilda optou pelo embaralhamento das fronteiras disciplinares. Mesmo que não abandonasse o ponto de vista sociológico, com a consolidação dos padrões de rigor científicos e das especializações, como já mencionado, ela acabou migrando institucionalmente para a Estética. Contudo, a alteração do lugar institucional de onde falava ocorreu de modo distinto ao trajeto empreendido, por exemplo, por Antonio Candido que, pelo mesmo problema aqui exposto, acabou transferindo-se para a área de Teoria Literária. Ao contrário dele, Gilda enfrentou uma série de restrições ao mobilizar os diversos pontos de vista para falar sobre a forma artística. Para as mulheres, adotar diversos pontos de vista, não era uma tarefa tão fácil.

⁴⁸ Tendo em vista os trechos mencionados é possível aproximar tanto as ideias de Roger Bastide, quanto as de Gilda, à classificação pressuposta na “terceira geração” empregada por Natalie Heinich (2001, p.61) ao dividir os teóricos da Sociologia da Arte. A principal característica apontada pela autora é a de que os intelectuais dessa terceira geração estariam interessados em considerar a arte *como* sociedade, ou seja, que a arte, não podendo ser constituída fora de uma sociedade, é “forma, entre outras, da atividade social, possuindo suas próprias características” (Idem, p.63).

3.2.3 A estética pobre (de outro ponto de vista)

O testemunho de Gilda proferido durante uma aula inaugural do ano de 1972 aos cursos do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP (posteriormente revisado e publicado como um ensaio intitulado, “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses” (2009, p.9-43),⁴⁹ representou um marco de “fechamento” em sua trajetória intelectual e profissional na faculdade. Realizado no ano de sua aposentadoria, seu testemunho buscou sintetizar o fim de um ciclo. No depoimento, ela relembra a importância que Claude Lévi-Strauss, Jean Maugüé e Roger Bastide tiveram na formação de sua geração. De maneira singular, ela retoma alguns escritos curtos produzidos por esses três professores relativos ao campo da arte.

Segundo a autora, Lévi-Strauss e Maugüé concebiam a estética sob o signo da representatividade, do classicismo e da racionalidade, estando ligados a uma estética tradicional, a estética “rica”, europeia. Já Roger Bastide, um “brasileiro em potencial”, estaria mais próximo do país que o acolheu, pois produziu vários estudos sobre o barroco mineiro e sobre a estética afro-brasileira. Para a autora, Bastide estaria em posição oposta à de Lévi-Strauss ou Maugüé, sendo representante da “estética pobre”, voltada para os fatos do cotidiano que compõem o foro de nossa vida social, mas acima de tudo, a cultura brasileira.

Em linhas gerais, seguindo os passos de seu testemunho/ensaio, têm-se uma primeira caracterização da figura de Maugüé que, durante as aulas lecionadas no período que esteve no Brasil (1935-1944), tomava com frequência temas da arte e da política. Guiado por uma certa “filosofia do acontecimento, do cotidiano e da notícia de jornal” desprezava o academicismo gestado na universidade (Souza, 2009, p.12). Jean Maugüé não publicou nenhum livro. Para traçar seu perfil e suas ideias estéticas, Gilda selecionou alguns de seus escritos sobre pintura; foram escolhidos “A pintura moderna” de 1938, publicada *pela Revista do Arquivo Municipal*, e “Os problemas da pintura moderna”, que foi incluído no catálogo da exposição “Cem anos de Pintura Francesa” em São Paulo em 1940. Os títulos enganam, já que no primeiro texto ele analisa a pintura holandesa do século XVII e não a pintura moderna, uma pintura objetiva e naturalista que estava representada menos por seus artistas consagrados, e mais por sua

⁴⁹ A parte final desse mesmo ensaio, que é dedicada a Roger Bastide, foi apresentada no evento “Semana Roger Bastide” que ocorreu na USP em 1978, promovido pelo CERU e pelo IEB, com o título “A estética pobre de Roger Bastide” e publicado na edição n. 20 (1978) da *Revista do IEB*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70025>. Último acesso em: ago. 2018.

característica “patriótica”, que estabelecia nas características formais e estéticas da obra um “eco de uma relação harmoniosa do homem com a natureza” (Souza, 2009, p. 14).

Para Maugüé, na pintura holandesa daquele século o pintor conseguiu viver o mesmo ritmo dos elementos naturais que estavam em sua volta, traço comum à arte realista. Com o século XIX estabeleceu-se um novo estilo de vida e uma nova síntese na relação do homem com a natureza - “da Revolução Industrial, que reinventou a natureza, rasgou a paisagem com as fábricas, deu nascimento aos subúrbios”, uma mudança que “exigiu do olho humano uma acomodação mais difícil às novas condições” -, fator de pesar para o professor que, segundo Gilda, lamentava a falta de realismo e de representações pictóricas equivalentes ao mundo homogêneo da Holanda do século XVII.

Para analisar as reflexões do segundo professor, Claude Lévi-Strauss – que ao lado de Dina Dreyfus (1911-1999), ajudou Mário de Andrade a organizar no Departamento de Cultura a Sociedade de Etnologia e Folclore – a ensaísta selecionou um de seus artigos, também sobre pintura moderna, intitulado “O cubismo e a vida cotidiana”, publicado em 1935 na *Revista do Arquivo*. Na leitura feita por Gilda sobre o artigo de Lévi-Strauss, ela compreende que o movimento cubista representou para o autor um “fenômeno paradoxal”, porque nascido “sob o signo do divórcio entre a arte e o público”, o cubismo conseguiu penetrar “as formas mais pobres e utilitárias da expressão” (2009, p.17). Diante disso ela acredita que para Strauss o cubismo “foi uma aventura estética que modificou a visão do mundo”, não apenas a do esteta, mas a “do homem comum, do homem da rua”. Fator que se justifica pela presença da arte cubista na decoração dos cafés, nas ruas, entre os cartazes, nas propagandas, nos manequins das *magazins* e nos produtos comerciais, abandonando a ideia de função contemplativa da arte. Assim sendo, ela identifica no artigo de seu professor uma “aceitação e uma estética do geométrico” – como a da Bauhaus – que se liberta da representatividade e do naturalismo e aceita o “mundo da técnica” (2009, p.18-19).

Contudo, como mostra Gilda, se na década de 1930 Lévi-Strauss afirmava posições modernas e esclarecidas sobre a arte, em 1961, já sendo um intelectual consagrado e atuante na França, ele teria retrocedido em relação à adesão vanguardista do período de juventude e se aproximado das proposições estéticas de Maugüé, mais voltadas ao realismo. Nas entrevistas com Charbonnier, mostrou ter modificado suas impressões sobre a pintura cubista. Nesse novo contexto, a “conquista positiva da arte moderna” operada pelo movimento cubista nos anos de 1935 teria se afastado de sua função coletiva e de seu poder de linguagem e adesão no cotidiano. Diante disso, Lévi-Strauss passou a considerar o movimento em seus aspectos negativos, tanto para a técnica da pintura, quanto para o homem moderno. Sendo assim, o antropólogo procurou

em outro momento da história da arte novas possibilidades de reconexão do homem com a arte. De acordo com suas predileções, ele teria encontrado essa conexão, segundo Gilda, em obras mais tradicionais, como nos quadros do pintor francês oitocentista Joseph Vernet que retratava paisagens portuárias (Souza, 2009, p.19-20).

Portanto, para Gilda (2009, p.20), Maugüé e Lévi-Strauss, após este último retornar para a França, passaram a assumir posições semelhantes: “ambos refletem uma posição estética da representatividade, extremamente racional, europeia” – a estética do Classicismo. Além disso, suas reflexões apresentam uma nostalgia, caracteristicamente burguesa e europeia, “dos momentos em que a arte traduziu uma relação harmoniosa entre o homem e a natureza, em que o trabalho humano se inscrevia sem sofrimento na paisagem” (2009, p.20).

Por último, analisa alguns textos de Roger Bastide, a começar pelo artigo “Uma estética de São Paulo” (1951), publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. A partir dele, Gilda (2009, p.23) demonstra inicialmente como Bastide interpretou as funções estéticas dos cartazes publicitários distribuídos nas rodovias paulistas, e, em segundo momento, debate os efeitos da “velocidade da percepção” característico da constituição das “cidades verticais”. Para Roger Bastide, a cidade de São Paulo seria um reflexo do que ele concebeu enquanto “espaço vertical”, no qual o espaço passa a se renovar em paralelo ao desenvolvimento da cidade.⁵⁰ Em seguida, elenca outros temas de interesse de estudo de Bastide, como as análises sobre salões e as festas,⁵¹ sobre o barraco brasileiro e estudos da “estética afro-brasileira”,⁵² sobre as manifestações estéticas do candomblé baiano e as categorias do pensamento místico.⁵³ Para Gilda, era natural que “em um país sem tradição cultural como o Brasil” o sociólogo se afinasse por uma “estética pobre” e “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 (Souza, 2009, p. 41).

⁵⁰ Segundo Gilda, na concepção de Roger Bastide, esse espaço seria o oposto daquele descrito por Gilberto Freyre em sua obra *Sobrados e Mucambos* característica do sistema complexo de *Casa-Grande-e-Senzala*. (Souza, 2009, p.23).

⁵¹ “A sociologia dos salões” é um tema de predileção nos estudos de Roger Bastide sobre arte. O tema foi retomado em sua obra *Arte e Sociedade* (1945), traduzida por Gilda de Mello e Souza e aparece como importante operação metodológica em *Problemas da Sociologia da Arte* (2006).

⁵² A autora toma como referência alguns estudos menos conhecidos de Roger Bastide, enfeixados no título “Ensaio de uma estética afro-brasileira” publicado em seis partes no jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1948 e 1949.

⁵³ Sobre o estudo do misticismo na obra de Roger Bastide ver: Peixoto, 2000.

Diante do quadro traçado pela ensaísta, as preferências artísticas dos mestres franceses os situam, sempre segundo Gilda (2009), em lugares distintos. Lévi-Strauss e Jean Maugüé tomaram como referência primordial a Europa, pensando a arte através da representatividade figurativa, centrada na racionalidade, como nos quadros classicistas. Já Roger Bastide, questionando o “valor ideal da obra de arte”, voltou-se às culturas ditas “primitivas”, às manifestações estético-religiosas e aos problemas da mestiçagem artística. Na conclusão da autora, as concepções estéticas de Maugüé e Strauss estão ligadas a uma ideia de estética tradicional, a estética “rica” europeia. Já Bastide, em oposição aos primeiros, optou por um movimento de exceção, preferiu a feição peculiar da forma artística produzida na colônia, em um “meio pobre” e mestiço que imprimia deformações à arte consagrada, a “estética pobre”.

À vista disso, indica-se que Gilda, ao nuançar essas duas concepções estéticas, a “rica” e a “pobre”, apreendidas nas aulas dos mestres franceses, opta por tensionar a segunda em relação à primeira, relacionando-as à sociedade e construindo as bases de sua “sociologia estética”. Gilda acaba adotando em seu ensaísmo alguns dos traços mais característicos reconhecidos por ela nas obras de Roger Bastide e Mário de Andrade. Ao descrevê-los, fala indiretamente do seu próprio movimento analítico. Mais do que influências passivas em sua formação, os diálogos estabelecidos entre ela, Mário e Roger Bastide possibilitaram a confluência de sequências interpretativas e problemas comuns.

Contudo, apesar de afirmar que pertence a “linguagem da estética pobre”, há entre eles uma diferença fundamental: para a ensaísta, a diferença é marcada distintivamente por sua afinidade com a “*sensibilidade feminina*” característica de sua própria experiência pessoal (Galvão, 2014, p.107. Grifo nosso). Para Bastide (1971, p.103), a divisão sexual entre dois grupos sociais acarretou na divisão de 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 o ritmo” (Bastide, 1971, p.103). Curiosamente, são os temas de interesse da produção de Gilda que, ao estudar as relações entre arte e sociedade, escolheu primeiro a moda, apreendida como uma arte rítmica. Afeita, portanto, a análise de “coisas de mulher”, a posição que ocupa dentro da estética pobre e do diálogo com esses intelectuais e outros de sua geração parte de outro ponto de vista, generificado e socialmente situado, que a posiciona em um lugar distinto no quadro canônico da produção intelectual nacional.

Capítulo 4

A ARTE ENCONTRA A SOCIEDADE

4.1 A crítica como exercício de leitura

Para Gilda, o olhar crítico deve orientar-se por uma percepção a meio caminho da ciência da arte (apud Miceli; Mattos, 2007, p.202). Nesse sentido, a ideia de entre-lugar, como um modo de lidar com a diferença, pode ser considerada uma chave de leitura possível para compreender aspectos de seu ensaísmo.¹ Em entrevista concedida à Augusto Massi, Gilda definiu sua produção crítica da seguinte maneira:

A crítica que faço é uma crítica bissexta. Por isso, me permito escolher as obras com as quais tenho mais afinidade. E, em princípio gosto muito de analisar coisas de mulher. Em segundo lugar, não afino com a arte heroica. [...] A minha tendência para obra de arte é que ela seja mais baixa que o comum (Galvão, 2014, p.107).

Nesse trecho, Gilda aponta as duas principais chaves de leitura que foram mobilizadas na dissertação até o momento: i) a ideia de uma diferença feminina e ii) a “estética pobre”. Em outra entrevista do ano de 1991, ela afirmou que a crítica de arte brasileira sempre manteve um forte interesse pela arte “monumental” (dos quadros de batalha do século XIX, por exemplo) e, em oposição, possuiria uma “aversão ao insignificante” em qualquer plano que ele se apresentasse. Para ela, a arte e a crítica estiveram por muito tempo preocupadas em avaliar o “gesto heroico, a ação excepcional, a correção da realidade através de um padrão ideal de perfeição”, uma necessidade de “enaltecer o cotidiano” (Galvão, 2014, p.81).

Em linhas gerais, pode-se considerar essas duas afirmações da ensaísta a partir dos dois níveis analíticos aqui propostos: o *primeiro* diz respeito ao confinamento social e simbólico das mulheres ao espaço doméstico, onde tudo o que possui afinidade com o universo feminino soa estranho ao mundo masculino, podendo ser admitido apenas excepcionalmente. Há, portanto, uma forma velada de deslegitimação e mesmo dúvidas quanto a qualidade das “coisas de

¹ Conferir a nota de rodapé 11 da Introdução desta dissertação. Emprego a noção de maneira similar à conceitualização de Homi Bhabha (1998). O entre-lugar não é a fronteira, mas um modo de lidar com a diferença, em partes, como Bhabha aponta, como espaço conceitual da crítica e da sociologia, que i) avança nos modos de definir e compreender a relação colonial; ii) o fazê-lo, desestabiliza as categorias tempo e espaço e iii) Aponta para o valor heurístico e histórico da diferença.

mulher” que se encontram em oposição à monumentalidade do gesto masculino, justamente porque estão inscritas no cotidiano e no gesto insignificante, fora dos grandes atos históricos. Já o *segundo nível analítico* refere-se ao plano propriamente artístico, das ditas artes pobres, onde ela identifica o problema da formalização descompassada estabelecida entre a matéria local e os esquemas perceptivos herdados da tradição europeia, um processo de aclimação dos preceitos acadêmicos das escolas de arte europeias que, durante o século XIX, por exemplo, visavam o modelo representativo dos atos históricos monumentais, problema que será analisado mais adiante.

Além dessas duas linhas chaves empregadas para compreender os principais pontos de sua crítica – a experiência/visão feminina e a estética pobre –, existem outros elementos que ela mobiliza nos ensaios dedicados a Mário de Andrade, Roger Bastide e aos colegas de grupo *Clima*, que podem ser convertidos em comentários sobre seu próprio método de abordagem.

Em “Paulo Emílio: a crítica como perícia” (2009, p.261), a “paixão pelo concreto”, pelas coisas do real, dos acontecimentos das obras, é o que ela define como característica compartilhada pelos integrantes do grupo de *Clima* que, no início da década de 1940, saíam recém-formados dos cursos de filosofia e ciências sociais da FFCL e, desinteressados pelas teorias, privilegiavam o contato direto com as obras, mas sem deixar de levar em conta o quadro social. Para Gilda, essa característica, apoiada na análise das obras e não em posições teóricas, é constituinte do processo de construção crítica minuciosa comum a todos eles, definida como uma “práxis consciente, um estilo” (2009, p.262). Mesmo que o foco desse ensaio esteja na figura e na crítica de cinema de Paulo Emílio, ele também pode ser elucidativo do trabalho da ensaísta, que também fugiu dos modelos convencionais, da exclusividade dos livros, da oscilação das vogas intelectuais, estando mais interessada em “decifrar indícios, unindo fragmentos, recompondo destroços e suprindo o que faltava com a imaginação” (2009, p.268).

Ademais, como evidenciou Otília Arantes (2006), há uma afinidade entre o “método” de Gilda e dois métodos de abordagem, que na época não gozavam de muito prestígio na academia nem nas ciências humanas, a saber, o da arqueologia visual dos mestres da escola formada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), e o método indiciário praticado pelos *connaisseurs* (“peritos”), notadamente pelo médico italiano do século XIX, Giovanni Morelli (1816-1891). Segundo Otília, essas referências se cruzam por dois fatores:

Um pouco por temperamento, mas sobretudo por uma escolha muito meditada, Gilda sempre valorizara, na interpretação das obras, aquilo que aparentemente era desimportante e que não aparecia de imediato numa primeira leitura ou a olho nu, os pequenos indícios a serem perseguidos, como

as pegadas, por um caçador, ou os “sinais” característicos que despertam a imaginação de um detetive, de modo a decifrar o enigma que nos é proposto pela obra, fosse ela quadro, filme ou livro. Por outro lado – já então na linha de Aby Warburg, Panofsky, mas sobretudo Gombrich –, acreditava que a interpretação de uma tela pelo crítico, tanto quanto da realidade pelo artista, era sempre mediada por um esquema dado, um modelo relacional, por isso mesmo variável, [...] A questão, porém, que se colocava para a aficcionada brasileira daqueles métodos sem prestígio não era exatamente o da atribuição de autoria da obra, nem se tratava de peritagem no sentido estrito do termo, mas de algo como uma descoberta dos “códigos” (Arantes, 2006, p. 311-312).

Para Carlo Ginzburg (2014, p.150), o método desenvolvido pelo médico italiano Giovanni Morelli, indica que os dados marginais “eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais, ‘que lhe escapam sem que ele se dê conta’”. Essa ideia é similar à que foi apresentada por Gilda (2005, p.170) quando analisou detalhadamente o filme *Blow-up* (1967) de Michelangelo Antonioni, onde afirma que “a intenção do criador é precária diante da autonomia incontrolável das formas”.

No entanto, Bento Prado Jr. (2006, p.32) relativiza a influência desses métodos na obra da ensaísta. Comparando sua abordagem a do historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), também ligado à escola Aby Warburg, afirma que apesar de ambos se dedicarem a uma análise de iconologia atenta aos indícios, estas são praticadas “segundo espíritos diferentes”. Para Bento Prado Jr., a iconologia de Panofsky se baseia essencialmente numa epistemologia de direção iluminista e universalista, em que “a ordenação artística da experiência e do mundo abre o espaço de uma estruturação simbólica superior”, europeia, herdeira da tradição do passado ocidental. Já em Gilda, “situada na periferia do capitalismo”, encontra-se uma visão oposta, seu interesse está na arte pobre, artesanal e localizada na margem. Seus ensaios se dirigem ao campo periférico, sem tradição, situado na “convergência entre o movimento de modernização da literatura brasileira e os esforços teóricos dos sociólogos e dos historiadores para dar conta da formação brasileira” (Prado Jr, 2006, p.34). Contudo, Prado Jr (2006) identifica que há um movimento feito pela ensaísta de aclimatação das “boas tradições da Estética europeia” no contexto brasileiro, decorrente, sobretudo, de sua formação “artesanal”, ainda não marcado pela especialização e com forte influência dos professores franceses.

De acordo com Ginzburg e Enrico Castelnuovo (1989), a valorização dos detalhes e dos fenômenos marginais também é protagonizada, na produção de conhecimento, a partir dos anos 1930, pela valorização cultural e social dos sujeitos e dos espaços excluídos pela historiografia.

Nesse texto, elaboram uma crítica à relação passiva e de sentido único entre centro e periferia,² onde o centro é por definição o lugar da criação artística, enquanto a periferia passa a ser sinônimo de atraso. À vista disso, o atraso periférico, pode ser considerado um atraso de método? (1989, p.53) Ainda segundo os autores, há possibilidades de produção crítica na periferia na medida em que os “paradigmas dominantes” produzidos no centro não são absorvidos de maneira passiva e nem reproduzam uma linha linear progressiva da história, mas procuram se inscrever em outro registro na circulação das ideias e saberes.

Embora Gilda não deixe de mobilizar uma bibliografia especializada, do “centro”, sobre os assuntos invocados - como, por exemplo, na tese de doutorado, através da aproximação metodológica com a escola de Warburg e com o método indiciário, ou na utilização de Bakhtin para analisar o processo de “carnavalização” de *Macunaíma* -, seu tipo de formação acadêmica, que reafirma sua inclinação de ensaísta, é justamente de onde extrai sua diferença interpretativa, convertendo-a em potencialidade. Gilda defendia que a “norma construtiva da mulher é combinatória” (Galvão, 2014, p.95), isto posto, conjugou a experiência vivida, na periferia, e as várias tradições e interlocuções ambientadas em seu contexto de formação, em definição de seu trabalho intelectual.

Em vários momentos de sua obra, ela tensiona, mesmo que de maneira implícita, fronteiras disciplinares já consolidadas, permitindo que transite livremente entre várias tradições intelectuais, o que, como notou Otilia Arantes (2006, p.312), constitui um movimento singular da produção ensaística da autora: “aparentemente incapaz de captar o essencial ou a estrutura geradora de uma obra, por isso mesmo desconcertava os seus pares, intrigados com tanta despreensão teórica”. Não se filiando à nenhuma tradição, Gilda combinou diversos elementos, tendo como objetivo principal encontrar o verdadeiro sentido da obra:

Acho que para mim, a função do crítico é definida pelo termo *desentranhar*. 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 o método, levantar hipóteses, tirar conclusões. Mas sempre atento ao recado da obra a sua própria informação. [...] no exercício da crítica, *em vez de um conhecimento técnico, é preferível um conhecimento mais itinerante e analítico* (Galvão, 2014, p.77. Grifos do autor).

Diante dessas condições, Gilda optou pelo entre-lugar do masculino/feminino, da crítica impressionista/especializada, do ensaio/da monografia especializada, da arte/da ciência, da arte rica/arte pobre, conquistando um estilo independente, forjando um espaço próprio na produção

² Centro e periferias são considerados aqui como lugares geográficos, culturais e políticos para pensar a produção e circulação das ideias (Ginzburg; Castelnovo, op.cit. p.6).

de ideias sobre as relações entre arte e sociedade, demonstrando interesse por uma produção artística brasileira inscrita em “mundo tímido e arcaico” do século XIX e do início do século XX.

4.2 Ainda se trata de formação?

Salvo engano, o tema da formação na produção crítica de Gilda foi apontado pela primeira vez por Otília e Paulo Arantes no artigo “Moda Caipira” (1996), publicado na revista *Discurso* nº26, lançada por ocasião de um seminário em homenagem à ensaísta.³ No ano seguinte, esse mesmo artigo sobre Gilda foi incorporado no livro *Sentido da formação* (1997), escrito pelos mesmos autores, ao lado de dois estudos sobre Antonio Candido e Lúcio Costa. Alguns meses antes do lançamento do livro, Otília e Paulo publicaram um texto de jornal cujo título era “Ainda se trata de formação”⁴, uma reflexão até então inédita, originada a partir do segundo capítulo de *Sentido...* dedicado a Gilda. Para contextualizar os pressupostos que encaminham as linhas gerais de “Moda Caipira” é necessário voltar à ideia que recobre todo o livro de Otília e Paulo, a de “sentido de formação”.

O chamado sentido da formação de acordo com Otília e Paulo Arantes (1997) deu origem a uma série de obras e estudos do pensamento social e político brasileiro cujo objetivo era interpretar o quadro social nacional sob várias perspectivas e tipos de abordagens (histórica, econômica, sociológica, estética etc.). Foi produzido um vasto acervo de ideias acerca do problema da formação histórica do Brasil que se tornou o eixo norteador de boa parte da produção intelectual brasileira na passagem do século XIX para o século XX. Essa produção intelectual buscou dar sentido a uma situação nacional periférica, girando em torno de um esforço “a um tempo de ilustração e expressão, voltado para a desobstrução das vias de passagem da Colônia para a Nação” (Arantes, 1996, p.93).

Construindo os argumentos através de grandes esquemas interpretativos e tendo o ensaio de orientação sociológica e histórica como meio de expressão para descrever e investigar a sociedade brasileira, os textos em questão abordavam, de modo geral, os rumos da modernização brasileira, o problema do atraso frente a outras nações modernas (sobretudo

³ Otília e Paulo Arantes foram alunos de Gilda na USP nos anos 1960. Otília foi sua orientada, vindo a substituir Gilda no Departamento de Filosofia, em 1973, após sua aposentadoria.

⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/7/27/mais!/20.html>. Último acesso: Jan.2019. Esse mesmo texto foi republicado em *Gilda, a paixão pela forma* (2007, p. 71-79).

européias) e a diferença que singularizava a cultura nacional.⁵ As grandes sínteses propostas nesses ensaios percorrem linhas evolutivas mais ou menos contínuas, com o propósito de apreender o “desenvolvimento desigual” que atribuía ao Brasil “um lugar de segunda classe na ordem moderna” (Arantes, 1997, p.16). Em vista disso, o horizonte da ideia de formação concorreu “na direção do ideal europeu de civilização relativamente integrada” (Arantes; Arantes, 1997, p.12). Este dilema foi definido na formulação de Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p.90): “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.

Tornando-se, nos dizeres de Paulo Arantes (1997, p.11), uma “verdadeira obsessão nacional”, o tema da formação ganhou seus primeiros contornos na tradição brasileira a partir das obras de Joaquim Nabuco (1849-1910) e Silvio Romero (1851-1914), que ressaltavam o ideal formativo a partir de uma vida cultural e intelectual coletivamente concatenada.⁶ No início do século XX, surgiu o trabalho de Euclides da Cunha (1866-1909), *Os sertões* (1902) que tratava do contraste entre litoral e sertão, assentando na figura do sertanejo, o “homem símbolo nacional”. Entre as décadas de 1920 e 1940, reunidos pela expressão “ensaísmo de interpretação do Brasil”, surgiram estudos centrais sobre a formação da sociedade brasileira e a “identidade nacional”. Em 1920, foi publicado *Populações meridionais do Brasil*, de Francisco José de Oliveira Vianna (1883-1951); na mesma década, no ano de 1928, aparecem *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (1869-1943) e *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1893-1945). Em 1933 Gilberto Freyre (1900-1987) com *Casa-Grande & senzala* e Caio Prado Jr. (1907-1990) com *Evolução política do Brasil*. Três anos mais tarde, em 1936, foram lançados *Sobrados e Mucambos*, também de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1902 -1982). Em 1942, Caio Prado Jr. lançou *Formação do Brasil contemporâneo* e, em 1949,

⁵ Segundo Antonio Candido (2011, p.137) as maiores expressões do pensamento brasileiro assumiram a forma literária orientada pelo estudo histórico e sociológico. Para o autor, a literatura nesse período, mais do que a filosofia e as ciências humanas, constituiu-se como “fenômeno central da vida do espírito”. Antes da divisão acadêmica do trabalho intelectual, da institucionalização e profissionalização da disciplina científica, o ensaio histórico sobre a formação do Brasil constituiu-se como “a forma narrativa específica” e central para refletir e interpelar a realidade social.

⁶ Romero, por exemplo, já notava a ausência de uma linha formativa que orientasse a produção intelectual brasileira afirmando, em 1878, que “na história do desenvolvimento espiritual do Brasil” havia uma lacuna e uma ausência de sequências que delineassem “tradições intelectuais” próprias, para o escritor, “a leitura de um escritor estrangeiro, a predileção por um livro de fora vem decidir da natureza das opiniões de um autor entre nós” (Romero, 1969, p.32). Tratando desse mesmo aspecto Joaquim Nabuco, em sua autobiografia, distinguiu a formação cultural do brasileiro (e sua própria formação) sob uma dupla dimensão, situando-a na posição entre o universal e o particular; nacional e estrangeiro: “o sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia” (Nabuco, 1998, p.58-59).

Oliveira Vianna, *Instituições políticas brasileiras*.⁷ Para Maria Arminda Arruda (2016, p.6) essas obras tentavam compreender quais eram as “reais possibilidades de modernizar uma nação construída na forja da herança colonial e cuja a independência não foi capaz de criar total autonomia”.

Quando, em 1967, Antonio Candido escreveu *O significado de Raízes do Brasil*, incorporado na 5ª edição (1969) do livro de Sérgio Buarque de Holanda, realizou um dos primeiros balanços das obras que impactaram e atuaram decisivamente sobre a atmosfera intelectual dos jovens que, assim como ele e Gilda, ingressavam na universidade (1933-1942). Nesse texto, consagrou a tríade do ensaio social dos anos 30 formada por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., considerando suas obras como decisivas para “refletir e se interessar pelo Brasil sobretudo em termos de passado” (Candido, 2016, p.355).⁸ A tradição intelectual firmada por Candido, e também reafirmada por Gilda (cf.2005, p.69), persistiu no horizonte imaginativo da intelectualidade brasileira.

Nos anos de 1950,⁹ atestando a permanência do ideário modernista, surgiram obras tributárias dos desdobramentos analíticos dessa tradição intelectual, entre elas, Otília e Paulo Arantes (1997, p.21) destacam, *Formação da literatura brasileira* (1959) de Antonio Candido, que foi redigida entre 1945-1951. Na visão desses autores, a obra de Candido, mais do que um panorama esquemático, representou uma “virada fundadora” devido a sua “apropriação original pelo raciocínio literário da ideia de formação” construída a partir de “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter literatura” (Candido, 2014, p.27).

Nessa obra, em linhas gerais, o autor trata do processo de formação da literatura brasileira considerando-a síntese de uma possível “lei de evolução da nossa vida espiritual” de “tendências universalistas e particularistas” (2014, p.25). A dialética entre o local e o universal se expressa na “tensão do dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresenta como forma de expressão)” (Candido, 2011, p.116). O processo de formação é lido, nessa obra, na chave interpretativa de seus “momentos decisivos” que, por sua vez, correspondem a etapas da configuração de um sistema

⁷ André Botelho (2010, p.48) chama atenção para o fato de que embora esses ensaios possuam traços que lhes sejam constantes e compartilhem aspectos comuns, o pertencimento sincrônico dos escritos “não parece suficiente para caracterizá-los como uma unidade estruturada também do ponto de vista contextual mais amplo”.

⁸ Para Candido (2016, p.355), seu testemunho torna-se um “registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denominam uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros, vão aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características de uma época”.

⁹ Também são expressivas desse tema e período as obras: *Formação econômica do Brasil* (1958), de Celso Furtado (1920-2004) e *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1958), de Raymundo Faoro (1925-2003).

literário no Brasil - identificados pelo autor na literatura árcade e romântica. Para o crítico, nessas duas correntes literárias os escritores teriam tomado consciência do papel coletivo por eles exercidos (2014, p.38) na constituição da literatura nacional, por isso, sua importância no panorama literário se configura pela função que exercem na construção de um sistema (Candido, 2014, p.30). Resumidamente, a ideia de sistema depende do triângulo “autor-obra-público”¹⁰ em interação dinâmica, o que remete a uma certa continuidade de tradição, através da qual se pode falar em uma literatura plenamente constituída (2014, p.18). Nesse sentido, a *Formação* de Candido vigora na “convergência entre o primado da nação e uma certa análise social”, sendo que em ambos os casos ambos, parece dominar a ideia de coesão do sistema (Lima, 1991, p.162).

De modo geral, a ideia de formação pressupõe uma relação hierárquica e normativa que se estabelece em relação à Europa, seja como modelo a ser seguido, ou superado. Pressupõe, portanto, um estágio dentro da linha evolutiva de um quadro social, econômico e cultural que deve ser alcançado, ou seja, “indica um processo, de formação, que se completaria na forma” (Ricupero, 2008, p.191). Representando, portanto, determinada ordem de valores e de visões de mundo, as ideias gestadas por esses intelectuais foram marcadas pelo debate político e cultural de seus respectivos contextos, em alguns casos constituindo-se como tentativas de oferecer os subsídios necessários para a elaboração de projetos de intervenção modernizadora, o que evidencia a relação existente entre “a tradição formativa e a trajetória do nosso processo modernizador” (Arruda, 2016, p.6). Nesse sentido, a ideia de formação possui, nos termos de Elide Rugai Bastos (2002), força social, transformando-se em um conceito elástico na sua “rentabilidade discursiva” capaz de multiplicar uma série de “visões históricas e de versões identitárias do brasileiro e da nação brasileira a que ele deu curso” (Santiago, 2014).¹¹

Diante disso, a breve exposição do panorama da produção que possui como eixo interpretativo o tema/categoria de formação e a busca por seu sentido e solução formal, serve, ao mesmo tempo, para elucidar i) que a categoria de formação pressupõe uma condição de atraso frente a uma linha progressiva e linear da história,¹² e que, segundo Gildo Marçal

¹⁰ Depois, em *Literatura e sociedade* ([1965] 2011, p.47-48) Candido continuará, do ponto de vista sociológico, desenvolvendo a questão da relação entre autor, obra e público; na medida em que a arte é considerada por ele como um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela “pressupõe um jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel”.

¹¹ Há um importante debate acerca da exaustão do paradigma da formação que não será discutido neste trabalho. Entre as análises críticas ao paradigma estão os textos de “Fim do século”, de Roberto Schwarz (1999); “Depois da ‘formação’”, de Marcos Nobre (2012) publicado na revista *Piauí* e “Atração do Mundo” de Silviano Santiago (2004).

¹² Um país como o Brasil “ainda não tomou forma”, mas possui, nos termos de Caio Prado Jr (2011, p.15-16) “um sentido de evolução”: “o termo final resultante de toda nossa evolução anterior. A sua síntese”.

Brandão (2007, p.142), pode ser considerada característica de países de origem subalternas, cujas interpretações sobre o país giram em função dos interesses que os intelectuais abraçam na tentativa imprimir-lhe direção; ii) em termos comparativos e reavendo a discussão feita até aqui, é possível falar em sentido formativo na obra de Gilda? Até que ponto a autora e sua produção ensaística estariam estritamente alinhadas a essa tradição intelectual ou à formulação de problemas que envolvam essa categoria?

Segundo indicações de Paulo e Otilia Arantes (1997), encontra-se na obra de Gilda um debate acerca dos momentos de ruptura e permanência dos estilos artísticos legitimados pelos esquemas perceptivos herdados pela tradição (em grande parte, estrangeira), que refletem um problema de ordem processual, relacionado à aclimação e à reposição desses esquemas perceptivos estrangeiros justapostos à matéria local e a sua transposição na forma artística. Para os autores, ela estaria descrevendo o processo da formação artística, voltada ao detalhe e ao estudo dos gestos, que revelava um “caipirismo imanente” condicionado por sua própria experiência pessoal na fazenda no interior de São Paulo.

Para recuperar e contextualizar os argumentos apresentados por Otilia e Paulo Arantes (1997), é necessário retomar a ideia geral dos dois ensaios críticos de Gilda, feitos para o ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea do Museu Lasar Segall, em 1974 - “Pintura brasileira contemporânea: os precursores” e “Vanguarda e nacionalismo na década de 1920” -, que servem de base da argumentação dos dois autores.

No primeiro texto, intitulado “Os Precursores”¹³ (2009, p.273), a ensaísta faz um recuo no tempo, aos primórdios da pintura brasileira, para resgatar o significado que ela ocupa na linha das formas e técnicas de percepção da figuração da experiência nacional. A partir desse movimento, afirma uma possível linha de continuidade entre a geração de pintores brasileiros acadêmicos do século XIX e os primeiros modernistas do decênio de 1920. Para Gilda, o “marco divisório incontestável da pintura brasileira” está na obra plástica do pintor paulista Almeida Júnior (1850-1899) (2009, p.284). Em sua leitura, foram nos quadros de Almeida Jr. que ingressou pela primeira vez na pintura nacional a “figura do homem brasileiro”, representado pelo caipira paulista. O ingresso dessa nova personagem se deu a partir da representação real da “dinâmica dos gestos”, com obras feitas a partir de 1890, como em *O violeiro* (1889) e *Amolação interrompida* (1894), quando o pintor passou a se aprofundar na análise do comportamento corporal do homem no campo:

¹³ A primeira exposição do ciclo referido ganhou o título de “os precursores” e reuniu obras dos artistas plásticos nacionais, como Belmiro de Almeida (1858-1994), Eliseu Visconti (1866-1944), e Arthur Timóteo da Costa (1882-1923).

[...] é nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar o corpo largado a impressão de força cansada. [...]. Sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meios dobrados enquanto apoia os pés no chão. (2009, p.276).

Como mostra o trecho, Gilda detalha a importância que o “movimento corporal” adquire como forma de “arte rítmica”, assunto pelo qual já demonstrava interesse em sua tese de doutorado sobre a moda (e que ela considera ser mais próximo do universo feminino). Ainda segundo o argumento da ensaísta, o ganho da representação do caipira figurado na tela de Almeida Jr. seria a superação das transposições europeizadas e pitorescas dos índios e dos negros retratados nos livros e gravuras de cronistas e viajantes dos séculos anteriores, pois os gestos do caipira de Almeida Jr. não adotavam a “postura europeia civilizada” (2009, p.277). Analisando o processo de inovação promovido pela obra do pintor ela afirma que:

Almeida Júnior não inventou uma luz tipicamente nossa [...] que a luz brasileira não é um dado que deriva da observação, mas um esquema cultural importado. O que se realizou, não na esteira dos impressionistas, como se tem dito [pela crítica de arte, em particular Gonzaga Duque], mas dos pintores acadêmicos secundários [como Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Artur Timóteo da Costa], foi a acomodação entre dois sistemas diversos de notação [perceptiva artística], que coexistiam na mesma época na Europa, um inovador, outro retrógrado, adaptando-os a realidade brasileira (2009, p.284).

Nesse momento do ensaio, ela regressa à análise dos quadros dos “precursores” brasileiros de Almeida Jr., ainda mais afinados com a pintura de origem acadêmica europeia, mas que, de maneira equivalente, traziam temas como a introdução da figura do operário, a exemplo de uma tela de Artur Timóteo da Costa, de 1911, “assunto surrado da pintura brasileira do período” (2009, p.311). O que parece ser central no argumento da autora é que a produção artística nacional não precisa ser lida na chave de bruscas rupturas, ou seja, seria possível apontar para uma ideia de continuidade, ponto que encaminha para o segundo ensaio.

O segundo ensaio, sobre as vanguardas nacionalistas, investiga o processo de consolidação da arte moderna no Brasil no escopo de dois marcos, a exposição de Anita em São Paulo (1917) e o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1931), no Rio de Janeiro.¹⁴ A revisão do movimento modernista por ela proposto é guiado, em determinado momento do texto, pelo esforço de caracterização das obras e das trajetórias de cinco artistas - Anita Malfatti,

¹⁴ Referente ao ciclo de exposições de artistas modernos no Brasil, Anita Malfatti em 1917; Vicente do Rego Monteiro em 1920; Semana de Arte Moderna em 1922; Lasar Segall em 1924 e em 1927; Tarsila do Amaral em 1929; Escola de Paris em 1930; Candido Portinari em 1931.

Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti (1897-1976) e Ismael Nery (1900-1934) e Lasar Segall - e dos confrontos entre as críticas de Mário de Andrade e Flexa Ribeiro.

Conforme o argumento, apesar da vanguarda nacionalista ter propagado o afastamento definitivo dos esquemas acadêmicos clássicos europeus, ainda conservava com a Europa “as ligações inevitáveis para o seu pleno desenvolvimento” (2009, p.319). Alguns artistas encontrariam dificuldades no plano da resolução formal para a realização de uma arte estritamente nacionalista. Foi o caso de Tarsila do Amaral (1886-1973), que enxergava a realidade “primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu altamente racional”, substituindo o esquema de cores do francês Fernand Léger, por outro baseado na observação da cultura local, explorando a tonalidade das casas coloniais, criando “oposições pitorescas da cultura” (2009, p.329). Para fins de compreender o raciocínio de Gilda e seu debate sobre a relação entre matéria local e forma estrangeira vale reproduzir o seguinte trecho de conclusão do ensaio:

[...] concluímos que o Nacionalismo artístico constituiu, na década de 20, a solução mais adequada que os modernistas brasileiros encontraram para superar o período experimental das vanguardas, sem romper, no entanto, com algumas das suas conquistas fundamentais [...] essa virada de gosto [por manifestações artísticas das “culturas exóticas”] foi incentivada pelos movimentos de vanguarda do início do século (Cubismo, Futurismo e Expressionismo) e permitiu que países jovens como o Brasil se apoiassem na tradição, libertando-se até certo ponto do campo de influência europeia [...] O nacionalismo apresentou, por conseguinte, vantagens muito grandes, *se encararmos a arte do ponto de vista da funcionalidade social*; mas à medida que *foi um programa artístico, imperioso e pragmático*, dificultou a livre expressão do impulso criador [caso de Lasar Segall, Ismael Nery e Anita Malfatti]. Dos artistas analisados, apenas Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti deram-se bem com o Nacionalismo [...] Para ambos o Nacionalismo representou a solução adequada [...] no entanto, *a obra que realizavam não revela afastamento apreciável da Europa*; trai a filiação muito mais próxima dos mestres europeus e mesmo *certos esquemas eruditos, camuflados sob a aparência selvagem dos temas* (2009, p.344. Grifos nossos).

Considerando os principais argumentos desses dois ensaios, e seguindo as sugestões deixadas por Paulo e Otília Arantes (2007, p.80), a interpretação de Gilda sobre o movimento processual de construção artística da pintura brasileira, poderia ser enquadrada no paradigma da formação? Ou teria similitude com o termo literário, como proposto por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*?

Acredita-se que a hipótese levantada pelos autores é extremamente válida e justificada, particularmente, no que diz respeito à ideia de “figuração de um processo” imposto pela dificuldade artística formal expressa pelo movimento dúbio e arrastado de uma sociedade

atravessada por descompassos e ambiguidades cujas formas refletem a instabilidade da experiência brasileira. No entanto, sugere-se que esta não é a única leitura possível. Tendo em vista a discussão empreendida nessa dissertação até o momento, busca-se apresentar alguns argumentos que justificam o não enquadramento de Gilda e de sua obra na “tradição da formação”.

O primeiro é que o sistema da *Formação* de Antonio Candido (2014) pressupõe a descrição de um “sistema literário”. A configuração desse sistema ocorreria durante os períodos literários do arcadismo e do romantismo, aproximados pelo autor não por sua semelhança estética, mas sim pela função de “vocalização histórica” traduzida pela consciência de seus escritores do papel por eles exercidos na constituição da literatura nacional.

Dessa forma, o romance, mais comprometido com a realidade brasileira, seria o meio de expressão e o veículo mais adequado para expressar a ideologia nacionalista. O processo de amadurecimento dessa “literatura empenhada” é resultado de longo processo de formação que culmina na literatura de Machado de Assis. Ademais, a literatura é considerada por Candido como um aspecto orgânico da civilização; o autor prevê a criação de um sistema de obras ligado a denominadores comuns, um sistema simbólico, que considera a integração entre autor-obra-público. Outro fato importante é a formação da continuidade literária que assegura no tempo o movimento conjunto, formando uma tradição dos elementos transmitidos. A continuidade ininterrupta de autores, obras e públicos conscientes é o que converge no processo de formação literária, formando, segundo o autor, “conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira [...] estabelecendo-se desse modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas e preocupações”. (2014, p.26).

Esses fatores, que são para Antonio Candido decisivos para a formação de um sistema literário, não estão presentes na obra de Gilda, apesar da ensaísta selecionar marcos divisórios que estruturam o esquema de sua interpretação (por exemplo, com Almeida Jr.), traçando, até certo ponto, aspectos de continuidade e descontinuidade na experiência pictórica brasileira, ainda se constituem como manifestações estéticas vistas de sua perspectiva própria. Ademais, a dimensão da “literatura empenhada” refletida na consciência dos produtores, nos termos de Candido, está ausente de sua análise, assim como a consolidação de um sistema autor-obra-público relativamente integrados também não figuram no centro de sua interpretação.

Além disso, Gilda considera que o Nacionalismo artístico não pode ser lido como um movimento unívoco; seu ganho analítico no ensaio mencionado é mostrar que diferentes artistas que se inseriram no movimento e construíram formas artísticas de acordo com processos particulares de suas respectivas inscrições no movimento, adequando-se em maior ou menor

grau a ele. Para empreender tal análise, ela articula diversos pontos de vista, estéticos, sociológicos e psicológicos e, nesse sentido, ela não entrevê que as vanguardas nacionalistas do decênio de 1920 devam ser consideradas apenas sob os termos da importância de sua funcionalidade social; para ela, é importante destacar a ideia de “programa estético” ainda filiado a Europa, ou, até mesmo, demonstrar que há possibilidades de resistências individuais à imposição dos modelos perceptivos europeus, mas que não são frutos de uma consciência coletiva, pressuposta na ideia de “literatura empenhada” de Candido (2014).

O argumento de Gilda, quando analisa Almeida Jr, parece se aproximar ao de Ginzburg e Castelnuovo (1989, p.66), os quais afirmam que o nexo entre centro e periferia não pode ser visto como uma relação invariável entre inovação e atraso; nas “zonas de fronteira” das periferias, as alternativas podem ser expressas pela combinação entre arcaísmo e inovação, criando formas de resistências aos modelos e esquemas impostos pelo centro.

Ainda nos termos da comparação com *Formação* de Candido, acredita-se que a ideia de “civilização integrada”, regida pela dialética entre localismo e cosmopolitismo, não esteja formulada nos ensaios de Gilda. Da mesma maneira, a ensaísta não argumenta em favor de linhas evolutivas pressupostas na ideia de linearidade histórica. Ao contrário, os argumentos de Gilda não estão presos à categoria estanque de um sentido, de uma síntese evolutiva, sua preocupação está no movimento contraditório e ambivalente da experiência em seus diversos níveis, pelo interesse nas ambiguidades do processo (artístico e social), nas contradições dos agentes, uma relação móvel sujeita a tensões e alterações, ligadas tanto às modificações sociais, quanto das formas artísticas, a depender do ponto de vista que ela interpretativamente seleciona.

Assim, conclui-se que Gilda se afasta da aplicação de um espírito de sistema, tão caro ao tratamento empregado nas formulações sobre a formação. As ocorrências ou processos sociais que envolvem a forma artística não acontecem linear ou uniformemente no tempo ou no espaço, mas foram desenvolvidas desiguais e até contraditoriamente variando de forma e substância do extremo norte ao extremo sul do país. Como é o caso do argumento apresentado pela ensaísta em “O Teatro ao Sul” (2009, p. 131-140).

Como já indicado anteriormente, neste ensaio, Gilda analisa a experiência social, histórica e artística a partir da peça *A moratória* (1955), de Jorge Andrade (1922-1984). Ambientada no contexto da transição entre a República Velha e a Era Vargas, a peça ocorre em dois tempos simultâneos e antagônicos retratando, de um lado, a perda da fazenda por causa das dívidas contraídas pela família patriarcal de Joaquim sucumbida à crise econômica de 1929, de outro, o período pós-1930, com a decretação da moratória pelo Governo. Contudo, apesar de representar o contexto da crise de 1929, a peça só foi encenada anos depois, na década de

1950. Contrapondo Norte-Sul, a ensaísta argumenta que em culminância ao contexto da crise do café em São Paulo 1929, surgia no Nordeste o romance moderno que revelava na ficção a decadência da sociedade patriarcal ligada à cultura do açúcar, caso das obras de José Lins do Rego e Gilberto Freyre (Souza, 2009, p.132). Para Gilda, “o teatro se antecipou no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte, pelo romance”, nesse sentido, a “tomada de consciência” da crise percebida anteriormente pelo romance dito regionalista, se deu tardiamente no teatro.

Em linhas gerais, o problema colocado pelo ensaio apresenta quais as razões do atraso do Sul em relação à produção artística que desse conta de avaliar esse processo de mudança social e o porquê da escolha do texto de dramaturgia ao invés do romance. De maneira complexa e estruturada, Gilda responde que o motivo do atraso ocorreu porque o dinamismo e a complexidade da decadência do café ocorreu em paralelo à urbanização acelerada e a rápida ascensão da burguesia industrial e dos imigrantes, fator que teria dificultado o surgimento da narrativa literária da decadência do café, ao passo que a estagnação no Nordeste rendeu para a literatura um grande ciclo de romances. E por que o teatro? Justamente, a forma teatral expressava a rapidez e a complexidade do processo de urbanização em curso na cidade de São Paulo, nesse processo, o teatro e o cinema adquiririam um estatuto de profissionalização. O principal argumento de Gilda é mostrar que assim como as formas variam, variam também seus conteúdos, de maneira intercambiável e relacional, característica presente na maioria de seus ensaios.¹⁵ O caráter antissísmico, atento ao detalhe, à singularidade de cada objeto e forma artística analisada é o que permite demonstrar como o ensaísmo praticado por Gilda se afasta do paradigma da formação.

4.3 Como percurso e não como ponto de chegada

O ganho de Gilda talvez seja mostrar que a arte e o artista, assim como a sociedade, estão em constante movimento de mudança:

como as mudanças da moda ligam-se a transformações mais vastas e completas, do modo de ser, sentir e pensar de uma sociedade, o verdadeiro significado da sua franca adoção nos escapa [...] o julgamento da moda atual

¹⁵ Gilda já chamava atenção para esse movimento na tese sobre a moda: “variando os conteúdos que simbolizam, as formas variam de maneira paralela” (Souza 1987, p.46).

- como o de qualquer manifestação artística que se desenvolve sob nossas vistas – é provisório e depende sempre de uma revisão futura, quando o afastamento no tempo, isentando-nos das coerções do momento, mostra-nos até onde a aceitação ou rejeição dos valores estéticos dependeu das condições sociais (Souza, 1987, p.23).

Como um campo aberto, é no ensaio que a autora encontra uma forma de expressão e veiculação de suas visões de mundo; o ensaio permite, a elaboração de “um discurso inacabado, na medida em que se abre continuamente para o interlocutor, exigindo a cada passo a sua participação efetiva no debate” (Souza, 2009, p.53-4). Ao utilizar o ensaio como forma de exposição de seus ideais e ideias, escolhe um gênero mais dinâmico do que o pensamento tradicional e que consegue, nos termos de Adorno (2012, p.44), captar a tensão entre a exposição e o exposto, condensando os elementos, ao invés de subordiná-los. O ensaio, como campo mais aberto do que fechado, consegue absorver, ao mesmo tempo, conceitos, teorias e experiências, nessa direção, acredita-se que o ensaísmo praticado por Gilda pensa “em fragmentos”, de modo análogo a como ela definiu o pensamento de Mário de Andrade, “em lascas”.

Para Adorno, (2012, p.35-6)

Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no trabalho de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.

Processo intelectual similar ao descrito por Gilda sobre a função do crítico, qual seja, o de “desentranhar” o objeto que interpreta, multiplicando os ângulos de visão sobre o fenômeno apreendido, tentando alcançar todos os elementos de que tem conhecimento do objeto, considerando-os tão importantes quanto as suas características mais visíveis. Nesse mesmo sentido o ensaísmo praticado por ela parece não pensar o objeto, pensa *com* ele, o que não representa uma falta de distanciamento crítico, antes corresponde a um compromisso de levar a sério o que dizem os autores e suas obras, retirando deles, muitas vezes, sugestões para a composição de sua própria análise. Para cada detalhe que seleciona na exposição escolhe também o ângulo de visão que é seu correspondente, possuindo uma confiança no pensamento como “*percurso* e não como *ponto de chegada*” (Souza, 2009, p.47).

Através do exercício ensaístico, Gilda coloca o objeto em movimento, permitindo ao leitor enxergar as diversas facetas que um mesmo tema pode suscitar durante a interpretação. Por isso, antes de chegar a uma conclusão definitiva sobre o objeto visado, mostra os fios da

trama e as contradições que permeiam as formas artísticas, as experiências de criação, e os processos sociais mais amplos que as envolvem. Ao abranger os variados aspectos do sistema cultural brasileiro, questiona até onde foi possível aclimatar, reposicionar e dialogar criativamente com tradições estéticas europeias no contexto nacional. Nesse jogo de mediações e de desmembramento dos objetos que analisa, ela incentiva a olhar os indícios deixados entre o texto e o contexto, exigindo de seu leitor a mesma perspicácia sociológica e sensibilidade estética que ela mobilizou ao elaborar suas interpretações. Os feixes e sinais dos fios que compõe a trama são menos visíveis que a forma final do objeto, nesse ponto situa-se a tarefa do crítico e do interprete, puxá-los para melhor compreensão do leitor. Com esse movimento, Gilda pode achar meios para encontrar um lugar no pensamento, na arte e na escrita, marcando, nas palavras de Roberto Schwarz (2012c), “posição própria no ensaísmo brasileiro”.

Considerações finais

Gilda de Mello e Souza: um exercício de leitura

De acordo com Marilena Chauí (1994, p.21) ler é aprender a pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro, retomar a reflexão de outrem como matéria prima da nossa própria reflexão, apreendendo do produto a ser decifrado, segundo Michel de Certeau (2008, p.23), o encadeamento dos atos produtores. Esse foi o caminho percorrido nesta dissertação para acompanhar a trajetória social e a produção intelectual de Gilda de Mello e Souza, entendendo-a, igualmente como um percurso, e não como um ponto de chegada.

A partir da experiência inicial vivida pela ensaísta na FFCL da USP, entre a década de 1930 e 1940, foi possível puxar os fios para compreender a experiência social mais ampla do ingresso das mulheres nas universidades e das dificuldades iniciais que tiveram em consolidar suas carreiras. A inserção das mulheres no mundo intelectual e público implicou a construção de novas práticas sociais, novas formas de sociabilidade entre os sexos, e por consequência, relações de tensão e poder implícitas nessas novas interações. Procurou-se expor essas tensões e conflitos e os rearranjos entre o velho modelo patriarcal e o novo modelo de realização profissional feminina. A hipótese é que Gilda, não assumindo integralmente nenhum desses modelos, optou por conciliá-los.

Esse fator será decisivo para compreender a posição ocupada pela ensaísta no quadro intelectual de sua geração, ainda preponderantemente masculino. Em diversos momentos de sua carreira, pareceu estar sempre fora do tempo ou do espaço: se na década de 1950 sua tese considerada foi divergente dos padrões acadêmicos que o processo de especialização impunha às ciências humanas, na década de 1980 o mesmo trabalho foi considerado precursor; se esteve marginalizada na sociologia, na filosofia assumiu a condição de “ilha”. Apesar desses deslocamentos e das dificuldades impostas pelo gênero, sua atuação no contexto ditatorial foi marcante, continuou contribuindo com textos para revistas e jornais e escreveu, além da tese, mais três livros de ensaios. Nessas obras reavaliou processos de sua experiência como chaves de inflexão analítica em diversos níveis de abordagem.

Gilda, desde a época de estudante, vai forjando para si um lugar próprio no universo intelectual brasileiro, descrevendo aspectos do destino das mulheres na tese de doutorado em 1950, como se estivesse escrevendo seus próprios dilemas. À vista disso, um dos temas que indicamos serem centrais em sua obra, e que é próprio de sua experiência pessoal, é o estudo

da expressão cultural e simbólica da condição feminina. Ao analisar o romance *A maçã no escuro* (1961) de Clarice Lispector, Gilda relaciona a miopia da visão feminina à posição social da mulher. Para a ensaísta, “ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal” (2009, p.97). Nesse trecho, a autora faz referência ao confinamento da experiência social feminina quando a mulher ainda não possuía autonomia em relação à autoridade masculina, podendo se realizar apenas dentro de possibilidades limitadas. Gilda descreve, em diversos ensaios, mesmo que de maneira implícita, a subalternidade vivenciada pela mulher que se restringe a interesses específicos, como a moda.

No entanto, a ensaísta procura encontrar um lado positivo para essa experiência, através, por exemplo, da conceituação de um tipo específico de visão, a miopia feminina. A visão míope, caracteristicamente feminina, seria uma construção cultural que permite à mulher gerar defesas e afirmar a própria experiência frente às limitações que lhe foram historicamente impostas. Para Gilda, a visão míope se transporia para a linguagem artística e literária plasmando a capacidade da mulher em organizar esteticamente sua experiência constituindo-se como um veículo de expressão para interpelar o mundo social. Segundo a hipótese, a miopia feminina é um dos recursos fundamentais do ensaísmo de Gilda e do processo que envolve a afirmação de sua diferença no terreno das ideias.

Procurou-se mobilizar outras experiências vivenciadas pela ensaísta, por exemplo, a partir da interação e interlocução que teve com Mário de Andrade e Roger Bastide. Para tal, recuperou-se alguns dos principais acontecimentos e debates que marcaram a trajetória da ensaísta nesse espaço de ideias. No caso de Mário, os vínculos familiares e a convivência íntima entre eles permitiram que Gilda tivesse um contato privilegiado com o universo intelectual da vanguarda modernista, fator decisivo em sua formação, que também assume uma grande influência em sua obra posterior. Mário e sua obra tornam-se um dos principais assuntos da crítica, cuja análise interpretativa traz dados reveladores da biografia e dos conflitos pessoais e artísticos pelos quais passava o escritor, mostrando, com distanciamento metodológico necessário, que esses conflitos pessoais não só eram transpostos para a sua obra, como também eram característicos do processo contraditório e ambivalente que envolveu o fim do Nacionalismo artístico brasileiro na década de 30, ressaltando a relação ambígua de Mário com a forma artística europeia (arte erudita) e a matéria brasileira (arte popular).

No segundo caso, foi a partir das aulas de Roger Bastide e da orientação recebida durante a feitura da tese de doutorado, entre 1945 e 1950, que a autora se aproximou, em termos

acadêmicos, dos debates entre a arte e sociedade, tendo com ele uma interlocução privilegiada acerca da “sociologia estética”, disciplina ainda incipiente naquele contexto. Em “A estética pobre de Roger Bastide” Gilda reavaliou, anos depois, na década de 1970, a importância do professor em sua trajetória, afirmando que a produção do sociólogo francês estava alinhada a uma “estética pobre”, dada pelo interesse nas coisas insignificantes do cotidiano, mas, principalmente, pela veemência com que se dedicou ao estudo da arte brasileira, particularmente, da estética afro-brasileira. À vista disso, Gilda também assume sua própria filiação à estética pobre, da curiosidade intelectual pelos objetos sem foro de grandeza. Contudo, diferentemente de Bastide, interessava-se pelo estudo das ditas “coisas de mulher”, como a moda, que ganhou em sua tese de doutorado a classificação de “arte rítmica”.

Tanto na relação com Mário de Andrade, quanto com Roger Bastide, nota-se uma assimetria na relação e na posição que ocupavam: Gilda era discípula, eles eram seus mestres, mesmo considerando fatores como geração, idade e experiências distintas de cada um, nota-se que a diferença de gênero ainda é marcante na assimetria pressuposta nessa interlocução. Não tratando essa diferença como um fim em si mesmo, indica-se que esses contatos delimitaram a margem de escolhas e condutas possíveis na relação estabelecida entre esses intelectuais.

Para compreender a ambiência de Gilda no debate mais amplo de ideias do pensamento social e da crítica de arte, retomou-se a maneira pela qual a ensaísta se colocou distintivamente no sistema de classificações da crítica de arte, procurando não se fixar em nenhum enquadramento rígido, sobrepondo e combinando diversas influências, nacionais e estrangeiras, em seus ensaios. Na tentativa de acompanhar suas principais ideias e argumentos sobre a relação entre as formas artísticas e os processos sociais, concluiu-se que ao invés de Gilda buscar um sentido único e linear para compreender a experiência artística brasileira, ela concebe as formas a partir dos contextos sociais em que se inserem, sendo ambos sempre mutáveis. Afastando-se, portanto, do paradigma da formação, mostra que a relação entre arte e sociedade, está sempre em movimento, é antes um tecido contraditório de equivalências, do que um jogo disciplinado de oposições.

Articulando campos de debates e posições variadas - estudo estético, abordagem sociológica, análise literária, porque não se fixa em nenhum deles - elegeu uma variedade de artistas e formas artísticas como objetos de reflexão, meditação e interpretação. Gilda conseguiu identificar, decifrando os sinais e códigos da modernidade brasileira, algumas linhas de formação cultural e de representação visual nos objetos de seus ensaios optando por um olhar que conseguisse apreender o objeto em sua forma multifacetada no exercício da crítica em sua condição plena.

Por fim, sugere-se que, tanto a experiência pessoal marcada pelo gênero, quanto a escolha de outros modos de conhecimento e apreensão do mundo social, a partir da diferença feminina e da “arte pobre”, constituam-se como fatores que representam as principais chaves de leitura para compreender seu processo interpretativo crítico, o movimento de suas ideias. Interessa menos encontrar a resposta definitiva que Gilda tenha oferecido ao problema da formação artística nacional, por exemplo, do que evidenciar o caminho percorrido pela autora para mobilizar as tensões existentes na relação entre arte e sociedade.

Na relação entre a expressão artística e o seu conteúdo, Gilda procura a dimensão insuspeita, cuja sutileza é reveladora. Processo característico da visão míope, “desconfiada de que é no avesso da trama que poderá decifrar, afinal, o jogo escondido dos fios, a laboriosa combinação das cores, a verdade secreta das figuras” (Souza, 2009, p.102).

Apêndice

UM ARQUIVO TODO SEU:

notas de pesquisa sobre o fundo Gilda de Mello e Souza.

A cidade de Paris, o povo e depois rostos surgem do arquivo; simultaneamente, no grafismo de palavras, aparece com nitidez aquela de quem não se falava por acreditar que estava sempre subentendida: a mulher. [...] O arquivo ‘fala’ dela e a faz falar. Motivada pela urgência, eis que se impõe um primeiro gesto: recuperá-la como quem recolhe uma espécie extinta, uma flora desconhecida, fazer seu retrato como quem repara um esquecimento [...] Gesto útil do colecionador, mas um gesto incompleto; tornar visível a mulher quando a história se abstinha de vê-la impõe um corolário: trabalhar a relação entre os sexos, *fazer dessa relação um objeto da história*.

Arlette Farge, **O sabor do arquivo** (2017, p.37).

i) Descrição do fundo Gilda de Mello e Souza¹

Entre os meses de setembro e novembro de 2018, acompanhei e prestei auxílios, como voluntária, à equipe de catalogação do Projeto de Organização do Acervo Pessoal de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza. O acervo pessoal dos dois intelectuais foi doado em 2017, após o falecimento de Candido, ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP².

Em curso desde abril de 2018, a documentação do acervo textual, iconográfico e museológico, está seguindo um cronograma de preservação (tratamento técnico de higienização, restauro e acondicionamento apropriado à conservação preventiva) e catalogação do material (cujas equipes realizam um constante esforço de contextualização nas etapas de

¹ Por “Fundo” compreende-se um conjunto de documentos de caráter pessoal, científico, artístico, profissional ou técnico, produzidos e/ou reunidos em decorrência das atividades de seu titular.

² O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) foi criado em 1963 por Sérgio Buarque de Holanda e é um órgão integrado à Universidade de São Paulo (USP). O Arquivo surgiu em 1968, ainda interligado à Biblioteca, com a chegada de sucessivos arquivos pessoais e coleções, tornou-se, a partir de 1974, um setor independente e hoje abriga uma grande diversidade de fundos e obras de escritores, artistas e intelectuais.

identificação e classificação dos documentos e que prevê a manutenção do plano original idealizado pelo titular, no caso, Antonio Candido).

Com financiamento do Instituto Itaú Cultural, o projeto de organização dos acervos de Gilda e Antonio Candido é supervisionado por Laura Escorel, neta do casal que, em parceria com Elisabete Martin Ribas, então diretora do IEB, também foi responsável pela escrita do projeto. A previsão é que o acervo possa estar disponível para consulta pública até dezembro de 2019.³

Em conjunto, os fundos de Gilda e Antonio Candido são compostos por: um acervo textual, com documentos variados entre textos manuscritos e datilografados, recortes de jornal, cartas e etc., e que somam cerca de 45 mil itens; um iconográfico com quase 5 mil fotografias; um acervo audiovisual, que conta com aproximadamente 800 LPs, VHSs, DVDs e fitas K7; e um acervo museológico tridimensional, com prêmios, placas e homenagens recebidos pelos professores.

No fundo de Gilda, o acervo textual é composto por materiais variados como: cadernos, cadernetas, agendas, fichas de leitura, correções de textos, periódicos, recortes de jornal, roteiros de aula, materiais de pesquisa, dossiês, fotografias da vida pessoal e profissional, correspondências (ativa e passiva), diários, entre outros. Apesar de não ter tido a oportunidade de analisar e pesquisar com detalhamento os materiais e seus respectivos conteúdos, pois estes ainda não haviam sido catalogados, pude fazer um breve levantamento, de acordo com a descrição nas etiquetas das caixas do fundo, relativo à temática dos materiais presentes no acervo textual da autora (*Tabela 1*).⁴ Entre esses documentos, assinalo a significativa presença, em termos quantitativos, de documentos concernentes à vida-obra de Mário de Andrade (estudos e materiais de pesquisa sobre o escritor; textos e cartas; cursos; documentos relacionados à relação entre Pio Lourenço e Mário; jornais sobre o autor; cronologias, etc.). Das 42 caixas que compõe o fundo da crítica, em pelo menos 13 constam o nome do escritor em sua descrição. Três caixas possuem materiais referentes à obra *O espírito das roupas* (1987). As outras caixas dividem-se tematicamente entre documentos pessoais e profissionais, cartas, materiais relativos às produções e obras de Gilda e materiais sobre temas da História da Arte e da Estética. Por fim, destaco uma pasta dedicada à Vera Penteadó Coelho (1942-2000), etnóloga

³ O primeiro ato público de divulgação de parte do acervo ocorreu, entre 25 de maio e 12 de agosto de 2018, no evento, “Ocupação: Antonio Candido” promovido pelo Itaú Cultural, em São Paulo. O evento contou com um colóquio de homenagem ao intelectual e com a exposição de materiais, documentos, fotos e vídeos de Candido e Gilda. Informações disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/antonio-candido/> (Acesso: Set. 2018).

⁴ As tabelas 1 e 2 referem-se às etiquetas das caixas do fundo Gilda de Mello e Souza e encontram-se anexadas ao final do texto.

que realizou diversos estudos sobre grupos indígenas do Brasil e de outros países, reconhecida por estudos de desenhos e cerâmicas dos Waurá nas décadas de 70 e 80.⁵

Já o acervo iconográfico de Gilda é composto por 17 caixas que registram um grande número de fotografias, a maioria proveniente de antigas coleções de família que datam do século XIX. Estão nomeadas as coleções⁶ de fotografias de Joaquim Leite Moraes, a coleção Pio Lourenço Corrêa e as fotografias de Mário de Andrade. Gilda reuniu durante anos um vasto material relativo a Pio Lourenço, seu tio-avô paterno, com a intenção de escrever um estudo pormenorizado sobre ele.⁷ Há uma série de imagens e fotografias utilizadas na tese sobre a moda e depois destinadas à publicação de *O espírito das roupas* (1987) (4 caixas). A tese conta com uma sequência de 36 imagens e fotografias cujas legendas identificam tipos característicos da época: fazendeiros, estudantes de direito, militares, jovens e senhoras, representando uma ousadia metodológica para a época em que foi escrita (anos 50), onde o uso de fotografias como fontes de estudo sociológico ainda era incomum (*Tabela 2*). Como descreveu Laura Escorel (2018, p.123), o modo de organização do acervo iconográfico da autora pode ser estruturado e classificado da seguinte forma:

Quanto à temática, as fotografias poderiam ser divididas em três grandes grupos: antepassados; infância e juventude; vida adulta e maturidade, embora existam inúmeros subtemas como, por exemplo, as fotografias organizadas por Gilda para ilustrar a edição de seu livro *O espírito das roupas* [...]

Além das caixas mais expressivas elencadas acima, existem aquelas que contém retratos de família da mãe de Gilda, fotografias de vida pessoal e profissional da autora e, curiosamente, uma caixa que contém, segundo a descrição, fotografias classificadas e agrupadas (provavelmente pela própria autora) a partir de grupos sociais e funções: “bebês”, “mulheres”, “homens”, “noivas”, “comungantes”, “fantasia” e “moda” (*Tabela 2*). Acredito que essas fotografias também tenham sido utilizadas pela autora na feitura da tese e, em outros de seus estudos, pois refletem seu forte interesse pelo estudo dos grupos sociais, das funções sociais das vestimentas e das formas de socialização. O acervo iconográfico de Gilda também trará ao pesquisador de sua obra importantes pistas para a compreensão de seu esforço em articular a

⁵ Gilda manifestou em carta (11.08.1942) destinada à Mário de Andrade um desejo de pesquisar mitos ameríndios brasileiros. Além disso há um ensaio no qual ela aborda brevemente o tema. Cf. “O desenho primitivo” em *Exercícios de Leitura* (2009, p.55-69).

⁶ Por “Coleção” compreende-se um conjunto de documentos de vários tipos e origens reunidos por uma pessoa ou instituição, em geral relacionados a um assunto ou a uma personalidade.

⁷ Estudo inconcluso, segundo Antonio Candido (2009, p.13), mas que deu origem à “Introdução” do livro *Pio e Mário: diálogo da vida inteira* (2009). Nesta obra também foram reproduzidas e publicadas fotos da coleção.

descrição dos motivos iconográficos no exame dos artistas, obras e dos grupos por ela estudados.

No caso da biblioteca pessoal da autora, antes da doação dos conjuntos textuais e iconográficos, ela já havia sido doada por Antonio Candido,⁸ em 2012, ao Centro Universitário Maria Antonia (Ceuma), instalado no edifício histórico que abrigou, entre os finais dos anos 1940 e 1960, a antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP.⁹ A biblioteca reúne cerca de 900 exemplares usados pela ensaísta na preparação de suas aulas. A coleção de livros de seu acervo pessoal é composta majoritariamente por livros de arte, estética, história e crítica, algumas das obras presentes na coleção estão em francês e italiano, idiomas dos quais Gilda era tradutora. Os exemplares auxiliam a iluminar o perfil intelectual da ensaísta no âmbito da estética e da crítica de arte, constituindo-se também como pistas para compreender as referências e caminhos privilegiados pela autora na seleção de seus temas, objetos e bibliografias de seus ensaios.

ii) A experiência no arquivo e algumas reflexões sobre arquivos de mulheres

A experiência que tive acompanhando por alguns meses o processo de organização e catalogação do acervo pessoal de Gilda de Mello e Souza me suscitou uma série de reflexões acerca da organização de acervos pessoais (sobretudo de mulheres) e do uso de fontes arquivísticas na pesquisa sociológica, nem sempre tão usuais nessa disciplina. Nesse processo, notei que uma das primeiras dificuldades que se impõe ao pesquisador que lida com acervos pessoais e com esse tipo de fonte documental é a heterogeneidade e a complexidade dos documentos que foram acumulados pelo titular e como investigá-los de modo a conseguir extrair deles dados para a pesquisa.

Um dos meus primeiros achados na análise do acervo foi que as peças documentais oferecem uma série de indícios para conhecer a rede de relações que espelharam a vida de seu titular, pois viabilizam o conhecimento das ações do intelectual, no nosso caso, e que estão ligadas à vida social, ao exercício profissional, à vivência familiar. Já no âmbito da história das ideias, também possibilitam encontrar vestígios que deixam entrever alguns aspectos do

⁸ A Biblioteca pessoal de Candido, assim como a de Gilda, também está separada de seu acervo textual. Possui cerca de 6,1 mil livros e foi doada, em 2017, ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁹ Segundo consta na listagem de volumes, em 2016 houve uma nova doação de livros da biblioteca pessoal de Gilda feita pela filha do casal Mello e Souza, Marina de Mello e Souza, à Biblioteca do Maria Antonia.

contexto de produção de suas obras: quais as referências bibliográficas consultadas, quais as escolhas de autores e temas foram feitas, o que mostram os rascunhos, as anotações etc.

Nesse sentido, as primeiras perguntas feitas por mim quando me deparei com a enorme quantidade de documentos, considerando o textual, o iconográfico e museológico foram: quais os motivos que promovem a acumulação de registros pessoais tão variados, quais as intenções do titular em fazer seus próprios relatos a partir da reunião desses documentos (no caso de Antonio Candido que, ainda em vida, estruturou o modo de organização do acervo cuja disposição é seguida pela equipe de catalogação do IEB)? Analisando os conjuntos, qual a descrição arquivística e classificatória empregada nesse fundo? Como as classificações empregadas no quadro de arranjo auxiliam a criar a passagem do pessoal para o público?

Ângela de Castro Gomes (1998, p.126) afirma que os documentos pessoais “permitem uma espécie de contato muito próximo com os sujeitos da história que pesquisamos”. Diante disso, ela destaca o processo de encantamento do pesquisador ao lidar com documentos pessoais encontrados em arquivos privados e públicos. A autora ainda comenta o recente processo de “rotinização” de uso historiográfico e sociológico dos arquivos privados e suas fontes documentais na Europa e, sobretudo na França, nos anos 1970,¹⁰ resultado da transformação no campo de pesquisa das ciências humanas no geral, e da história, em particular, que proporcionou a emergência de novos objetos e fontes para o pesquisador.¹¹

Para Arlete Farge (2017, p.11), “o arquivo supõe o arquivista; uma mão que coleciona e classifica”, devemos lidar com determinados conjuntos documentais de intelectuais, como *campo* “de interesse para uma compreensão crítica acerca das formas de produzir histórias da disciplina” (Cunha, 2004, p.291). Através dessa perspectiva, ter o próprio arquivo como objeto da pesquisa torna-se um mecanismo necessário ao entendimento da natureza sobre as quais se constituíram as narrativas subsumidas a esses sujeitos (e quais são os sujeitos) da história e quais foram os artificios classificatórios utilizados, afinal, o arquivo é a “instituição que canoniza, cristaliza e classifica o conhecimento de que o Estado necessita, tornando-o acessível às gerações futuras sob a forma cultural de um repositório do passado [supostamente] neutro” (Farge, 2017, p.292).

¹⁰ No Brasil, a autora cita importantes instituições de guarda de arquivos privados que se constituíram nos anos 1970: o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), na FGV, e o Arquivo Edgar Leuenroth (AEL), na Unicamp.

¹¹ Segundo a autora (1996, p.122) o rearranjo no campo historiográfico estaria marcado pela enorme importância da história cultural e seu esforço de reflexão na renovação teórica e metodológica, nos anos 1990, das formas de “fazer história” e que passa a valorizar os “atores históricos” e que, ao mesmo tempo, rejeita as oposições entre o coletivo e o individual e passa a assumir um enfoque com ambos os termos. O argumento é de que o *boom* dos arquivos privados a partir daquela década fez parte de um processo maior de revalorização dos indivíduos na história.

É interessante notar que diante dessa classificação de quem seriam os sujeitos da história e da memória, as mulheres (assim como os negros, operários etc.) são postas à margem, tanto dos arquivos, quanto da preocupação dos arquivistas. Se elas estavam presentes na vida social e política, porque foram consideradas invisíveis? Segundo Ana Paula Simoni e Maria de Lourdes Eleutério (2018, p.21) as mulheres sempre estiveram ausentes daquilo que parte da tradição historiográfica “considerava digno de ser percebido”. Para essas autoras, não se deve estranhar que as presenças femininas tenham sido pouco armazenadas no âmbito dos arquivos e que as fontes sobre elas se constituam como grandes “ausências” históricas. Michele Perrot (2005) já havia tratado da invisibilidade feminina nos arquivos, para ela, a ausência é continuamente reafirmada através da seletividade da narrativa histórica hegemônica que, ao produzir a leitura canônica das histórias intelectuais, elege e classifica quais devem ser os documentos e os sujeitos possuem direito à memória.

Entre os maiores acervos brasileiros destinados à salvaguarda dos arquivos pessoais de intelectuais, políticos, artistas e figuras de destaque da vida nacional, o CPDOC e o IEB, a discrepância entre os gêneros é notável. No caso do *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil* (CPDOC/FGV), dos 166 titulares de arquivos pessoais disponibilizados pelo guia do CPDOC,¹² apenas sete são de mulheres: Almerinda Farias Gama (1899-1992), Alzira Vargas do Amaral Peixoto (1914-1992), Delminda Aranha (1894-1996), Hermínia Collor (?), Hilda Machado (1951-2007), Luiza Aranha (?) e Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975). De acordo com a descrição do fundo dessas mulheres, cinco delas possuem mais destaque por parentes homens que ocuparam cargos políticos de alto escalão do que por suas próprias atividades. Inclusive, três delas não possuem qualquer atividade listada na descrição arquivística de seus conjuntos documentais (Martinho, 2016). No caso do IEB, apesar da discrepância feminina ser menor, e das descrições dos conjuntos de mulheres serem mais precisas e detalhadas, entre os 45 arquivos pessoais listados no Catálogo Eletrônico, 13 são femininos, o que representa apenas 29% do total (*Tabela 3*). Na Unicamp, no Centro Cultural “Alexandre Eulálio” (CEDAE/IEL), apenas quatro fundos pessoais são de mulheres. Já o Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) conta com acervos pessoais e séries temáticas de importantes figuras da luta política e do movimento feminista como, entre outras, Patrícia Galvão, Pagu (1910-1962), Vanda Lacerda (1923- 2001), Elisabeth de Souza Lobo (1943-

¹² Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/guia>. Último acesso em: dez.2018.

1991), o que demonstra quantitativamente a maior presença de mulheres nas frentes de atuação dos movimentos sociais se comparadas, por exemplo, ao campo intelectual.¹³

Diante disso, entre outros fatores, constatamos que as mulheres, quando estão representadas nos arquivos (sobretudo em acervos de casais), apresentam, com grande frequência, um papel periférico.

Parece haver, portanto, uma tarefa necessária que se impõe ao arquivista e ao pesquisador do(s) fundo(s). Acredito que esta tarefa esteja intimamente relacionada ao desafio de mobilizar estratégias classificatórias e de pesquisa de uma luta por reconhecimento dessas figuras femininas e de seus acervos. Pollack (1989) afirma que a recuperação da memória e dos discursos desses sujeitos marginalizados na narrativa histórica é fundamental para a criação de novas referências de um passado reconstruído sobre outros pontos de vista. O acervo passa então a permitir, no caso da “História das Mulheres”, uma possibilidade de interpretação do passado à luz do presente que aponte as diferenças e desigualdades dos lugares ocupados pelas mulheres nos acervos e nos diferentes modos como as mulheres participaram das diversas esferas da vida social de um país (Simioni; Eleutério, 2018, p.21)

Por fim, uma última reflexão suscitada pela experiência no arquivo e pelas referências bibliográficas pertinentes ao tema foi: “existe alguma especificidade nos arquivos das mulheres?” Essa mesma pergunta foi feita pela pesquisadora Françoise Simonet-Tenant (2017, p.87) quando analisou três casos de arquivos femininos na França. Em sua investigação, entrevê a dicotomia entre o privado e o público que marcou a composição dos arquivos femininos. Diante disso, se por muito tempo estiveram restritas ao espaço doméstico e privativo, os modos de registro das mulheres estariam, portanto, “intimamente ligados à sua condição, ao seu lugar, na família e na sociedade” (Perrot, 2005, p.39). Por isso ao preservarem seus documentos, fizeram, em grande parte dos casos, em sentido pessoal: são as cartas, diários, fotos, objetos íntimos – “as miudezas de si” -. A diferença existe, não na natureza biológica, mas nas práticas socioculturais da memória em sua imbricação com as relações reais da desigualdade histórica entre os sexos. A memória e a sua possibilidade de existência prolongada pelos arquivos é, portanto, “forma da relação com o tempo e o espaço” que se constituiu de maneira “profundamente sexuada” (Perrot, 2005, p.43).

¹³ O Arquivo Nacional sediado no Rio de Janeiro possui uma página virtual “Arquivo na História” na qual publica postagens relativas à sessão “Mulheres na história” em que traz a história de seus fundos femininos, com destaque ao desempenho das mulheres nas lutas feministas. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/arquivo-na-historia.html> . Acesso em: jan.2019.

Diante disso, ainda que nem todos os escritos de/sobre Gilda feitos até agora tenham sido produzidos a partir de seu arquivo, muitos dados e informações poderão ser extraídos dele. Afinal, Gilda era uma escritora reservada e escreveu pouco se comparada a outros intelectuais de sua geração. Os motivos dessa reserva e aparente timidez, muitas vezes manifestada como insegurança, foram abordados em diversas passagens dos capítulos anteriores dessa dissertação e estão diretamente relacionados à questão do campo intelectual como ambiente mais refratário à presença e atuação das mulheres (cf. Pontes, 2008 e 2010).

Ao comentar o processo de reunião dos textos da ensaísta para a publicação da coletânea *A palavra afiada* (2014), Walnice Nogueira Galvão afirmou que muitos deles estavam dispersos e até mesmo ignorados:

Aos poucos, procurando aqui e ali, fui juntando várias entrevistas. Como eu digo na introdução, a Gilda não guardava as coisas direito, não era narcisista ao ponto de organizar arquivos sobre tudo o que fazia. Ao contrário, assim que acabava de fazer algo, ela perdia o interesse, e já se voltava para o próximo projeto. Assim, algumas dessas entrevistas foram encontradas em lugares absolutamente inesperados. À medida que trabalhava, fui achando muitas outras coisas também: uma série de pequenos artigos e alguns grandes, que ninguém sabia que existiam; e dez cartas dela ao Mário de Andrade, que são um verdadeiro tesouro¹⁴.

Por esses motivos, esperamos que a organização e publicização do fundo Gilda de Mello e Souza possa trazer novas contribuições e novas formas de leitura de sua obra, além de auxiliar a compreender as disputas e sentidos do protagonismo ou da presença feminina nas narrativas sobre o mundo social, destacando também a importância da memória como uma espaço de visibilização de mulheres na construção da história da disciplina (neste caso, das Ciências Sociais e Humanas).

¹⁴ Disponível em: <http://agencia.fapesp.br/livro-resgata-entrevistas-cartas-e-ensaios-de-gilda-de-mello-e-souza/18962/> Último acesso em: ago. 2018.

iii) Anexo do apêndice - tabelas

Tabela 1	
Caixas Textual – Fundo GMS	
Número da caixa	Descrição do conteúdo
Caixa 001	Cadernos e cadernetas
Caixa 002	Cadernos e cadernetas
Caixa 003	Cadernos e cadernetas
Caixa 004	Teses; estudos sobre Mário de Andrade e o expressionismo
Caixa 005	Correspondências; fotografias
Caixa 006	Jornais (morte); pesquisa Mário
Caixa 007	Fichas (a maioria sobre Mário de Andrade)
Caixa 008	Fichas de estudo (A- Z)
Caixa 009	Anotações
Caixa 010	Fichas “O espírito das roupas”
Caixa 011	Correspondência
Caixa 012	Correspondência
Caixa 013	Revistas com matérias sobre Gilda
Caixa 014	“Textos sobre Gilda”; “Textos de Gilda em Periódicos”
Caixa 015	“Textos sobre Gilda”; “Textos de Gilda em Periódicos”
Caixa 016	Textos e cartas de Mário de Andrade; Notas; Jornais
Caixa 017	Debussy; Baudelaire; Mário Andrade.; anotações; ensaios; revista
Caixa 018	Correspondência passiva; cursos Mário de Andrade.
Caixa 019	Xerox e correções de “A palavra Afiada”
Caixa 020	Agendas
Caixa 021	Jornais; livro Emily Dickson; separatas; prefácios
Caixa 022	Notas de Mario de Andrade; entrevistas de Gilda
Caixa 023	Textos (sobre Pio e Mario de Andrade); entrevista; jornais
Caixa 024	Cadernetas de contas Sem. de Arte Moderna; currículo Ítalo Calvino; Lévi-Strauss; Anotações de Bastide sobre tese de Gilda; T.S. Elliot
Caixa 025	“Rosa Pasmada”; do complexo de Édipo à Mutilação; Mario de Andrade Cronologia
Caixa 026	notações; “Modo Menor”; Arguições; “Atual//Chopin”; Curso Filo. Hist. Arte.
Caixa 027	Textos; anotações; xerox de cartas sobre Mário de Andrade.
Caixa 028	Textos pintura Br; Revista M. de A.; notas M. de A.; negativos fotos; correspondência; gravuras
Caixa 029	“Ala Arriba”; fotos (reprod.) de Mário de Andrade + Casa Lopes Chaves.; Elliot e Morse
Caixa 030	Variados (Jornais; Textos; Fotocopiados; Cadernos;)
Caixa 031	Documentação sobre M. de A. (Pasta de cartas e informações)
Caixa 032	O mestre de apípicos e o turista aprendiz; trabalhos universitários
Caixa 033	O espírito das roupas; doc. escolar; Mario Navarro
Caixa 034	Diário de Bordo hospital; entrevistas; artigos
Caixa 035	Mario de Andrade; Macunaíma; Folders
Caixa 036	Gaveta Direita
Caixa 037	Gaveta Esquerda
Caixa 038	Pasta: Vera Penteado Coelho; livro; textos; separatas de pesq. de Vera P. Coelho;
Caixa 039	Cartões de Visita (caixinhas); ensaio (não havia etiqueta de local)
Caixa 040	CV Documentos refes. Mario de Andrade; recortes de jornal
Caixa 041	Recibos e direitos autorais editoriais
Caixa 042	[Diversos Lotes] Espírito das roupas

Tabela 2	
Caixas Iconográfico – Fundo GMS	
Número da caixa	Descrição do conteúdo
Iconográfico 01	Fotos de bebês, moda, fantasia, homens, noivas, mulheres, comungantes
Iconográfico 02	Ana Luisa, Laura, Marina (Filhas de GMS)
Iconográfico 03	Retratos família mãe de Gilda, irmãos, cunhadas, vovó Elisa e vovô Estácio
Iconográfico 04	Caixa amarela Ganieri (antiga localização em AC) Fotos para o livro "O Espírito das roupas"
Iconográfico 05	Fotografias LI/I: Pio Lourenço e o Espírito das roupas
Iconográfico 06	Pasta Mario de Andrade e Coleção Pio Lourenço
Iconográfico 07	Álbum Kassuga verde - Fotos de Pio Lourenço I
Iconográfico 08	Álbum Kassuga vermelho - Fotos de Pio Lourenço II
Iconográfico 09	Fichário de Carte de Visite
Iconográfico 10	Envelope "Gaveta escrivãinha", 5 passaportes GMS
Iconográfico 11	Mario de Andrade, Freitas Vale, família Gilda, Retratos (tese), coleção Pio Lourenço
Iconográfico 12	fotos "O Espírito das Roupas"
Iconográfico 13	Fotos/Cartas: Sobrinhos e filhos de amigos, Lucinha Villela
Iconográfico 14	Álbum do Pio Lourenço
Iconográfico 15	Fotos de Pio Lourenço Correa
Iconográfico 16	Joaquim Leite de Moraes
Iconográfico 17	Fotografias de vida pessoal e profissional de Gilda

Tabela 3^{15 16}				
Mulheres no acervo IEB-USP				
Mulheres	Atuação	Tipo	Conteúdo dos fundos e/ou coleções	Quantidade Documentos
1- Alice Piffer Canabrava (1911- 2003).	Historiadora	Arquivo e Biblioteca	Correspondência com historiadores, fichas de pesquisa, manuscritos de vários autores e notas bibliográficas.	316 documentos. Biblioteca - Aproximadamente 2 000 volumes.
2- Anita Malfatti (1889- 1964)	Artista Plástica	Arquivo e Coleção de Artes Visuais	Textos, manuscritos, cartas, diplomas, catálogos de exposições, livros de assinaturas dos visitantes, recortes de jornais, fotografias familiares e de obras de arte. Destaca-se ainda sua correspondência com Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e colegas alemãs e norte-americanas. quantidade	Aproximadamente 2 000 documentos. Matrizes de gravura, cadernos de desenhos, quadros sinóticos e desenhos preparatórios. quantidade 17 cadernos de desenhos, 22 placas de metal 25 quadros sinóticos e aproximadamente 40 desenhos preparatórios.
3- Aracy Abreu Amaral (1930-) **	Historiadora da arte e crítica de arte	Arquivo		15 630 documentos cadastrados no SGA**
4- Aracy C. Guimarães Rosa (1908- 2011)	Prestou serviços no Consulado Brasileiro em Hamburgo	Arquivo	Correspondência, manuscritos, fotografias, matérias extraídas de publicações, certificados, recibos e listas de compras, anotações e relatórios, lembranças de viagens, receitas de saúde, cartões postais, agendas, livros de receitas	Aproximadamente 4 170 documentos.
5- Carla Milano (1943 -)	Arquiteta	Coleção de Artes Visuais	Matrizes de xilogravura e xilogravuras do artista pernambucano José Francisco Borges,	52 xilogravuras e 26 matrizes.
6 - Heloisa Pires Ferreira (1943-)	Artista Plástica	Coleção de Artes Visuais	Gravuras de sua autoria	15 gravuras
7- Isa Anderne (1923-	Artista Plástica	Coleção de Artes Visuais	Álbum de xilogravura auto-biográficas	1 álbum de gravura, com 18 xilogravuras

¹⁵ Os dados consultados para a montagem da tabela foram extraídos do Guia do IEB, sua última atualização foi no ano de 2016. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>. Acesso em: nov.2018.

¹⁶ A tabela não contém o levantamento da documentação resultante de pesquisa, que conta com outras personagens femininas, como por exemplo, um estudo sobre Clarice Lispector e o estudo sobre a obra de Tarsila feito por Aracy Amaral.

8- Julieta de Godoy Lacerda (1935 – 1997)	Escritora e publicitária	Arquivo	Documentação pessoal, correspondência, fotografias e material oriundo de suas atividades docente, publicitária, empresarial e literária.	Aproximadamente 2 500 documentos
9 - Julieta Telles de Menezes (1896 – 1961)	Cantora e professora de canto	Arquivo	Livros, teses, artigos publicados, cartas, poesias, periódicos, fotografias, dedicatórias discursos em homenagem à titular, programas dos recitais, partituras e matérias extraídas de periódicos.	197 documentos
10 -Julita Scarano (1925-2004)	Poeta, contista, historiadora e ensaísta	Arquivo e Biblioteca	Correspondência, manuscritos, slides, conferências, materiais de cursos e notas de pesquisa sobre imigração e escravidão.	Arquivo: Aproximadamente 3 000 documentos. Biblioteca: Aproximadamente 2 000 volumes.
11- Lélia Abramo (1911-2004)	Atriz e atuante no campo político de esquerda	Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais	Do arquivo: Postais, revistas sobre política, revistas sobre teatro, fotografias pessoais, convites para exposições e peças teatrais, poemas, correspondência, matérias extraídas de publicações sobre os movimentos sindicais.	Arquivo: Aproximadamente 10 000 documentos Biblioteca: Aproximadamente 600 volumes. Coleção: Aproximadamente 30 obras (composta por obras da família Abramo)
12 - Lídia Besouchet (1908-1997)	Escritora e Ensaísta	Arquivo	Manuscritos, correspondência, anotações de estudos, dossiês, artigos de jornais e revistas e material fotográfico correspondendo à atividade profissional da escritora e as múltiplas facetas de sua vida, postais.	Aproximadamente 4 326 documentos
13 - Maria José “Lupe” Cotrim Garaude (1933-1970)	Poeta e Professora	Arquivo e Coleção de Artes Visuais	Correspondência, fotografias, manuscritos, materiais extraídos de publicações, fortuna crítica, entrevistas e notas.	1 108 documentos. e 3 retratos na Coleção
14 - Maria Thereza de Arruda Camargo (1928-	Pesquisadora e etnóloga	Coleção de Artes Visuais	Instrumentos musicais brasileiros de confecção artesanal, sobretudo em madeira, incluindo: flautas, rabecas, pandeiros, reco-recos, maracás e outros, coletados em sua maioria na década de 1970. Além dos instrumentos, ainda constam da coleção xilogravuras.	31 instrumentos musicais, 3 álbuns de xilogravuras e 4 avulsas, ao total 51 gravuras.

15 - Mariana Quito (1928-2003)	Artista Plástica e Professora	Coleção de Artes Visuais	Gravuras da artista, incluindo monotípias, xilogravuras e, sobretudo, com técnicas de gravação em metal.	188 gravuras
16 - Marta Rossetti Batista (1964-2007)	Arquiteta e Historiadora da Arte	Arquivo, Biblioteca e Coleção Artes Visuais	Material resultante de cursos, textos originais, conferências, recortes de jornais e periódicos. Slides, discos, microfílm e fotos.	Arquivo (Não definida) Biblioteca Aproximadamente 2 000 volumes. Coleção Artes Visuais: objetos populares Aproximadamente 180 peças.
17- Martha Diederichsen Stickel (1927 -) - em conjunto com o marido Erico Stickel	Colecionadores de arte e bibliófilos	Biblioteca	Publicações que têm em comum o olhar sobre a cultura brasileira em seus aspectos mais variados: paisagem, a cidade e sua arquitetura, o retrato, a fauna e a flora em seu ambiente natural, as festas populares e sacras, o patrimônio artístico e histórico nacional e imagens produzidas por viajantes, fotógrafos e pintores.	4.000 volumes
18 – Odette de Barros Mött (1913-1998)	Escritora	Arquivo e Coleção de Artes Visuais	Originais, documentação pessoal e profissional, iconográfica, numismática e audiovisual, correspondência e cartões dos leitores.	Arquivo: 9 579 documentos. Coleção: 4 obras.
19 - Tarsila do Amaral (1886-1973)	Artista Plástica	Arquivo	Correspondência com familiares, amigos e admiradores, além de crônicas escritas por Tarsila, matérias extraídas de publicações, fotografias e postais, dentre outros.	426 documentos.
20 - Veridiana Prado (1825-1910)	Mecenas e incentivadora cultural (considerada uma das pioneiras do feminismo no Brasil)	Arquivo	Dados biográficos e genealógicos e iconografia, reunindo desenhos feitos por J. Prado e anotações de pesquisa de Arthur de Cerqueira Mendes e Flávio Motta. O material foi reunido pelo doador.	54 documentos
21 - Waldisa Russo Camargo Guarnieri (1935-1990)	Museóloga e professora	Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais	Textos teóricos, projetos técnicos, correspondência pessoal e profissional, projetos e programas de cursos de museologia, material sobre congressos e seminários. Contém uma vasta documentação iconográfica sobre museus do Brasil e do exterior, e de sua participação em eventos e viagens.	Arquivo: Aproximadamente 25 000 documentos. Aproximadamente 1 500 volumes. Coleção de Artes Visuais: 2 obras

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Anotações à margem de um belo livro. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 4, p. 129-140. 1999.

AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1975. vol. 1.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

_____. **Contos Novos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

_____. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

_____.; ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983

_____.; CORRÊA, Pio Lourenço. **Pio & Mário: diálogo da vida inteira: A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade (1917- 1945)**. São Paulo; SESC SP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 20, n. 56, p. 311-324, abr. 2006.

ARANTES, Paulo. **Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana (uma experiência nos anos 60)** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. **Ressentimento da dialética**. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

_____.; ARANTES, O. B. F. **Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARÊAS, Vilma. Prosa Branca. **Discurso** (26), 1996.

_____. O motivo da flor. In: MICELI; MATTOS (org.). **Gilda - a paixão pela forma**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Fapesp, 2007.

ARRIGUCCI, Davi. **O guardador de segredos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARRUDA, Maria Arminda N. **Metrópole e Cultura**. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. O conceito de formação em tempos críticos: esboço de reflexão. Em: 40º Encontro Nacional da ANPOCS, Caxambu. **Anais do 40º Encontro Anual da Anpocs**, 2016.

BALZAC, Honoré de. **Tratado da vida elegante: ensaios sobre a moda e a mesa**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

_____. **Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Ática, 1983.

_____. Problemas da sociologia da arte. **Tempo social**, São Paulo, v. 18, n. 2, 2006.

BASTOS, Elide Rugai. Pensamento Social da Escola Sociológica Paulista In: MICELI, S. (org.). **O que ler na ciência social brasileira**. São Paulo: Anpocs: Ed. Sumaré; Brasília, DF: Capes, 2002.

_____.; BOTELHO, André. Por uma Sociologia dos Intelectuais. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 53, n. 4, 2010a.

_____.; _____. Horizontes das Ciências Sociais: Pensamento Social Brasileiro. Em: Matins, C. B.; Martins, Heloisa T. de Souza (orgs.). **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Sociologia**. São Paulo: Anpocs, p. 475-496. 2010b.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra**. São Paulo: Ed.34; Edusp, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. tradução Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Não paginado.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro moderno brasileiro**. Instituto Moreira Salles, 2005.

BHABHA, Homi K, **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLAY, Eva Alterman. LANG, B. da Silva Gordo. A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo. **Ciência e Cultura**, 36 (12), dezembro de 1984.

_____.; _____. **Mulheres na USP: horizontes que se abrem**. São Paulo: Humanitas, 2004.

BOAS, Gláucia Villas. Amizade e memória: Maria Isaura Pereira de Queiroz e Roger Bastide. **Lua Nova**, São Paulo, n.91, p. 53-75, 2014.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (57), p. 15-49, 2013.

_____. Passado e futuro das interpretações do Brasil. **Tempo Social, USP**, v. 22, n. 1, pp. 47-66, 2010.

_____.; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Difel, 1989.

_____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.

BRAGA, Maria Lúcia de Santana. A recepção do pensamento de Roger Bastide no Brasil. **Sociedade & Estado**. Brasília, v. 15, n. 2, p. 331-360, 2000.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos pagu** (26), p.329-376. ,jan-jun, 2006.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Gildo Marçal. Ideias e intelectuais: modos de usar. In: **Linhagens do pensamento político brasileiro**. São Paulo: Hucitec. p.137-159. 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. Depoimento sobre Clima. **Discurso**, (8), p. 183-193, 1978.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio; RAMA, Ángel, **Conversa cortada**: a correspondência entre Antonio Candido e Angel Rama (1960-1983). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.

_____; _____. **Um proyecto latino-americano**: Antonio Candido y Ángel Rama, correspondência. Montevideo: Editora Estuario, 2016.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

CERTEAU, Michel. A escrita da história. A Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. **Cadernos Pagu** (4) 1995.

_____. História cultural do autor e da autoria. In: FAULHABER, P.; LOPES, J.S.L. (org.) **Autoria e história cultural da ciência**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

COELHO, Haydée Ribeiro. O Brasil na “Biblioteca Ayacucho”: vertente literária e cultural. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, v. 18, n. 2, p. 85-103, 2009.

CORRÊA, Mariza. A antropologia no Brasil (1960-1980). In: MICELI, Sergio (Org.). **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo, Editora Sumaré, v. 2, 1995, p.25-106.

_____. **Antropólogos & Antropologia**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

COUTO, Maria de Fátima M. Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o ‘confronto’ entre Tarsila e Anita. **Revista Esboços**. Florianópolis: UFSC, nº 19, 2008.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, vol.10, n.2, p. 287-322, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 26, pp. 13-71, 2005.

DUARTE, Constância Lima. Apontamentos para uma História da Educação feminina no Brasil – século XIX. In: **Gênero e representação: teoria história e crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DURAND, José Carlos. Importação do modernismo (1890-1945). **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, p.53-115, 2009.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

ESCOREL, Laura. Sobre o acervo Antonio Candido e Gilda no IEB. **Revista USP**, (118), p. 118-136, 2018.

EULÁLIO, Alexandre. Dois livros. **Discurso**, (13), pp. 239-244, 1980.

FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. **História [online]**. vol.29, n.1, pp.345-367, 2010.

FARGE, Arlette. **O Sabor do arquivo**. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FERNANDES, Florestan. Livros – Resenha de A moda no século XIX. **Anhembi**. dez, nº 25, pp. 139- 40, 1952.

_____. **A condição de sociólogo**. São Paulo: Hucitec, 1978.

FERNANDES, Teresa Sousa. Assimetria dos sexos e construção do mundo social na teoria de Georg Simmel. **Sociologia: problemas e práticas**, nº12, pp.19-38, 1993.

FREYRE, Gilberto. Diários e memórias. In: **Pessoas, coisas e animais: ensaios, conferência e artigos**. Rio de Janeiro: Globo, 1981.

_____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. (Org.). **A palavraafiada**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

GARCIA, Sylvia Gemignani. **Destino ímpar: sobre a formação de Florestan Fernandes**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____; CASTELNUOVO, Enrico. História da Arte Italiana. In: GINZBURG, C. A. **Micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/ Lisboa: Difel, p. 5-117, 1989.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. **Los marcos sociales de la memoria**. Caracas: Universidad de Venezuela, 2004.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero, 1995.

_____. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 22, pp. 201-246, 2004.

HEINICH, Nathalie. **Estados da mulher: identidade feminina na ficção ocidental**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem**. 1990. Disponível em:

<<https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>>. Acesso: abril, 2018.

IONTA, Marilda. Oneyda Alvarenga escreve a Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p. 161-180, 2013.

JACKSON, Luiz Carlos. **A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a Sociologia de Antonio Candido**. 2001

_____. A sociologia paulista nas revistas especializadas (1940-1965). **Tempo social**, v. 16, n. 1, p. 263-283, 2004.

_____. Tensões e disputas na Sociologia paulista (1940-1970). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.22, n.65, out. 2007.

KNOLL, Victor. Discurso. In: **Outorga do título de Professor Emérito a Gilda Rocha de Mello e Souza**. São Paulo: SDI/FFLCH/USP, 2002.

LIBLIK, Carmem Silvia da F. K. O pioneirismo feminino na história: análise dos depoimentos de Alice Canabrava e Olga Pantaleão. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 24, n. 1, p. 73-98, out. 2016. ISSN 2178-3284. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8647081/14208>>. Acesso em: abr.2018).

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na *Formação*. In: **Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)**. Rio de Janeiro: Rocco, pág. 149-167, 1991.

LOPEZ, Telê, Ancona. **Mário de Andrade: ramais e caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MARTINHO, Patricia Wu. Representações de gênero na descrição de fundos de arquivos pessoais. In: **Anais do Encontro Nacional de Estudantes de Arquivologia – Enearq XX**. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

MARTON, Scarlett. **A irrecusável busca de sentido: autobiografia intelectual**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

MICELI, Sérgio. (Org.) **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Sumaré; FAPESP, 2001. v. 1.

_____. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

MILLS, Wriqth, C. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.

NABUCO, Joaquim **Minha formação**. Introdução de Gilberto Freyre. Brasília: Edições do Senado Federal. 1998.

NEME, Mário. **Plataforma da Nova Geração**. Porto Alegre, Globo, 1945.

NOBRE, Marcos. Depois da ‘formação’. Cultura e política da nova modernização”. In: **Piauí**, São Paulo, novembro, n. 74, p. 1-8, 2012.

OLIVEIRA, C.; SIMIONI, A.; ROUCHOU, J.R.; VELLOSO, M.P. **Criações Compartilhadas: Arte Literatura e Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Mauad X/ Faperj, 2014.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Diálogo “interessantíssimo”: Roger Bastide e o Modernismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 93-109, Jun, 1999.

_____. **Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide**. São Paulo: Edusp, 2000.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

PINHEIRO, Dimitri. Jogo de damas: trajetórias de mulheres nas ciências sociais paulistas (1934-1969). **Cadernos pagu** (46), janeiro-abril, pp. 165-196, 2016.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: BUARQUE DE ALMEIDA, H.; SZWAKO, J. (org.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, pp. 116-148, 2009.

POLLACK, Griselda. Memória e Identidade Social, **Revista de Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992.

_____. **Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, Heloísa. Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas. **Cadernos Pagu**, n.1. p.13-46, 2004.

_____. A paixão pelas formas, **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, n. 74, pp. 87-105, Mar. 2006.

_____. Crítica de Cultura no feminino, **Mana** 14(2), pp. 511-541, 2008.

_____. **Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968.** São Paulo: EDUSP, 2010.

_____; CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** São Paulo, v. 16, n.47, pp.5-30, 2001.

PRADO JR., Bento. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros,** (43), pp. 9-36. 2006.

_____. Gilda de Mello e Souza, **Revista Discurso,** n°26, 1996.

PUILICI, Carolina Martins. **De como o sociólogo deve praticar seu ofício: as Cátedras de Sociologia da USP entre 1954 e 1969.** São Paulo: FFLCH/USP, 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia).

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Defesa da tese apresentada ao doutoramento na Cadeira de Sociologia (I) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo pela licenciada Gilda Rocha de Mello e Souza. **Revista de História,** São Paulo, v. 2, n. 6, pp. 459-464, 1951.

_____. Nostalgia do outro e do alhures: a obra sociológica de Roger Bastide. In: **Roger Bastide: sociologia.** São Paulo, Ática, 1983.

RIBEIRO, Adelia M. Miglievich. Os absolutos relativos masculino e feminino na cultura trágica: um ensaio sobre a modernidade em Georg Simmel. In: RIBEIRO, Adelia M. M. et al. **A modernidade como um desafio teórico: ensaios sobre o pensamento social alemão.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação. **Discurso.** (26), 1996

RICUPERO, B. “Da formação à forma. Ainda as “ideias fora do lugar”. **Lua Nova** 2008, n.73, pp.59-69.

SANTIAGO, Silviano Anatomia da formação. A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. In: Ilustríssima. **Folha de São Paulo,** 7 de setembro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1511606-a-literatura-brasileira-a-luz-do-pos-colonialismo.shtml> , 2014. (Acesso: maio, 2018).

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SARLO, **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHÜTZ, K.S.W Mais que trajetórias: formas renovadas de pensar os arquivos pessoais (Resenha). **Revista Escrita da História.** Ano II, vol. 2, n.4, p. 238-245, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** São Paulo: Editora Duas Cidades; Ed. 34, 2012a.

_____. **Que horas são?** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012b.

_____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas.** São Paulo, Companhia das Letras 2012c.

SCOTT, Joan W. Gênero como uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. 20(2), pp. 71-99, 1995

_____. A invisibilidade da experiência. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 16, set. 1998.

SIMIONI, Ana Paula C. “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”. **RBCS** Vol. 17 n. 50 outubro, 2002.

_____. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 375-388, jun. 2011.

_____. Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik. **ARS (São Paulo)**, 10 (20), 42-55. 2012.

_____. Por que ler... O espírito das roupas de Gilda de Mello e Souza. **Dobras**. v.2, n.4, 2008.

_____.; Eleutério, Maria de Lourdes. Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (71), p. 19-27. 2018.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A. 1939.

_____. **Cultura femenina y otros ensayos**. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

_____. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SIMONET-TENANT, Françoise. Correspondances et journaux de femmes: une fonction mémorielle?. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 84-100, 2017.

SOUZA, Gilda Rocha de Mello e. Armando deu no macaco. **Clima**, nº7, dezembro de 1941.

_____. Week-end com Teresinha. In: **Clima**, nº1, maio de 1941.

_____. Rosa pasmada. In: **Clima**, nº12, abril de 1943.

_____. El tupi y el laúd. In: ANDRADE, Mário de. **Obra escogida**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

_____. **Reunião da SBPC na USP**. São Paulo, 1984.

_____. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, [1979] 2003.

_____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34. 2005.

_____. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34. [1980] 2009.

_____.; CANDIDO, Antonio. A lembrança que guardo de Mário. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, IEB/USP, n.36, pp.09-25, 1994.

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

TELLES, Lúcia Carolina da Silva. **Movimento em construção:** correspondência entre Paulo Emílio Salles Gomes e Decio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935. São Paulo: FFLCH/USP, 2012 Dissertação (Mestrado em Teoria Literária).

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TONI, Flávia Camargo; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no Café. **Estud. avançados.**, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 261-264, 1999.

TRABA, Marta. **Hipótesis sobre una escritura diferente.** La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Huracán, p. 21-26. 1985

TRIGO, Maria Helena Bueno. **Espaços vividos:** estudos sobre os códigos de sociabilidade e relações de gênero na Faculdade de Filosofia da USP (1934-1970). São Paulo: FFLCH/USP, 1997, Tese. (Doutorado em Sociologia).

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina.** Campinas (SP): IFCH/UNICAMP, 2013. (Tese de Doutorado em História).

VIANNA, Oliveira. Formação Social. In: **Populações meridionais do Brasil:** história, organização, psicologia. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

VILLAS BÔAS, Glaucia; QUEMIN, Alain (org.). **Arte e vida Social.** Marseille: OpenEdition Press. 2016.

WAIZBORT, Leopoldo. Simmel no Brasil. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 1, p. 11-48, 2007a. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582007000100002&lng=en&nrm=iso.

_____. **A passagem do três ao um:** crítica literária, sociologia e filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

WISNIK, Jose Miguel Soares. O ensaio impossível. In: **Gilda, a paixão pela forma.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Porto alegre, RS: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.