UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTIFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:
https://journals.openedition.org/bresils/6379

DOI: 10.4000/bresils.6379

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:
©2020 by École des Hautes Études en Sciences Sociales/Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain (CRBC). All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas SP
Fone: (19) 3521-6493
http://www.repositorio.unicamp.br

OpenEdition Journals

Brésil(s)

Sciences humaines et sociales

17 | 2020
Alimentation et gastronomie
Varia

Gilda de Mello e Souza : une essayiste singulière, une écriture lumineuse

Gilda de Mello e Souza: ensaísta singular e escrita luminosa

Gilda de Mello e Souza: singular essayist and luminous writing

Heloisa Pontes et Bárbara Luisa Pires
Traduction de Stéphane Chao
https://doi.org/10.4000/bresils.6379

Résumés

Français Português English
Partie prenante du mouvement de rénovation culturelle qui a permis aux femmes d'avoir accès à un milieu intellectuel qui leur était jusque-là quasiment interdit, Gilda de Mello Souza (1919-2005) occupe une place singulière dans les sciences sociales au Brésil. Dans cet article nous retraçons son parcours biographique et sa trajectoire intellectuelle, nous dégageons les lignes de force de son œuvre et enfin, nous montrons qu'elle a approfondi sa singularité jusqu'à développer une pensée sociologique unique au Brésil.

Protagonista, testemunha e remanescente do cenário de renovação cultural que deu acesso às mulheres a um ambiente intelectual que até então lhes era restrito, Gilda de Mello Souza (1919-2005) construiu um lugar singular no pensamento social brasileiro. O artigo visa um tríplice objetivo: traçar o itinerário biográfico e intelectual de Gilda; reconstituir as linhas de força de sua obra; entender como ela potencializou sua diferença construindo um lugar singular no pensamento social brasileiro.

As a leading figure of the cultural renewal that gave women access to an intellectual environment previously restricted to them, Gilda de Mello Souza (1919-2005) established an enduring and unique place in Brazilian social thought. This article has three objectives: to trace Gilda's biographical and intellectual trajectory; identify the principal currents of her work; understand how she used her idiosyncrasies to establish herself as a distinctive presence in Brazilian social thought.

Entrées d'index

Mots-clés : Gilda de Mello e Souza, écriture de l'essai, rapports de genre, champs intellectuels, art et société, Brésil, XXe siècle
Keywords: Gilda de Mello e Souza, essayism, gender relations, intellectual field, art and society, Brazil, 20th century
Palavras chaves: Gilda de Mello e Souza, ensaísmo, relações de gênero, campo intelectual, arte e sociedade, Brasil, século XX

Notes de la rédaction
Article reçu pour publication en août 2019 ; approuvé en novembre 2019.

Texte intégral

1 Gilda de Mello e Souza (1919-2005) a été le fer de lance, le témoin et la rescapée d'un mouvement de rénovation de la culture, qui a donné aux femmes l'accès à un milieu intellectuel où elles étaient jusqu'alors fort peu représentées. Refusant les catégories intellectuelles préétablies, en proie à de sérieuses difficultés lorsqu'elle entreprenait un travail (d'après son mari, Antonio Candido, elle oscillait entre « ardeur et désespoir »[1]), elle a circulé entre sociologie et esthétique, féminin et masculin, essais et thèse universitaire, modernité avant-gardiste et académisme. Elle a exploré la littérature, les arts plastiques, le théâtre et le cinéma, et elle a élaboré sa propre méthode critique à mi-chemin entre la science et l'art. Ses analyses se fondaient toujours sur une observation attentive de la réalité concrète, sur un contact direct avec l'objet qu'elle scrutait minutieusement : un vêtement, un tableau, un film, une pièce de théâtre voire une expérience qu'elle avait elle-même vécue. Essayiste de premier ordre, elle a légué à la postérité des livres comme *O espírito das roupas* (1987) [L'esprit des vêtements], *O tupi e o alaúde* (2003 [1979]) [Le tupi et le luth], *Exercícios de leitura* (2009 [1980]) [Exercices de lecture], *A ideia e o figurado* (2005) [L'idée et le figuré], ainsi qu'une anthologie de poèmes de Mário de Andrade (1988), dont elle a réalisé la sélection.

2 Sans ressentiment, mais non sans souffrance, Gilda a cherché à défendre les aspects positifs de la culture féminine et a développé une pensée qu'elle concevait comme un « cheminement et non comme un aboutissement » (Souza 2009, 47). Convaincue que l'univers social n'est pas structuré comme un « jeu d'oppositions mécaniques, mais comme un tissu de contradictions et d'équivalences » (Souza 2005, 93), elle a produit une œuvre lumineuse qui jette des ponts entre art et société, et dont nous cherchons ici à reconstituer les lignes de force. Outre l'hommage que nous souhaitons lui rendre à l'occasion du centenaire de sa naissance, nous essaierons de répondre à une question d'importance pour comprendre le statut des écrivaines et des intellectuelles : comment les femmes tournent-elles à leur avantage les inconvénients liés à leur condition, sans cesser pour autant de préserver leurs différences, sachant qu'il est indéniablement plus « difficile pour une femme de trouver une place dans l'espace public » (Sarlo 2010, 128).

Image 1 – Gilda de Mello e Souza, 1944 (ca.)

Collection Ouro sobre Azul

Aperçu biographique

3 Née en 1919, Gilda de Mello e Souza passa son enfance à Araraquara[2]. Troisième des cinq enfants de Hilda et Candido de Moraes Rocha, elle vécut jusqu'à l'âge de onze ans à Santa Isabel, une ferme appartenant à ses parents. Elle en partit avec sa sœur aînée, en 1930, pour faire sa scolarité au collège Stattford À São Paulo, une institution réservée aux jeunes filles de l'élite. Elles étaient toutes les deux logées chez leur grand-tante, Maria Luisa de Moraes Andrade, la mère de Mário de Andrade, le « pape » du modernisme (1893-1945).

4 Dans cette maison à deux étages de la rue Lopes Chaves, où elle vécut jusqu'à son mariage avec Antonio Candido en 1943, elle côtoya pendant treize ans son cousin ainsi que la mère de celui-ci et une autre de ses tantes, toutes deux âgés de près de 70 ans. Dans l'espace réel et symbolique de cette demeure, Gilda expérimenta la coexistence insolite d'un « conservatisme extrême, confinant à l'arriération » et d'un esprit « incroyablement révolutionnaire » (Souza 2014, 195). Lorsqu'elle revenait de l'école,

puis plus tard, de la faculté, elle passait la majeure partie de son temps au rez-de-chaussée, en compagnie des deux femmes. Dans cette partie de la maison, les tâches domestiques étaient exécutées à heures fixes et on vivait selon les préceptes d'un catholicisme digne de l'arrière-pays pauliste, ce qui devait lui rappeler sa vie dans la ferme de ses parents à Araraquara. À l'inverse, dans les étages, elle expérimentait les dernières nouveautés de la vie culturelle. C'était là, en effet, que vivait Mário de Andrade : les murs étaient couverts de tableaux modernistes et les étagères remplies de livres.

5 Dans cette « maison magique et contradictoire », elle apprit à « coudre, poser des boutons, faire des points de feston, repriser les chaussettes, repasser les habits », mais elle s'initia également à la littérature, exerçant son sens critique, s'essayant à l'écriture. Ainsi, entre ces deux espaces distincts, elle expérimentait à la fois « le plus moderne et le plus ancien », et elle apprenait toute la « complexité du mot maturité » (*Id.*).

6 Alors qu'elle était sous l'emprise de valeurs antinomiques, Mário de Andrade fit pencher la balance du côté de la modernité. Il exerça une influence décisive sur sa formation : en lui accordant son attention, il accentua son goût pour la littérature, un univers qu'elle fréquentait depuis fort jeune, ayant toujours été une dévoreuse de livres. Gilda se souvient :

> Sans me brusquer, apparemment sans s'immiscer dans mes affaires [Mário] observait mes goûts et mes préférences, mes vagues aspirations qui affleuraient dans nos conversations. Au début, il était seulement mon professeur de piano. Toutes les semaines, qu'il eût des tâches urgentes ou non, il quittait son bureau avec le manteau léger qu'il portait à la maison et descendait dans la petite pièce à musique, prenant place devant le piano pour me donner une leçon [...]. (Souza 1984, 145)

7 Dès qu'elle manifesta de l'intérêt pour la peinture et ensuite pour l'écriture, elle mit un terme à cette première initiation musicale. D'après ses propres termes, « il me surprenait souvent avec un livre ouvert, qu'il lisait par-dessus mon épaule, et ayant identifié le sujet et l'auteur, il me disait : "Tu perds ton temps, il n'y rien de bon à en retirer." Et peu de temps après, ayant interrompu son travail, il descendait avec une pile de livres qu'il avait choisis soigneusement dans sa bibliothèque » (*Id.)*.

8 C'est en grande partie sous l'influence de Mário de Andrade que Gilda prit la décision de s'inscrire à la Faculté de philosophie, de lettres et de sciences. À la fin du lycée, elle avait l'intention de suivre les cours de lettres en raison de son vif intérêt pour la littérature. Mário lui avait fait observer : « Si tu as une vocation littéraire et que tu veux vraiment devenir écrivaine comme cela semble être le cas [...] il faut que tu te cultives. » Il estimait qu'il lui serait davantage profitable de se former en philosophie et en sciences humaines : « On apprend tout seul à écrire, il suffit de lire beaucoup et de s'exercer tous les jours. » Se rangeant à l'avis de son cousin, elle opta pour la philosophie et renonça aux lettres. Si elle ne suivit pas régulièrement les cours de sciences sociales, c'est qu'elle se considérait « nulle en maths » et donc incapable – à ses yeux – d'apprendre les statistiques, une des matières obligatoires[3].

9 À l'influence de Mário de Andrade s'ajouta donc la formation intellectuelle reçue à la Faculté de philosophie et de lettres de São Paulo. Cette institution avait été créée dans un contexte d'effervescence culturelle. Le mouvement moderniste s'affirmait accompagné de réalisations architecturales avant-gardistes, de collections « brasilianas[4] », et de projets culturels promus notamment par le Département de culture et la Direction nationale du patrimoine historique et artistique. Au cours des années 1940-1950, la Faculté de philosophie était devenue l'axe autour duquel gravitait un nouveau système académique et de création intellectuelle impulsé par les professeurs les plus actifs[5]. Ils se répartissaient en deux groupes. Le premier était constitué notamment d'Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, lesquels étaient en charge de la revue *Clima* sur laquelle nous allons revenir. Le second réunissait des professeurs en sciences sociales sous la houlette du sociologue Florestan Fernandes.

10 Gilda de Mello e Souza et ses amis du groupe *Clima* furent les produits de ce nouveau système de production intellectuelle créé par l'Université de São Paulo (USP) avec l'aide de professeurs étrangers, notamment français. Ils renouvelèrent la tradition brésilienne de l'essai en rompant avec la conception du travail et le style de carrière de la génération antérieure et ils se démarquèrent des modernistes et des professeurs en sciences sociales qu'ils avaient côtoyés (Pontes 1998).

11 Les jeunes femmes de cette génération expérimentèrent un type de vie sociale inédit au sein de l'université, ce qui leur permit de tracer leur propre destin. Gilda commença par écrire des nouvelles dans *Clima* entre 1941 et 1944, pour ensuite devenir professeure à l'USP. Parmi les intellectuelles du groupe en charge de la revue, elle fut la seule à s'être fait un nom grâce à sa carrière universitaire et à ses écrits, dont le premier fut sa thèse de doctorat, « A moda no século XIX » [La mode au XIXe siècle], soutenue en 1950. Il s'agit de l'une des études les plus novatrices sur le sujet au Brésil et dans le monde. Sans perdre de vue les liens qu'elle entretient avec l'art, la mode y est envisagée comme un langage symbolique qui permet au sujet d'exprimer des idées et des sentiments diffus, de marquer son appartenance à un groupe et d'affirmer sa différence sociale. Dans ce texte académique, elle expose ses idées dans un style original, entremêle habilement analyse argumentative et description d'exemples concrets, tout en abordant les aspects esthétiques de la mode.

12 Entre sa thèse de doctorat publiée en 1951 dans la *Revista do Museu Paulista* (Souza 1951) et son dernier essai, « Notes sur Fred Astaire » publié en 2005 (Souza 2005, 171-178), l'année de sa mort, Gilda revint à diverses reprises sur le thème de la parure. Ce fut le cas notamment à propos du vêtement dans de grandes œuvres de la littérature et du cinéma brésiliens. Elle proposa des interprétations inattendues comme dans « Macedo, Alencar, Machado et les vêtements », écrit en 1995 (Souza 2005, 73-90), par exemple, où elle s'attache aux descriptions des habits chez ces écrivains et analyse leurs fonctions sociales, montrant comment, grâce à eux, un jeu érotique se met subrepticement en place entre les personnages. On retrouve cette approche dans son essai sur le joueur de claquettes, Fred Astaire, même si l'analyse sémantique n'y porte pas sur les habits et les accessoires, mais sur la gestuelle et sa valeur esthétique qui, selon elle, consacre pleinement l'artiste[6].

Les marques de l'expérience sociale et du genre

13 Gilda a écrit « La mode au XIXe siècle » en 1950, alors qu'elle avait 31 ans. C'était une thèse de doctorat en sociologie réalisée sous la direction de Roger Bastide, dont elle a été l'assistante de 1943 à 1954 à la chaire de sociologie I de la Faculté de philosophie, de sciences et de lettres[7]. Cette œuvre et la réception qu'elle a reçue donnent matière à réflexion. En effet, au-delà de son contenu intrinsèque, l'une et l'autre peuvent être envisagées à la lumière de la condition de femmes universitaires de l'époque.

14 Métonymie de l'univers féminin, la mode fait l'objet d'un traitement sociologique rigoureux, conforme à « l'esprit scientifique » en vigueur à l'époque dans l'université. Toutefois Gilda s'en est écartée également sous plus d'un aspect. La forme narrative y est très personnelle : s'atreignant à un style épuré, l'étudiante y révèle un souci de la belle prose, à une époque où « bien écrire » n'était plus un gage de valeur intellectuelle. Si l'on considère le style du travail, les sources utilisées (photographies, gravures, peintures, extraits de romans et chroniques du XIXe siècle) et surtout son originalité, on s'aperçoit à quel point la réflexion est actuelle, comme nous y reviendrons plus loin. Pourtant, il n'en a pas été jugé ainsi au début des années 1950 : la thèse reçut un accueil particulièrement discret.

15 Ce thème était alors considéré comme futile pour un essai de sociologie esthétique : une idée de femme, pensait-on à mots couverts. À l'époque, la hiérarchie universitaire et scientifique déterminait non seulement le choix des sujets mais également la forme de l'argumentation. Or, la thèse de Gilda, selon ses propres termes, « subvertissait les normes établies » (Souza 1987, 7). « Profane » et « plébéienne », la mode occupait,

selon l'échelle de valeurs du système universitaire, une place diamétralement opposée à la guerre, activité masculine, « sacrée » et « noble », dont son collègue, le sociologue Florestan Fernandes, avait fait le sujet de sa thèse de doctorat.

16 Cette situation traduit une double limitation. D'abord une limitation de nature intellectuelle et institutionnelle : les femmes étaient implicitement considérées comme inférieure aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de cette université alors en devenir, où Gilda s'était formée à partir de 1939 et où elle avait commencé à enseigner en 1943[8]. Ensuite, des limitations d'ordre épistémologique : animées par un « esprit » scientiste, les études sociologiques à l'USP étaient sous l'emprise d'une conception positiviste qui considérait que la recherche devait consister en une analyse systématique de la réalité. Personnifiée au plus haut point par la figure de Florestan Fernandes, ce paradigme avait conduit à exclure du champ académique l'étude des aspects esthétiques des phénomènes sociaux[9]. Lorsque Roger Bastide était reparti en France en 1954, il avait choisi Florestan Fernandes pour le remplacer à la chaire de sociologie, et Gilda, jusqu'alors l'assistante du professeur français, avait migré vers le département de philosophie pour enseigner l'esthétique.

17 Peut-être n'avait-elle pas subi de pression. Vu son profil intellectuel, sa décision avait pu refléter un choix personnel. Quoi qu'il en soit, c'était la seule issue possible, compte tenu du type de sociologie pratiquée à l'époque, qui ne lui correspondait nullement et moins encore après l'inflexion donnée par Florestan. Au département de philosophie, où l'on considérait que la « lecture des classiques était le seul moyen d'apprendre à philosopher », Gilda connut une sorte d'exil intellectuel. Selon un de ses élèves, le philosophe Paulo Arantes (1994, 17), qui devint par la suite son collègue au sein du département, « la qualité stylistique de ses essais – la meilleure du pays – faisait d'elle une île [...] cernée par un océan de spécialistes qui essayaient poliment d'excuser leur incompréhension par le caractère artisanal de leur formation à l'ancienne » (*Id*., 14).

18 Elle rencontra des embûches et expérimenta des sentiments mitigés à l'intérieur mais également à l'extérieur de l'Université, notamment lorsque, avec quelques amis, elle voulut prendre part à la vie culturelle de São Paulo en créant la revue *Clima*. C'était en 1941. Malgré sa formation universitaire en philosophie, en sociologie et en esthétique, elle n'avait écrit que deux articles de critique littéraire. Elle n'osa pas collaborer à la rubrique « arts plastiques » dont le responsable était Lourival Gomes Machado, tandis que la rubrique « critique littéraire » était dirigée par Antonio Candido. Loin de s'expliquer par une division du travail, cette répartition des tâches reflétait plutôt les rapports de genre tels qu'ils étaient vécus à l'intérieur du groupe. Les hommes occupaient les fonctions les plus gratifiantes et traitaient les sujets nobles : ils s'occupaient de la culture et avaient la responsabilité des rubriques fixes. Les femmes se contentaient de « toiletter » les articles et étaient cantonnées aux fonctions de collaboratrices. En outre, les genres littéraires qui leur étaient dévolus étaient la poésie et la nouvelle. D'où une situation paradoxale : elles n'écrivaient qu'occasionnellement alors que les personnages féminins étaient les protagonistes de l'univers fictionnel créé par les hommes.

19 Suivant le conseil que Mário de Andrade lui avait donné en 1941, elle accepta de devenir la nouvelliste permanente de la revue, la personne exclusivement dédiée à la fiction au sein de la publication. Cependant, le prestige attaché à cette fonction ne parvenait pas à compenser la sensation ambiguë qu'elle éprouvait. Elle avait en effet l'impression d'être une « complète débutante[10] » et elle éprouvait de la jalousie à l'égard de ses amis qui se consacraient non pas à la littérature mais aux « choses de la pensée ». D'où sa difficulté à s'affirmer au sein de la revue. Si elle n'était pas à proprement parler brimée, elle ne se considérait pas moins infériorisée – ce qui lui pesait beaucoup – de sorte que sa vie intellectuelle fut initialement marquée par le doute et l'impuissance. Or, ces sentiments n'ont pas seulement été vécus par Gilda et par ses camarades féminines du groupe *Clima*, mais également par toutes les femmes de leur génération. En effet, celles qui, à l'exemple de Gilda, ne savaient pas exactement à quoi elles se destinaient avaient en revanche la certitude qu'elles ne voulaient pas « être seulement une mère, se marier, avoir des enfants, être la maîtresse de maison, s'occuper des réceptions, vivre dans l'ombre d'un mari tout-puissant » (Souza 1984, 147).

20 Les débuts de Gilda de Mello e Souza dans la fiction furent prometteurs. Pourtant, elle ne devint jamais l'écrivaine reconnue qu'elle aurait pu espérer être. Ses amis de *Clima*, par contre, se sont vus tressés des louanges et ont été célébrés pour leur contribution à la culture en tant que critiques littéraires et d'art. Le travail de Gilda fut certes évoqué par le moderniste Sérgio Milliet, mais de façon déguisée, voire dépréciative. Ce dernier estimait que « la toute nouvelle » génération possédait un « grand potentiel annonciateur de futurs succès » dans le domaine de l'essai et de la critique, mais pas dans celui de la fiction. Il visait ainsi sans les citer les poètes Almeida Salles et Antonio Pedro, ainsi que les nouvellistes Gilda de Mello e Souza (alors Moraes Rocha) et Mário Neme[11].

21 Cette critique défavorable ne découragea pas Gilda, comme on aurait pu s'y attendre. À la fin de l'année 1941, elle avait déjà publié deux nouvelles dans la revue. Une autre, intitulée « La rose stupéfaite », suivit en 1943. Elle y décrit une banale scène de ménage entre un homme et une femme, en passant imperceptiblement du point de vue masculin au point de vue féminin, ainsi que l'a mis en évidence l'écrivaine Vilma Arêas en précisant que, de ce fait, « toute rationalisation était devenue impossible » acculant les protagonistes du « conflit dans une impasse » (Arêas 1996, 26). Ainsi, Gilda parvient à développer dans l'espace concis de ce genre toutes les implications psychologiques virtuellement contenues dans un fragment de la vie quotidienne. Malgré l'évidence de son talent, elle ne persista pas dans la voie de l'écriture fictionnelle.

22 Il est loisible de penser que Gilda décida d'abandonner la fiction pour sortir du rôle que ses compagnons de la revue lui avaient assigné. En refusant de se laisser cantonner à l'une des deux formes d'expression intellectuelle socialement admises pour une femme (la poésie et la fiction), elle accomplit peut-être son « premier acte de liberté », quoique de façon indirecte. Se rebellant contre le destin social réservé aux femmes, elle préféra selon ses propres mots se réaliser « comme un homme » (*Id.*), autrement dit comme essayiste, intellectuelle et professeure de l'USP.

Image 2 – Le groupe *Clima*, 1946 (ca.) : de gauche à droite Antonio Branco Lefèvre, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes et Roberto Pinto Souza (débout) ; Alfredo Mesquita, Antonio Candido et Lourival Gomes Machado (assis).

Collection personnelle Décio de Almeida Prado

Du Brésil à la France, de la sociologie à l'esthétique : dialogue intellectuel avec Mário de Andrade et Roger Bastide

23 La mode, l'opposition masculin-féminin et la culture féminine à la charnière du XIXe et du XXe siècles : tels sont les trois grands thèmes qui servent de pilier à la pensée de Gilda. Néanmoins, ce ne sont pas les seuls sujets dont elle s'occupa. Du reste, elle ne choisit pas seulement des thèmes liés au genre et à la sexualité : elle s'inspira également des échanges qu'elle eut avec les intellectuels qu'elle fréquentait, Mário de Andrade bien sûr, mais aussi les divers collègues de sa génération et plus particulièrement les membres du groupe *Clima* ainsi que les professeurs de la mission française.

24 La relation entre Gilda et Mário de Andrade connut trois grandes phases. La première remontait à l'enfance de Gilda, lorsque son cousin lui rendait visite à Araraquara. La seconde débuta en 1931, année où ils commencèrent à vivre sous le même toit, dans la maison de la rue Lopes Chaves. La troisième commença en 1938, date de son entrée à l'université comme étudiante puis, à partir de 1943, comme enseignante et elle se termina en 1945 avec la mort de Mário. Au cours de cette troisième période, ils se sont fréquemment côtoyés et ont échangé une correspondance, si bien qu'une relation de complicité s'est installée entre eux, Mário jouant le rôle de conseiller voire de confident. Pour Gilda, il n'y eut guère que les professeurs français qui eurent une influence aussi importante sur sa formation intellectuelle, de sorte qu'elle considère son cousin plus que quiconque comme son « maître » (Souza & Candido 1994, 12).

25 Les lettres que Gilda et Mário de Andrade se sont échangées entre 1938 et 1942 sont révélatrices de l'étroite relation d'amitié et de travail qui les unissait. Le contenu des missives et le ton utilisé sont emblématiques de leurs rapports. Gilda demandait des conseils sur des livres de poésie ou de prose, sollicitait des informations sur les sujets qui intéressaient l'écrivain, confiaient ses doutes et ses angoisses liés à ses études ou à son avenir personnel et professionnel. Certes, la relation du maître à sa disciple était asymétrique comme le démontrent les échanges. Toutefois, les recherches intellectuelles et artistiques que conduisait alors Gilda ne se bornaient pas à celles que Mário Andrade avait induites du fait de son influence dans la formation de la jeune femme, elles annonçaient également une pensée qui allait se développer par la suite dans ses essais[12].

Image 3 – Gilda (début à gauche de l'image) et Mário de Andrade (à droite, de chapeau) dans la ferme familale Santa Isabel (Araraquara), 1940

Collection Ouro sobre Azul

26 Gilda ne commença à écrire régulièrement sur Mário de Andrade qu'à partir des années 1970, bien après la mort de celui-ci, lorsque l'écrivain et critique littéraire Ángel Rama (1926-1983) lui proposa de diriger l'ouvrage *Obra Escogida de Mário de Andrade* (1979) qui allait être publié par la maison d'édition vénézuélienne Biblioteca Ayacucho[13]. Quelques mois plus tard, elle fit paraître *O tupi e o alaúde* [Le tupi et le luth] (1979) où elle reprenait l'essai sur *Macunaíma* qu'elle avait rédigé à la demande de Rama. C'est d'ailleurs grâce à l'ouvrage commandé par ce dernier que Gilda devint la première spécialiste de Mário de Andrade à dresser un tableau chronologique dans lequel les événements marquants de la vie de l'écrivain (comme la mort de son frère cadet et celle de son père) sont mis en parallèle avec les principales étapes de son évolution intellectuelle et avec des extraits de ses livres de fiction notoirement biographiques. C'est à partir de cette époque que Mário fut au centre de la réflexion de l'essayiste.

27 Elle inaugurait ainsi une entreprise de longue haleine qui allait embrasser pratiquement toute l'œuvre du moderniste : lettres, romans, nouvelles, études sur la musique et l'esthétique, poésie et collection d'arts plastiques. Gilda appréhendait cette œuvre sous divers angles en prenant soin de maintenir une distance qui garantissait l'analyse la plus objective possible, sans toutefois évacuer complètement la part de subjectivité inhérente aux liens de parenté et d'affection qui existaient entre eux.

28 Selon Gilda, Mário de Andrade était en proie au drame de l'artiste contemporain : « Il revendiquait un droit à l'art pur et désintéressé tout en manifestant le souci de pratiquer un art engagé qui affiche des préoccupations sociales » (Souza 2005, 10). Et cela, dans un pays qui, tout au long des années 1920, 1930 et 1940, ne cessait de se transformer. L'un des points sur lequel Gilda insiste dans son travail est la dualité qui marque la vie et l'œuvre de Mário de Andrade. En effet, elle considère qu'à partir de la parution de *Macunaíma* en 1928, l'écrivain a été tiraillé entre l'attirance pour l'Europe et « la fidélité au Brésil » (Souza 2003, 81). Il occupait de fait une position paradoxale dans l'univers intellectuel brésilien, avec lequel il était largement en porte-à-faux. Son œuvre donnait ainsi lieu à un dialogue intérieur où il exprimait son déchirement entre deux cultures : l'européenne (« identité construite et volontairement choisie ») et la brésilienne célèbrant « les traditions locales, les rituels amérindiens, la paresse et l'identité profonde ». La première était déjà cristallisée, l'autre était en cours de formation[14].

29 Des images antithétiques illustrent cette dualité et, de manière plus large, les contradictions de la vie intellectuelle brésilienne. Alors que ces dernières constituaient jusqu'alors « un champ ouvert et brumeux [...] dépourvu de tout jalon solide », elles trouvèrent dans les essais de Gilda une résolution provisoire. L'essayiste soulignait en effet la cohérence au-delà de l'apparente dispersion : ayant assisté de l'intérieur à la genèse de l'œuvre de son cousin, elle dévoilait des intentions personnelles et des détails que d'aucuns auraient jugé insignifiants. Pour réaliser cette véritable synthèse de la pensée de Mário de Andrade, l'une des plus complètes qui existe, elle s'appuya sur les deux sources dont elle disposait : la réalité brésilienne et la biographie de l'intéressé.

30 Outre sa familiarité avec la production artistique des modernistes de São Paulo, Gilda avait bénéficié d'une formation théorique acquise à l'université. La combinaison de ces deux influences permet d'expliquer ses choix intellectuels. En effet, si Mário de Andrade avait tenu initialement le rôle de mentor, il en fut autrement après l'entrée à l'université de la jeune femme. Dès lors, en effet, les professeurs de la mission française exercèrent une influence décisive sur sa pensée.

31 Dans son cours « A estética rica e a estética pobre dos professores franceses » [L'esthétique riche et l'esthétique pauvre chez les professeurs français] (Souza 2009, 9-41), prononcé pour l'inauguration du département de philosophie de l'USP en 1972, Gilda livre un précieux témoignage sur la fondation de l'université. Elle évoque les principales leçons qu'elle reçut des maîtres français, Jean Maugüé (1904-1999), Claude Lévi-Strauss (1908-2009) et son directeur de thèse, Roger Bastide (1898-1974), notamment à partir des articles et des essais sur l'art et l'esthétique que ceux-ci avaient publiés entre 1934 et 1940 (Bastide 1971).

32 D'après Gilda, Lévi-Strauss et Maugüé avaient des conceptions esthétiques similaires, qui témoignaient d'une nostalgie « de l'époque où l'art reflétait la relation harmonieuse entre l'homme et la nature » (2009, 20). Adeptes d'une « esthétique riche », tous deux avaient pour modèle la culture européenne parvenue au sommet de sa rationalité et de son raffinement artistique. En revanche, Roger Bastide aurait souscrit à une « esthétique pauvre » : faisant fi des grandes œuvres et des principaux mouvements de l'histoire de l'art, il estimait que « la notion d'esthétique était présente dans le quotidien, dans les faits insignifiants, indépendamment de toute prétention à la grandeur » (Souza 2009, 41). Ce parti pris pour une « esthétique d'anthropologue » l'avait amené à s'intéresser au baroque colonial, à la poésie et aux productions esthético-religieuses de la culture afro-brésilienne (Peixoto 2000).

33 Ainsi, Bastide avait-il appris à Gilda à mettre les manifestations sociales en corrélation avec les formes de l'art. Grâce à lui, elle avait également affiné le regard qu'elle portait sur les arts dits « mineurs » (comme la mode), elle avait appris à repérer les détails les moins visibles d'une œuvre (les gestes, le rythme et le quotidien) et elle avait transformé « l'esthétique pauvre » en instrument de connaissance capable de saisir « les liens occultes que [l'art] entretient avec la société » (Souza 1987, 51). En même temps qu'elle s'appropriait les leçons de Bastide et quelques-uns des traits les plus caractéritiques de la pensée de Mário de Andrade – notamment le mouvement réflexif de la pensée et une conception ouverte des rapports entre la vie et l'art – Gilda laissait entrevoir les délinéaments de sa propre dynamique analytique.

L’univers féminin et la critique de la culture

34 Il faut se pencher sur la biographie de Gilda pour mieux comprendre la portée de son œuvre. Son itinéraire est emblématique d’une génération de femmes qui se sont donné un autre destin que celui qui leur été réservé. Dans son cas, une complexe expérience personnelle a été réinvestie dans un travail intellectuel pour devenir une puissante clé de lecture lui permettant d’analyser l’univers féminin et de montrer comment ses représentations et ses pratiques se reproduisent à l’intérieur de la culture.

35 Dès sa thèse de doctorat où elle analysait la culture féminine du XIXe siècle, elle avait fait de son propre vécu un objet d’étude et d’enquête sociologique. À cette époque, une femme de la classe bourgeoise « était une étrangère dans un monde fait pour les hommes » (Souza 1987, 98). Ces derniers avaient le droit de se réaliser non seulement dans l’espace public (par le travail ou par les sciences et les arts), mais également dans l’espace privé. En revanche, les femmes étaient exclues de toutes occupations autres que celles liées aux soins de leur maison, de leurs enfants, de leur mari ou de leur propre personne, restreignant ainsi leurs possibilités de réalisation personnelle et professionnelle au champ de la vie privée. Soumise, condamnée à l’oisiveté, la femme de la bourgeoisie se réfugiait dans l’exploration de sa personne par le biais du vêtement. Elle avait ainsi « exagérément élargi ses hanches, comprimé sa taille, contrarié le mouvement naturel de ses cheveux. Elle [était] partie – faute d’alternative – à la recherche de son être, elle [avait] ausculté attentivement son âme » (*Id.*, 100).

36 Cantonnées aux travaux domestiques, elle savait que la grâce, le charme, l’élégance et la fraîcheur étaient les rares armes dont elle disposait pour avoir droit de cité. Une fois mariée, son intérêt pour la parure et ses artifices ne s’atténuait nullement : au contraire, il ne faisait qu’augmenter. En effet, autant la femme devait savoir porter une robe, mettre en valeur ses épaules et ses bras par des attitudes et des gestes choisis, autant son mari devait posséder le talent et l’ambition nécessaires pour faire carrière. Les vêtements, la parure et les divers cosmétiques trouvaient leur pleine justification et prenaient tout leur sens dans un univers où prédominait le regard d’autrui. Les femmes ont fini par exceller dans ce jeu consistant à se montrer tout en se refusant ; et elles se sont efforcées de tirer le meilleur parti des maigres possibilités que leur laissaient encore la morale et le « deux poids deux mesures » qui réglait les rapports entre les sexes. Gilda a cherché à expliquer comment la mode et la vie sociale s’interpénétraient. À cet effet, elle a convoqué divers écrivains et, parmi eux, Machado de Assis. Celui-ci donne à voir la compétition larvée qui faisait rage sous l’Empire. Il montre comment les membres de l’élite poursuivaient deux types de gloire : l’une que l’on possédait en propre et qui renvoyait aux victoires personnelles conquises à la force du poignet, l’autre qui n’était qu’une gloire « d’emprunt ». Comme l’écrit Gilda, « le roman du XIXe siècle en Europe et au Brésil analyse précisément ce curieux mécanisme de transfert de prestige, par lequel l’éclat d’une femme rejaillit sur son mari, renforçant sa position, et réciproquement » (*Id.*).

37 Après avoir montré que les femmes du XIXe siècle s’étaient appliquées à développer des pratiques artistiques en accord avec leur style de vie, Gilda attira l’attention sur l’expérience de celles que l’on appelait les « suffragettes ». Aspirant à une autre vie et voyant dans la poursuite d’une carrière professionnelle une source de réalisation personnelle, elles avaient renoncé aux parures sophistiquées et à toutes fioritures vestimentaires. Toutefois, selon Gilda, « on ne se débarrasse pas impunément de ses vieilles habitudes, que des années de passivité ont transformées en une seconde nature » (*Id.*, 106). Les femmes se sont jetées malgré tout « dans l’âpre monde masculin ». Conséquence : elles ont été « tiraillées entre deux pôles, vivant simultanément dans deux mondes à la fois, chacun régi par ses propres valeurs ».

38 Il n’est pas étonnant, poursuit Gilda, « que les femmes, ainsi écartelées, aient été en proie à un sentiment d’insécurité et de doute, qui perdure aujourd’hui. En effet, elles ont perdu leur moyen d’affirmation le plus puissant et elles n’ont pas encore acquis la confiance que des siècles de travail ont conférée à l’homme »[15] (*Id.*, 106). Cette

éloquente assertion en dit certes long sur l'expérience de celles qui étaient désignées comme des suffragettes, mais elle nous instruit également sur les femmes de la génération de Gilda, qui ont vécu à une époque de transition entre deux modèles de comportement. Ainsi ont-elles cherché de nouvelles formes pour exprimer symboliquement leur féminité tout en poursuivant des carrières professionnelles réputées masculines[16]. Cela ne s'est pas fait sans conflits, sans moments de doute, sans ambiguïtés. En effet, ces femmes allaient à contre-courant de la norme ou, du moins, elles étaient à mille lieues du destin social auquel elles étaient normalement vouées. En outre, elles étaient désorientées par les allers et retours entre deux styles de vie radicalement différents, l'un traditionnel, l'autre davantage audacieux, qui n'avait pas encore l'approbation de la société et qui ne leur valait pas de reconnaissance sociale.

39 Si Gilda parvient à décrire avec tant de précision la situation inconfortable des suffragettes, c'est parce qu'elle se réfère indirectement à sa propre expérience, qui lui fournit une subtile clé de compréhension. Pour reprendre l'expression de l'écrivaine Vilma Arêas, elle rapproche son expérience de celle de ces militantes grâce à un « regard de biais », qui fait ressortir leurs aspects communs mais aussi leurs ambivalences. Ainsi, de manière inattendue, elle traite la relation sujet-objet en faisant abstraction de la méthodologie de rigueur à l'université. En plaçant la culture féminine du XIXe siècle sous le signe de l'ambiguïté, Gilda ouvre discrètement, sans crier gare, un nouveau champ de réflexion qui échappe aux catégorisations simplistes et aux oppositions réductrices.

40 Après avoir rédigé sa thèse, elle continua à étudier les diverses manifestations symboliques de la culture féminine[17]. C'est ainsi qu'elle a essayé de déterminer dans quelle mesure les femmes peuvent intervenir dans la société et développer leur propre point de vue, de manière à affirmer une identité singulière qui les dispense de revendiquer un destin « typiquement masculin, comme si c'était une conquête indispensable » (1984, 152). En effet, précisait-elle, si l'on considère que « l'exploitation engendre des réactions de défense, des formes subtiles de résistance », les femmes ont intérêt à cultiver leur différence, notamment au sein de la société, leur perception singulière de la réalité étant susceptible de leur permettre d'occuper une position stratégique dans le domaine de la production artistique.

41 Cette idée a été développée une première fois dans l'essai « O vertiginoso relance » [Le coup d'œil vertigineux] (1963), où elle analyse *A maçã no escuro*[18], un roman de Clarice Lispector qui venait d'être publié la même année. Gilda établit une relation entre un trouble de la vision, la « myopie », et la position sociale de la femme. Bien que contraignante, cette caractéristique qu'elle a repérée dans la littérature de Clarice est précisément le point fort de la femme. Cette manière de regarder détermine une manière de raconter[19].

> Il n'est pas difficile de déceler dans la littérature féminine une méticulosité extrême, une attention au détail dans la description de la réalité sensible. Or, selon Simone de Beauvoir, cette particularité découle de la position sociale de la femme. Étroitement liée à des objets dont elle dépend, prisonnière du temps, dont elle épouse physiologiquement le rythme, la femme développe un tempérament concret et prosaïque. Elle se meut comme une chose dans un univers de choses, comme une fraction de temps dans un univers temporel [...]. L'univers féminin est fait soit de souvenirs, soit d'attentes : elle ne vit pas par elle-même, mais selon la valeur qu'on lui attribue. Comme on lui interdit le paysage qui se déploie à travers la fenêtre ouverte, elle cherche un sens dans l'espace confiné où sa vie est enfermée : la chambre et ses objets, le jardin et ses fleurs, la courte promenade jusqu'à la rivière ou la barrière. C'est pourquoi sa vision est celle d'un myope, et les choses proches qu'atteint ce regard limité acquièrent une netteté lumineuse. (Souza 2009, 97)

42 À force d'être confinées dans l'espace de la maison, les femmes de la génération de Gilda et leurs aînées ont développé cette myopie proprement féminine qui conduit à un rétrécissement du champ de vision. Or, cette expérience qui résulte d'une construction historique et culturelle octroie à la femme un point de vue esthétique sur les choses. Loin d'être une simple limitation du « voir », la myopie est susceptible de se transformer en un mode d'expression artistique et littéraire. Au lieu d'en faire un

défaut, Gilda entend affirmer l'expérience singulière de la réclusion sociale pour la transfigurer en « triomphe littéraire » comme chez Clarice Lispector.

43 Dans d'autres essais consacrés à la culture féminine, elle s'interroge sur la place des femmes dans la société et le travail de création de certaines artistes brésiliennes du XXe siècle. C'est ce qu'elle fait dans « Feminina, táctil, musical » [Féminine, tactile, musicale] (Souza 2005, 139-142) consacré à l'œuvre de la céramiste Sara Carone. Au début, Gilda rapporte un épisode de la vie de l'artiste, durant lequel celle-ci – âgée de douze ans – sculpte dans l'argile le visage d'une camarade de classe, tout en prenant conscience de ses capacités (*Id*., 139). Examinant ensuite son choix de la céramique, elle se livre à une réflexion sur les techniques et les matériaux, qu'elle range en fonction de leur polarité masculine ou féminine. Ainsi, dans le domaine des arts manuels, le fer est associé au masculin, « viril, agressif, brutal », alors que la céramique, « intimiste et posée », se situe du côté du féminin (*Ibid*., 140).

44 Étudiant une série de vases, de coupes et de sculptures conçues selon la technique du raku[20] et ornées de figures géométriques abstraites, Gilda montre que l'œuvre de Sara Carone entremêle la musique et le toucher. Dans la suite de son essai, elle analyse ces œuvres – matière et forme – à la lumière de l'itinéraire personnel de l'artiste, « marqué par la réflexion, le doute, les avancées et les tâtonnements ». Il en résulte, ajoute-t-elle, une intégration harmonieuse des éléments sur toute la surface de l'objet qui, au toucher, ressemble à un « épiderme féminin ». « L'esthétique de l'attente » qui sous-tend son geste artistique, se traduit par la création d'objets qui ne peuvent pas être considérés comme de simples ustensiles pour la maison. En effet, ils n'ont pas été conçus par Sara « pour être utiles, mais pour *créer un monde* » :

> Ils appartiennent au monde autonome et immuable des formes et de la beauté. Ne serait-ce pas une vengeance de l'artiste ? Assignée aux tâches ménagères, prisonnière de sa gazinière à l'instar de ses semblables, elle s'est crânement appropriée le feu, de même que, enfant, elle avait pris la décision orgueilleuse et solitaire de sculpter. (*Ibid*., 142)

45 Mêlant éléments biographiques et production symbolique, le passage ci-dessus est représentatif de l'approche adoptée par Gilda pour traiter la question de la culture féminine. Grâce à l'art, Sara a subverti la fonction première des objets domestiques et s'est émancipée de l'espace utilitaire où elle était cantonnée. Les possibilités de réalisation personnelle se sont également élargies : penser, créer, sculpter produire, écrire lui ont permis de devenir « actrice de sa vie et non le jouet du destin » (Miceli & Mattos 2007, 49). On en vient à se demander si l'essayiste décrit la démarche créatrice de la céramiste ou bien l'expérience des femmes qui, comme elle, se sont inventé un autre destin social que celui qui leur était réservé.

46 Dans l'essai « As migalhas e as estrelas » [Les miettes et les étoiles], Gilda s'intéresse à *O mandril* (1988) [Le Mandrin], un roman de Zulmira Ribeiro Tavares (1930-2018). Elle y retrouve un type de regard sur les choses qui lui rappelle celui de Clarice Lispector. Comme dans *Le Bâtisseur de ruines,* Zulmira aurait procédé à une « miniaturisation » du monde, caractéristique de la myopie féminine. Son regard serait ainsi attentif aux « choses, aux gestes, aux sentiments », aux fragments et objets considérés comme insignifiants, mais qui composent le tissu de la vie sociale : « rebut, bouts d'objets sans utilité [...], odeurs qui changent en passant d'une pièce à l'autre » (Souza 2005, 92).

47 Une fois encore, Gilda s'efforce de montrer comment cette vision féminine si singulière réussit à embrasser la totalité à partir d'expériences fragmentaires transposées dans une forme artistique. Selon elle, « l'intention secrète » de Zulmira est de montrer que les oppositions observables dans le monde des formes ne sont pas plus insurmontables que les apparentes contradictions à l'œuvre dans l'univers social : il existe des « analogies secrètes » qui lient entre eux des éléments prétendument opposés. Lorsqu'elle étudie l'univers masculin et ses manifestations culturelles, Gilda applique le même schéma de pensée. Du reste, elle le fait délibérément et dans un but critique. En effet, même si elle affirme qu'il existe un art proprement féminin, elle refuse le dualisme traditionnel qui oppose l'homme et la femme, le masculin et le

féminin, comme s'il s'agissait de catégories figées, alors que pour elle ces termes expriment une relation.

48 Son intérêt pour les affaires de femmes (*coisas de mulher*), qu'elle a avoué dans un entretien mentionné plus haut, l'a amené à faire une analyse à la fois nuancée et puissante des contradictions qui sous-tendent la relation entre sujet, art et société. Mettant en rapport le texte et le contexte, elle s'appuie sur son expérience genrée d'intellectuelle et se sert également du concept de « myopie féminine » qu'elle définit comme un type de regard socialement et historiquement conditionné par la place de la femme dans l'espace privé et public. Elle parvient ainsi à appréhender la culture féminine dans ses diverses manifestations artistiques et propose, à chaque essai sur ce sujet, un nouvel éventail d'interprétations.

Cultiver sa différence

49 Gilda a beau avoir été une essayiste remarquable, elle ne connut jamais la notoriété dont ont joui nombre de ses collègues de la même génération comme, par exemple, son mari, le critique littéraire Antonio Candido. De son vivant, bien que ses écrits aient été publiés de manière éparse dans des revues faiblement diffusées, elle était admirée par un petit cercle d'étudiants, de collègues de la faculté et de lecteurs enthousiastes. Son premier livre *O tupi e o alaúde* [Le tupi et le luth] a été publié en 1979, alors qu'elle avait 60 ans et qu'elle était retraitée de l'USP[21]. Son étude sur la mode parue sous le titre *O espírito das roupas* [L'esprit des vêtements] en 1987 est l'un des quatre premiers livres publiés par les éditions Companhia das Letras. Ce n'est pas un hasard si cette maison, qui est devenue rapidement l'une des plus prestigieuses du Brésil, a pensé à cette thèse pour inaugurer son catalogue. En effet, ce choix n'était pas seulement dû au flair de l'éditeur Luiz Schwarcz : à cette époque, la mode était devenue un sujet considéré comme « légitime » par les sciences humaines. Elle intéressait également un nouveau public de professionnels et d'universitaires[22]. Illustré par des photos et des dessins, l'ouvrage soigneusement édité a conféré à Gilda une visibilité dont elle ne bénéficiait pas jusqu'alors et qui ne cessa de s'accroître. En 1999, elle reçut le titre de professeure émérite de la faculté de philosophie, dont elle était retraitée depuis 1974. Elle obtenait ainsi la plus haute distinction accordée par l'USP à un membre du corps professoral.

50 Mais ce n'est qu'après sa mort survenue en 2005 qu'elle a figuré parmi les penseurs brésiliens les plus originaux. En effet, cette même année se tint le premier séminaire entièrement consacré à son œuvre et publié deux ans plus tard sous la direction de Sergio Miceli et Franklin de Mattos (*Gilda, a paixão pela forma* [Gilda, la passion de la forme]). En 2009, elle figura au sommaire du recueil *Um enigma chamado Brasil* [Une énigme nommée Brésil] dirigé par André Botelho et Lilia Schwarcz (2009) dans lequel vingt-neuf auteurs avaient été réunis, dont Maria Isaura de Queiroz et des hommes de différentes générations ayant marqué la pensée sociologique du Brésil (Pontes 2009).

51 À l'âge de 62 ans, consciente des choix qu'elle avait faits tout le long de sa vie, Gilda a affirmé dans un entretien accordé à la revue *Langue et littérature* que son tempérament la portait vers les arts mineurs, bien que « la différence d'avec les arts majeurs soit le produit de l'histoire et ait une origine européenne ». Elle disait apprécier « la méticulosité de la couturière, qui prend son temps pour "peaufiner" les pièces, retirer les peluches, soigner la finition couture par couture, avec une humilité telle qu'une fois prêt, le vêtement est impeccable » (Souza 1984, 154-155).

52 Ce goût de l'ouvrage bien fait, qu'elle-même confessait, a un prix : il expliquerait, selon Mário de Andrade, pourquoi les femmes ne sont pas entrées au « Panthéon des intellectuels » car, expliquait-il, ce scrupule « n'est pas compatible avec l'accomplissement de grandes œuvres ». De fait, les essais de Gilda s'apparentent à des ouvrages d'artisans. En cela, ils sont comparables aux costumes confectionnés par Chanel, dont « la doublure en soie dissimule avec délicatesse et modestie la part la plus noble du vêtement » (*Id.*). Elle s'évertuait ainsi à creuser sous le vernis des apparences pour accéder à l'objet qu'elle cherchait à découvrir. Elle dévoile alors des aspects

inattendus de la culture féminine, sans pour autant cacher les sentiments ambigus qu'elle a expérimenté au cours de son itinéraire. Dans une lettre adressée à Mário de Andrade en août 1942, alors qu'elle était encore novice, elle affirmait conserver « une certaine pudeur, une sorte de complexe d'infériorité artistique, un je-ne-sais-quoi qui m'empêche de parler facilement de mes écrits à des auteurs célèbres comme vous ». Et d'ajouter :

> Ce sentiment est peut-être lié non pas à un manque de confiance, mais à la réprobation que mes parents ont toujours exprimée vis-à-vis de ma « manie d'écrire », réprobation contre laquelle j'ai vivement réagi, mais qui m'a marquée. J'ai toujours peur d'être un peu ridicule, en me donnant une importance excessive. (Cela s'applique aussi bien à mes travaux intellectuels qu'à mes petits problèmes physiologiques…) Je préfère ne pas parler de mes travaux en cours, s'ils ne sont pas encore clairs dans mon esprit voire définitivement fixés […]. La raison véritable de cette réserve un tantinet comique était et continue d'être simplement la délicatesse, le refus pudique de dévoiler mes dessous, une coquetterie toute féminine qui m'empêche de me montrer autrement qu'*at my best*.[23]

53 Trente-six ans plus tard, à la fin de sa carrière universitaire, la situation n'avait guère changé : alors qu'elle travaillait au livre sur Mário de Andrade à l'invitation d'Ángel Rama, Gilda écrivait à ce dernier pour faire un point d'étape et pour s'excuser encore une fois pour son retard, qui n'était pas dû « à la négligence, mais au désir névrotique de faire de son mieux[24] ». Cette lettre et les six autres qui émaillent leur correspondance entre septembre 1976 et novembre 1978 nous instruisent non seulement sur la genèse du *Tupi et le luth*, mais elles « entrent [également] dans le livre d'or de la littérature épistolière brésilienne pour leur style incomparable, pour la subjectivité qui y transparaît subtilement » (Waizbort 2018, 94) :

> J'ai passé quinze jours, seule, à Rio pour travailler d'arrache-pied, cet effort a été fructueux, j'ai bouclé le livre. J'ai envoyé le tout à Antonio Candido à São Paulo et j'ai attendu sa réaction, le cœur battant. Le lendemain il a téléphoné, c'est excellent, etc… Il faudrait peut-être faire de petites retouches çà et là. Cela m'a refroidi. Je connais bien ses *petites retouches* qui me jettent dans une angoisse vertigineuse et me procurent un sentiment d'échec. Je vous épargne le récit des affres que j'ai endurées pendant ces deux mois, surtout le blocage que j'ai expérimenté : du jour au lendemain je suis devenue stupide, j'avais trois ou quatre pages à refaire ou à changer de place. Je n'arrivais plus à résoudre aucun problème. Est-ce bon ou mauvais ? Je n'en sais plus rien mon cher Rama. Je peux seulement vous garantir que j'ai fait mon travail avec le dévouement de quelqu'un qui veut faire le mieux qu'il peut.

54 Dans sa réponse datée du 1er mai 1978, Rama apaisa l'agitation et le désarroi de Gilda. Le prologue qu'elle avait rédigé était, selon lui, « une enquête splendide, subtile et originale, une investigation équilibrée, intelligente et admirablement bien écrite. Un bijou[25] ».

Image 4 – Gilda de Mello e Souza à São Paulo en 1982

Photo : Madalena Schwartz

55 Comme nous avons essayé de le montrer succinctement dans cet article, Gilda a transformé la « différence » en instrument d'analyse et s'est forgé une voix propre qui oscille entre la retenue et la volonté de se mettre à nu. Dans ses écrits, véritables exercices d'interprétation, elle se montre capable de déchiffrer les signes avec sagacité et de rassembler les fragments épars pour « saisir le sens sous-jacent au désordre apparent des formes » (Souza 2005, 170). Pour observer les objets, elle a adopté le même regard « myope » qu'elle a identifié non seulement dans les écrits de diverses écrivaines mais également dans le travail des couturières. C'est grâce à cette approche qu'elle a pu capter l'instant où les contraintes sociologiques sont transcendées pour se transformer en création et en carrière artistique. Son acuité critique servie par le tourbillonnement des idées lui a permis de tisser une écriture lumineuse, qui la singularise absolument au sein du panorama des lettres brésiliennes.

Bibliographie

Alves, Andréa. 1991. « Sociologia e Clima: dois caminhos, um debate. » Dissertation pour le diplôme de licence en sciences sociales. Rio de Janeiro : Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ).

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

Arêas, Vilma. 1996. « Prosa Branca. » *Discurso* (26): 19-32.

Arruda, Maria Arminda do Nascimento. 2001. « Florestan Fernandes e a sociologia de São Paulo. » In *Metrópole e cultura*: *São Paulo no meio século XX*, 189-330. São Paulo: Edusc.

Bastide, Roger. 1971. *Arte e sociedade*. Traduction de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Ed. da USP.

Botelho, André. 2012. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Botelho, André & Lilia Moritz Schwarcz, dir. 2009. *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras.

Candido, Antonio & Ángel Rama. 2018. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Édition, prologue et notes de Pablo Rocca. Rio de Janeiro & São Paulo: Ouro sobre Azul & Edusp.

Cardoso, Irene. 1982. *A universidade da comunhão paulista*. São Paulo: Cortez.

Ciachi, Andrea. 2007. « Gioconda Mussolini: uma travessia bibliográfica. » *Revista de Antropologia* 50 (1): 181-223.
DOI : 10.1590/S0034-77012007000100005

Corrêa, Mariza. 1996. « A natureza imaginária do gênero na história da Antropologia. » *Cadernos Pagu* 5: 109-130.

Galvão, Walnice Nogueira. 2014. *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Jackson, Luiz. 2018. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Loyer, Emmanuelle. 2015. *Lévi-Strauss*. Paris: Flammarion.

Miceli, Sergio, dir. 1989. *História das ciências sociais no Brasil vol.1*. São Paulo: Vértice/Idesp/Finep.

Miceli, Sergio. 1995. *História das ciências sociais no Brasil vol. 2*. São Paulo: Sumaré/Idesp/Fapesp.

Miceli, Sergio. 2009. « Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro. » In *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*, dirigé par André Botelho & Lilia Moritz Schwarcz, 160-173. São Paulo: Companhia das Letras.

Miceli, Sergio & Franklin de Mattos, dir. 2007. *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Peixoto, Fernanda. 2000. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp.

Pires, Bárbara Luisa. 2019. « O tecido das contradições e a trama das equivalências: gênero, arte e sociedade no ensaísmo de Gilda de Mello e Souza. » Dissertation de *mestrado* en sociologie. Campinas : Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp).

Pontes, Heloisa. 1998. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pontes, Heloisa. 2001a. « Entrevista com Antonio Candido. » Revista Brasileira de Ciências Sociais 16 (47): 5-30.
DOI : 10.1590/S0102-69092001000300001

Pontes, Heloisa. 2001b. « Retratos do Brasil: editores, editoras e "coleções brasiliana" nas décadas de 30, 40 e 50. » In *História das ciências sociais no Brasil*, dirigé par Sergio Miceli, 419-476. São Paulo: Sumaré.

Pontes, Heloisa. 2006. « A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza. » *Novos Estudos Cebrap* 74: 87-105.

Pontes, Heloisa. 2009. « Gilda de Mello e Souza: entre a arte e a ciência. » In *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*, dirigé par André Botelho & Lilia Moritz Schwarcz, 296-309. São Paulo: Companhia das Letras.

Pulici, Carolina. 2008. *Entre sociólogos: versões conflitivas da « condição de sociólogo » na USP dos anos 1950/60*. São Paulo: Edusp/Fapesp.

Ramassote, Rodrigo. 2008. « A sociologia clandestina de Antonio Candido. » *Tempo Social* 20 (1): 219-237.

DOI : 10.1590/S0103-20702008000100011

Sarlo, Beatriz. 2010. *Modernidade periférica. Buenos Aires entre 1920 e 1930*. Traduction et postface de Júlio Pimentel Pinto. Prologue de Sergio Miceli. São Paulo: Cosac Naif.

Silva, Dimitri Pinheiro. 2016. « Jogo de damas: trajetórias de mulheres das ciências sociais paulistas. » *Cadernos Pau* 46: 165-196.

Souza, Gilda de Mello e. 1951. « A moda no século XIX. Ensaio de sociologia estética. » *Separata da Revista do Museu Paulista* V (5):7-94 (avec 18 planches illustrées em suplément).

Souza, Gilda de Mello e. 1979. *Mário de Andrade, obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Souza, Gilda de Mello e. 1984. « Depoimento. » *Língua e Literatura* 10-13: 134-157.

Souza, Gilda de Mello e. 1987. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

Souza, Gilda de Mello e. 2003 [1979]. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

Souza, Gilda de Mello e. 2005. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

Souza, Gilda de Mello e. 2005. « Macedo, Alencar, Machado e as roupas. » In *A ideia e o figurado*, 73-90. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
DOI : 10.1590/1983-6821201710201

Souza, Gilda de Mello e. 2005. « Feminina, táctil, musical. » In *A ideia e o figurado*, 139-142. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34

Souza, Gilda de Mello e. 2005. « Notas sobre Fred Astaire. » In *A ideia e o figurado*, 171-178. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

Souza, Gilda de Mello e. 2009 [1980]. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

Souza, Gilda de Mello e. 2009 [1980]. « A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. » In *Exercícios de Leitura*, 9-41. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

Souza, Gilda de Mello e. 2014. « Mário de Andrade em família. » In *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza,* dirigé par Walnice Nogueira Galvão, 189-213. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Souza, Gilda de Mello e & Antonio Candido. 1994. « A lembrança que guardo de Mário. » *Revista do IEB* 36: 9-25.

Waizbort, Leopoldo. 2018. « Correspondência literária. » *Pesquisa Fapesp* 272: 94-95.

Notes

1 Cette appréciation de son mari, le critique littéraire Antonio Candido, est tirée d'une lettre adressée à Àngel Rama (critique littéraire et écrivain uruguayen), où il évoquait comment Gilda abordait un nouveau travail et se mettait fiévreusement à l'ouvrage (Candido & Rama 2018, 138).

2 Cette section s'inspire du quatrième chapitre de *Destinos mistos* (Pontes 1998).

3 Toutes les citations de Mário de Andrade et de Gilda mentionnées dans ce paragraphe sont extraites des témoignages livrés par Souza (1984, 145-146).

4 À cette époque, le « Brésil commençait à se tâter » – selon l'heureuse expression d'Antonio Candido (Pontes 2001a, 6) – et la réalité brésilienne est devenue un concept clé, s'incarnant dans les études historico-sociologiques, politiques, géographiques, économiques et anthropologiques. Guidés par une frénésie d'interprétation du passé national, d'explication et de diagnostic du présent, ces études ont été principalement diffusées par les collections « Brasiliana » et « Documentos Brasileiros » [Documents brésiliens], éditées respectivement à São Paulo par l'Editora Companhia Nacional, à partir de 1931 et, à Rio de Janeiro, par la Livraria José Olympio Editora, à partir de 1936 (Pontes 2001b).

5 Sur la création de l'Université de São Paulo et la constitution d'un nouveau système de production intellectuelle, voir Cardoso (1982) et les deux tomes de l'histoire des sciences sociales au Brésil publiés sous la direction de Miceli (1989 et 1995).

6 Cf. Souza (2005). Voir aussi Pontes (2006).

7 Dans le cadre du système des chaires, alors adopté par l'USP, une première chaire de sociologie (Sociologia I) fut créée en 1934 et confiée à Paul Arbousse-Bastide qui venait d'arriver avec la mission française de l'USP. Une seconde chaire (Sociologia II) fut ouverte l'année suivante et confiée à Claude Levi-Strauss qui avait rejoint ses collègues avec la seconde vague de la mission. Ce dernier demanda son congé en 1938 pour sa deuxième expédition ethnologique puis retourna en France. Il fut remplacé par Roger Bastide qui était arrivé à son tour au Brésil. Celui-ci resta titulaire de la deuxième chaire jusqu'en 1942, date à laquelle il succéda à Arbousse-Bastide à la tête de la première, laissant sa place à Fernando Azevedo. À son départ pour la France, en 1954,

ce fut aussi un professeur brésilien, Florestan Fernandes, qui prit la responsabilité de la première chaire. Pendant son long séjour au Brésil, Roger Bastide a produit des études sociologiques dans le domaine de l'art, de la littérature, des religions afro-brésiliennes, de la politique, du folklore et des relations raciales. Sur les chaires de sociologie de l'USP à l'époque voir Pulici (2008). Au sujet de l'influence de l'expérience brésilienne de Bastide sur son œuvre, consulter le livre de Fernanda Peixoto, *Diálogos brasileiros* (2000). Au sujet du séjour de Lévi-Strauss au Brésil, voir la biographie d'Emmanuelle Loyer (2015).

8 Au sujet des obstacles rencontrés par les femmes qui ont poursuivi une carrière en sciences sociales à l'USP au même moment que Gilda, voir Silva (2016) et Ciachi (2007). Voir aussi Corrêa (1996) à propos de la trajectoire universitaire des femmes anthropologues qui se sont distinguées ou qui au contraire ont été éclipsées pendant la même période, à cause de leur condition de femme.

9 À ce sujet, voir Arruda (2001), Jackson (2018), Ramassote (2008) et Pulici (2008).

10 Citation tirée de l'entretien que Gilda de Mello e Souza a accordé à Andréa Alves en mai 1991 (Alves 1991, 13).

11 Le commentaire de Milliet publié en août 1941 dans le bimensuel *Planalto* a été reproduit dans la revue *Clima*, numéro 4, septembre 1941.

12 Cette période correspond au moment où Mário de Andrade a déménagé à Rio de Janeiro pour occuper la chaire d'histoire et de philosophie de l'art à l'Institut des arts de l'Université du District fédéral (UDF). L'ensemble des lettres a été publié dans le recueil *A palavra afiada* [La parole aiguisée] (Galvão 2014) et a été mis à la disposition du public par l'Institut des études brésiliennes de l'USP (IEB-USP). Après le décès d'Antonio Candido, en 2017, les archives du couple Mello e Souza ont été cédées à l'IEB. Elles ont commencé à être organisées au début de l'année 2018.

13 Créée en 1974, la collection Biblioteca Ayacucho était un projet littéraire et culturel latino-américain lancé par Àngel Rama et l'éditeur José Ramón Medina. En tout, 250 titres ont été publiés dans le but de diffuser et de vulgariser les classiques de la pensée latino-américaine. Rama a demandé à Gilda et à Antonio Candido d'écrire pour la collection et de lui indiquer d'autres auteurs susceptibles de collaborer au projet. Candido a été chargé d'écrire le volume sur Silvio Romero et Gilda, celui sur Mário de Andrade. Sur ce sujet, voir : *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama* (Candido & Rama 2018).

14 À propos de Mário de Andrade, consulter « Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro » de Sérgio Miceli (2009) et le livre d'André Botelho *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil* (2012).

15 Présente dans la thèse de doctorat de Gilda soutenue en 1950 (Souza 1951), cette affirmation a été conservée dans le livre publié 37 ans plus tard (Souza 1987).

16 Pour savoir dans quelle mesure la Faculté de philosophie, de sciences et de lettres a influé sur l'itinéraire et les choix des femmes de sa génération, Gilda a dressé une typologie présentant trois possibilités : « La première, la plus radicale, consistait à faire table rase de l'ancien modèle féminin : les femmes les plus déterminées et courageuses assumaient pleinement leur carrière intellectuelle avec tous les sacrifices affectifs que cela supposait. La deuxième possibilité, plus prudente, consistait à concilier l'ancien et le nouveau modèle : la femme opte pour sa carrière, mais conserve certains aspects du modèle conventionnel. La troisième possibilité, conservatrice, consistait à rester sous la dépendance du mari, mais en transformant son statut de prisonnière du foyer en secrétaire dévouée, qui localise les livres sur les étagères, confectionne des fiches pour chaque sujet, aide à faire de menues recherches, donne son avis, tape les manuscrits à la machine et se réalise modestement à travers son mari qui à la fin engrange tous les lauriers. » (Souza 1984)

17 Cette section résume le deuxième chapitre de la dissertation de *mestrado* de Barbara Luisa Pires, « O tecido das contradições e a trama das equivalências: gênero, arte e sociedade no ensaísmo de Gilda de Mello e Souza » (Pires 2019).

18 Le roman de Clarice Lispector a été traduit en français sous le titre *Le Bâtisseur de ruine* (Paris, Gallimard, 1970).

19 Il convient de souligner que la question du regard et de ses relations avec la modernité sont des thèmes récurrents dans les essais de Gilda, singulièrement dans ceux consacrés à l'analyse de films (Souza 2009). Elle réfléchit sur le type de regard que l'artiste déploie dans son œuvre et elle s'interroge sur sa genèse en prenant en compte à la fois son expérience personnelle et les conditions historiques, ce qui lui permet d'établir une corrélation – qui s'avère décisive – entre facteurs esthétiques et sociaux. C'est le cas, par exemple, dans son analyse du film *Blow-up* (1966) du cinéaste italien Michelangelo Antonioni. Elle suit pas à pas Thomas, le photographe et personnage principal du film, et ce faisant, elle accompagne la « vertigineuse ascension de son regard et sa prise de pouvoir », qui passe par l'objectif de son appareil photo, qu'il manie de façon singulière. En explorant la relation entre Thomas et le monde qui l'entoure, elle remarque que le photographe « ne fait qu'enregistrer sans voir ». Il recourt à la technique pour instaurer une médiation avec la réalité. Elle observe ainsi que le regard de Thomas se meut en fonction des possibilités d'élargissement et de rétrécissement de l'objectif, ce qui produit un conflit entre ce que voit le photographe – et donc le cinéaste – et ce qu'il capture : un conflit entre l'espace public et l'espace privé, entre le visible et l'invisible (Souza 2005, 145-171).

20 Le raku est une technique japonaise de céramique consistant dans le modelage manuel de l'argile poreuse. Les pièces sont cuites à basse température et sont retirées encore incandescentes du four.

21 Le fait d'avoir publié son premier livre à un âge où elle n'était déjà plus de plain-pied dans la vie universitaire, témoigne des difficultés rencontrées par Gilda pour se faire un « nom » dans ce milieu. Contrairement à elle, ses amis du groupe *Clima* et ses condisciples de l'USP sont devenus des auteurs connus dès la trentaine ou la quarantaine. À cette époque, il fallait publier des livres – et non des articles – pour pouvoir jouir du statut d'auteur. Cet accès inégal à la reconnaissance intellectuelle en dit long sur les relations hommes-femmes.

22 Le thème abordé par Gilda a acquis une légitimité en raison notamment de la professionnalisation du milieu de la mode, avec tout ce que cela implique (stylistes, mannequins, photographes, revues, critiques, formation universitaire, spécialistes). On ne considère plus ce sujet comme intellectuellement frivole, si bien qu'on peut à présent en discuter et écrire dessus. En outre, ce n'est peut-être pas un hasard si O espírito das roupas est sorti en librairie en 1987, l'année où le premier cours de mode a été créé à la Faculté Santa Marcelina de São Paulo.

23 Extrait d'une lettre de Gilda adressée à Mário de Andrade, datée du 1er août1942. Cf. Galvão (2014, 254-255).

24 Extrait d'une lettre de Gilda à Rama, datée du 1er mars 1978. Cf. Candido & Rama (2018, 210).

25 Extrait d'une lettre d'Ángel Rama à Gilda, datée du 8 mai 1978. Cf. Candido & Rama (2018, 214).

Table des illustrations

Légende	Image 1 – Gilda de Mello e Souza, 1944 (ca.)
Crédits	Collection Ouro sobre Azul
URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/6379/img-1.jpg
Fichier	image/jpeg, 2,3M

Légende	Image 2 – Le groupe *Clima*, 1946 (ca.) : de gauche à droite Antonio Branco Lefèvre, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes et Roberto Pinto Souza (début) ; Alfredo Mesquita, Antonio Candido et Lourival Gomes Machado (assis).
URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/6379/img-2.jpg
Fichier	image/jpeg, 1,3M

Légende	Image 3 – Gilda (début à gauche de l'image) et Mário de Andrade (à droite, de chapeau) dans la ferme familale Santa Isabel (Araraquara), 1940
Crédits	Collection Ouro sobre Azul
URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/6379/img-3.jpg
Fichier	image/jpeg, 945k

Légende	Image 4 – Gilda de Mello e Souza à São Paulo en 1982
Crédits	Photo : Madalena Schwartz
URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/6379/img-4.jpg
Fichier	image/jpeg, 1,4M

Pour citer cet article

Référence électronique
Heloisa Pontes et Bárbara Luisa Pires, « Gilda de Mello e Souza : une essayiste singulière, une écriture lumineuse », *Brésil(s)* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 31 mai 2020, consulté le 23 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org/bresils/6379 ; DOI : https://doi.org/10.4000/bresils.6379

Cet article est cité par

- Gui Rosatti, Camila. Pontes, Heloisa. Jacques, Vincent. (2020) La maison, le chez-soi ; la maison, le monde. *Brésil(s)*. DOI: 10.4000/bresils.7586

Auteurs

Heloisa Pontes
Heloisa Pontes est professeure au Département d'anthropologie de l'Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp). Elle bénéficie d'une bourse de recherche du Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Articles du même auteur

La maison, le chez-soi ; la maison, le monde [Texte intégral]
Paru dans *Brésil(s)*, 18 | 2020

Bárbara Luisa Pires
Bárbara Luisa Pires est doctorante en sociologie à l'Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp) et boursière de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Stéphane Chao

Droits d'auteur

Brésil(s) est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.