

Gilda de Mello e Souza

*Ainda se trata
de formação*

**Otília e
Paulo Arantes**

**Gilda
de Mello
e Souza**

*Ainda se trata
de formação*

1996 a 2006

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, 1940-

Gilda de Mello e Souza [recurso eletrônico] : ainda se trata de formação / Otilia Beatriz Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes. -- São Paulo : [s.n.], 2020.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-13369-1

1. Souza, Gilda de Mello e, 1919-2005. 2. Arte - História - Brasil. 3. Arte e sociedade - Brasil. 4. Crítica de arte. I. Arantes, Paulo Eduardo, 1942-. II. Arantes, Pedro Fiori, 1974-. III. Título. IV. Série.

CDD 709.981

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500133691>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicados originalmente em:

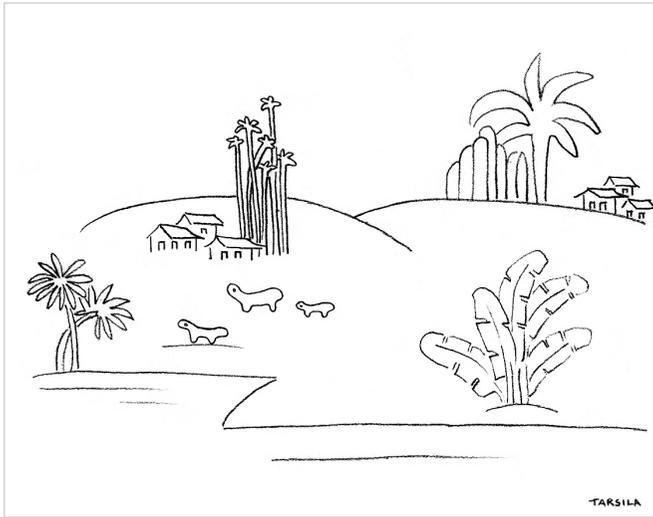
“Moda Caipira”. *Revista Discurso*, Departamento de Filosofia da FFLCH USP, n.26, 1996, pp. 33-68. Republicado em *Sentido da Formação*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 67-111.

“Ainda se trata de formação”. *Folha de São Paulo*, 27/07/97, MAIS! pp. 5-10. Republicado em *Gilda, a paixão pela forma*, Franklin de Mattos e Sérgio Miceli (orgs.), Rio de Janeiro, ed. Ouro sobre azul/Fapesp, 1907, pp. 71-80.

“Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza” foi publicado em três revistas da USP em 2007: *Revista Discurso* n.36; *Revista do IEB* n.43; *Revista do IEA* n.56.

“Gilda de Mello e Souza, crítica de arte: uma digressão” é um texto inédito.

“Gilda atual” é uma entrevista inédita em livro.



Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929c – lápis/papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otilia e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES



11	Nota introdutória
13	Moda caipira
14	Figuração da experiência brasileira
28	Formação <i>ad hoc</i>
34	A verdade dos gestos da nossa gente
48	Apêndice I
53	Apêndice II
61	Ainda se trata de <i>formação</i>
73	Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza
97	Gilda de Mello e Souza, crítica de arte: uma digressão
111	Gilda atual

Nota introdutória

Os quatro ensaios que compõem este livro procuram dar conta do que se poderia chamar de “método” do ensaísmo crítico de Gilda de Mello e Souza. Muito embora a nota específica de sua prosa de ensaio não se reduza a uma questão de método, não seria exagero caracterizar seu estilo como uma variante altamente elaborada daquilo que o historiador Carlo Ginzburg chamou de “método indiciário”, que por sua vez entronca na linhagem que Lionello Venturi reabilitou na figura do perito-conoscitore. Na esteira do desinteresse pela teoria, típico do grupo Clima, Gilda muito cedo percebeu “a importância desse exercício crítico minucioso, paciente, centrado na observação das características mais insignificantes”. Uma amostra exemplar deste procedimento encontra-se no ensaio sobre a crítica cinematográfica de Paulo Emílio Sales Gomes, que ela interpreta como um singularíssimo exercício de perícia detetivesca. Pois é essa mesma abordagem indiciária que lhe permite reconhecer em Almeida Jr. o pintor que pela primeira vez revela em suas telas o “homem brasileiro”, inaugurando um novo ciclo da pintura no Brasil, que até então obedecia aos esquemas herdados do academicismo europeu na representação dos temas nacionais. Deixando-se levar por sua própria experiência de menina do interior, mas sobretudo, pelo olhar educado no estudo das técnicas corporais descritas em sua tese sobre a Moda no Século XIX, Gilda foi assim capaz de identificar essa figura, à margem dos esquemas culturais importados, através

dos mínimos indícios e sinais presentes em todo um ritual de gestos e posturas corporais das figuras do pintor itua-no. Com isso, algo como a formação da pintura brasileira por assim dizer despontava no horizonte, culminando no Modernismo, para depois se desdobrar em outras configurações, como nos casarios dos pintores da Escola Paulista, chegando até às cidades esvaziadas de um Gregório Gruber. A dívida de Gilda para com os mestres “amadores” franceses (Jean Maugüé, Lévy-Strauss e Roger Bastide) é recapitulada no último ensaio. Ao final, encerrando esse volume, um trecho de uma entrevista de Otilia Arantes, dada em 2016, por ocasião dos dez anos de morte de Gilda de Mello e Souza.

Moda caipira¹

Otilia e Paulo Arantes

Quem porventura quiser se arriscar a encarar em nova chave o problema da Formação da Pintura Brasileira — salvo engano, o ângulo de ataque que verdadeiramente importa identificar em sociedades mal-acabadas como a nossa — poderá pelo menos contar com o apoio decisivo de dois estudos pioneiros de Gilda de Mello e Souza, que por sua vez repercutem num sem número de preciosas observações discretamente dispersas nos seus outros escritos. O resto ficará para a imaginação de cada um, mas então devidamente instruída pelo que há de melhor na moderna prosa de ensaio em nosso país. A ser assim, como estamos convencidos, o que segue é apenas um “exercício de leitura”, no fundo um trabalho de aproveitamento (em todos os sentidos) entregue com algum atraso, e além do mais inacabado, por dois alunos da turma de 1966.

1. Publicado originalmente na *Revista Discurso*, n.26, 1996, Departamento de Filosofia da FFLCH USP, em homenagem à Gilda de Mello e Souza, na comemoração dos 25 anos da revista, pp. 33-68. Republicado em *Sentido da Formação*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 67-111.

Figuração da experiência brasileira

Em 1974, o Museu Lasar Segall reuniu obras de Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Artur Timóteo da Costa — pintores atuantes no momento em que ocorreu a Exposição de Anita Malfatti —, na clara intenção, aliás expressa no título da Mostra, de sugerir aos visitantes que os reconsiderasse na condição de precursores da grande virada modernista que viria logo a seguir. Insinuação de alguma possível continuidade — coisa rara, sendo o país aquilo que é —, atenuando quem sabe o mal disfarçado artifício da ruptura espalhafatosa que se aproximava? Seja como for, Dona Gilda aproveitou a deixa, mas antes de passar ao comentário das obras expostas, achou que não seria demais lembrar o passado daqueles três pintores, ao qual eles se ligavam talvez de modo muito mais profundo, re- vendo para tanto a obra dos precursores desses precursores — pintores que, embora mais plenamente acadêmicos do que eles, apresentavam elementos renovadores, talvez até mais radicais, em relação ao seu tempo.² Aqui um dos nós a desatar: os enigmáticos momentos de ruptura com a inércia subterrânea dos estilos, legitimados pela carga dos códigos perceptivos herdados. Sem falar no problema correlato da incerta adaptação dos referidos esquemas visuais aos supostos dados imediatos da observação. Sem maiores considerandos por enquanto, não é difícil admitir que já nos encontramos no miolo problemático do sistema cultural brasileiro em formação, justamente esse

2. Gilda de Mello e Souza, “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores”, publicado na Revista *Discurso* nº5, São Paulo, 1974, incluído posteriormente no volume de ensaios da Autora, *Exercícios de Leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980.

nó de dupla laçada envolvendo aclimatação de formas em princípio impróprias e a correspondente elaboração da matéria bruta de um meio desconforme.

Neste passo atrás, na verdade dois a frente, Dona Gilda reabriu o velho dossiê Almeida Júnior, por onde tudo começou. A seu ver, não é possível entender a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a renovar os assuntos e os personagens. Está, portanto, convencida de que o pintor paulista representa um marco divisório na linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro. Até aí nada de mais; ou por outra, tudo de mais, pois nossa Autora está sugerindo que não teme voltar a meditar acerca dos primórdios da arte de pintar em nosso país levando em conta o critério muito datado e desacreditado do referido cunho brasileiro, dado histórico objetivo que não pode ser descartado sem mais. Está sugerindo igualmente que não teme as más companhias, como por exemplo a do jovem passadista Oswald de Andrade dos tempos de *O Pirralho*, que em 1915, advogando a causa de uma pintura que fosse de fato nacional, dava como exemplo a ser seguido Almeida Júnior, “precursor, encaminhador e modelo”³; ou, pior ainda, a de um Monteiro Lobato que, no mesmo ano fatídico de 1917 em que espinafria o então incompreensível expressionismo de Anita Malfatti, elevaria Almeida Júnior, “paulista na espécie, brasileiro no gênero”, à condição de figura inaugu-

3. Cf. Oswald de Andrade, “Em prol de uma pintura nacional”, in *O Pirralho* de 2 de janeiro, *apud* Mário da Silva Brito, *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ªed., 1964, pp.33-34. (Há ainda referência e comentário ao artigo em questão em Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perspectiva, 1970, pp.34-35, e mais recentemente em Tadeu Chiarelli, *Um Jeca nos Vernissages*, São Paulo: Edusp, 1995, pp.96-97.)

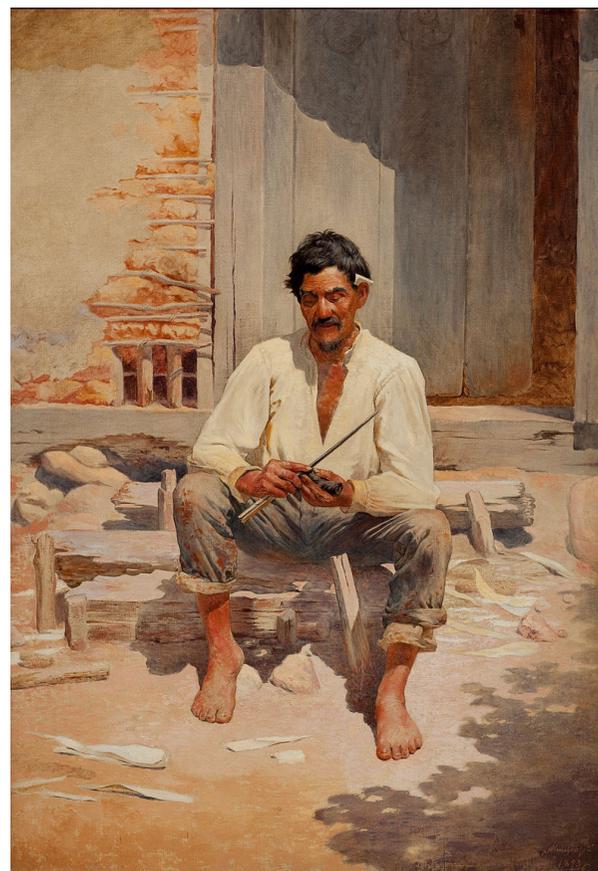
ral da pintura brasileira.⁴ — Como sabido, quis a ironia de nossa pequena história intelectual que Mário de Andrade, alguns anos mais tarde, casasse, justamente, em nome do controverso “moderno”, a pintura expressionista com o ponto de vista seletivo baseado no critério de expressão plástica nacional.

Pois, à luz desse mesmo critério incontornável e de tão difícil manejo, Dona Gilda não se limitou obviamente a destacar a consabida renovação temática, mas lembrou igualmente que não teria sido possível atinar enfim com o tamanho brasileiro das coisas, caso Almeida Júnior não tivesse contribuído decisivamente para uma drástica atenuação da monumentalidade das obras, façanha nada desprezível se pensarmos um pouco na pomposa magnitude de nossas grandes máquinas acadêmicas, onde até as naturezas mortas eram patrioticamente arranjadas como cenas de batalha — aliás eram mesmo, a rigor episódios ilustrados de uma longa batalha de edificação nacional.⁵ Isto não é tudo, está claro, ele foi também o primeiro a “vincular *organicamente* as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz” (o grifo é nosso e logo se verá porque). Em suma, marco zero, ninguém pode contestar. A começar pela própria Dona Gilda, que acrescenta da perspectiva que hoje é de bom tom ignorar: com Almei-

4. O artigo de Monteiro Lobato é de janeiro de 1917 (*Revista do Brasil*), incluído depois nas *Ideias de Jeca Tatu*, São Paulo: Brasiliense, 8ªed., 1957. Ver a respeito, Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, pp.172-174; além das demais passagens em que o autor procura definir o Naturalismo nacional e regionalista pregado pelo inimigo número um do Futurismo paulista.

5. Algo dessa quebra de ênfase operada por Almeida Júnior deve ter em comum com a bem sucedida aclimação brasileira da crônica no período imediatamente anterior. Sobre a naturalidade com que esse gênero menor se enraizou entre nós, ver Antonio Candido, “A vida ao Rés-do-Chão”, in *Recortes*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

da Júnior, o “homem brasileiro” ingressou de fato pela primeira vez na pintura. Isso mesmo, o “homem brasileiro” (como ainda se dizia nos decênios de 30 e 40), e mais exatamente, na pessoa do caipira paulista. Mas desta vez não se trata de um figurante a mais em nossa pintura, como o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros, ou ainda a pequena legião retórica de iracemas e moemas de ateliê, imobilizadas na pose convencional da ninfa neoclássica ou romântica.



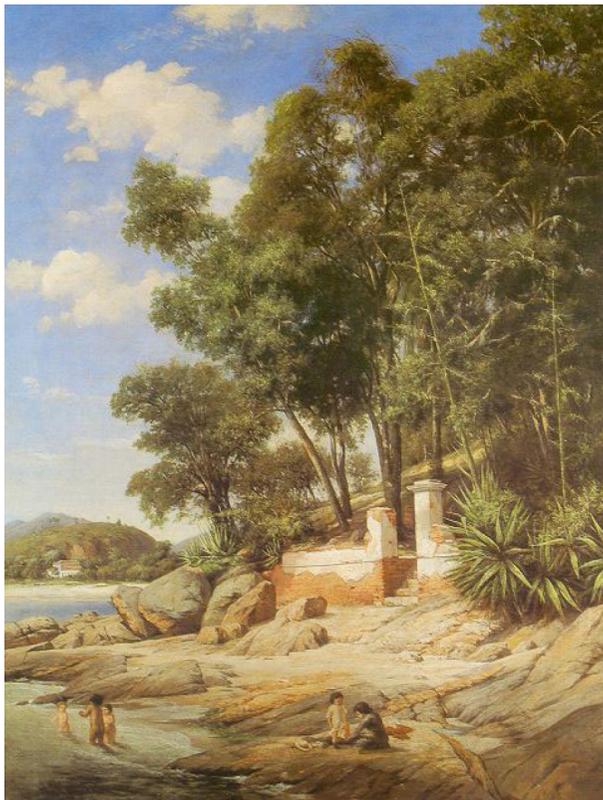
Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1983
óleo sobre tela, 70 x 50 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A crítica diverge no entanto — continua Dona Gilda — quando se trata de situar onde, precisamente, se teria processado a inovação, se no plano dos temas, “instaurando na pintura um certo regionalismo, ou no nível da notação cromática e luminosa, transpondo para a tela a tão propalada luz brasileira”. Falsa alternativa, segundo a Autora — nem invenção da luz brasileira (como queria, entre outros, Luis Martins, polemizando com Sérgio Milliet, não por acaso nos idos de 40, num momento de refluxo das vanguardas e de “rotinização” do Modernismo), nem confinamento da sempre demandada singularidade nacional ao registro escrupuloso da aparência externa, dos traços do rosto, ou da maneira peculiar de se vestir do nosso caipira.⁶ É que a seu ver, o mérito incontestável de Almeida Júnior não deriva do simples fato de ter pintado o caipira com escrúpulos de etnólogo, porém reside nalgum modo inédito de notação visual que lhe permitiu surpreender a verdade profunda de um novo personagem — à qual seremos aos poucos apresentados, passo a passo, pois é bem possível que se trate da figuração de um processo.

Adiantemos então que desse mesmo processo — de figuração, inclusive — faz parte o outro capítulo do álbum dos precursores, igualmente controverso, revisto por Dona Gilda, a saber, o enxerto brasileiro da estética do ar livre, operado em grande parte pelo ensino do pintor ale-

6. Sobre toda essa polêmica, da qual as divergências entre Luis Martins e Sérgio Milliet a respeito do caráter brasileiro da pintura de Almeida Júnior - luz, cor e personagens - é apenas um capítulo, cf. a série de textos críticos reproduzidos em *Almeida Júnior - Vida e Obra*, São Paulo: Art Editora Ltda., 1979. Cf. também Maria Cecília França Lourenço, *Reverendo Almeida Júnior* (tese de mestrado apresentada na ECA-USP, 1980), especialmente o 2º vol. sobre a fortuna crítica do pintor ituano. A polêmica, aliás, tem desdobramentos recentes: cf., por exemplo, Aracy Amaral, “A luz de Almeida Júnior” - “tema” este, sustenta a Autora, tão importante em sua pintura quanto o “assunto” (*Revista da USP* nº5, 1990; p.56).

mão Georg Grimm na Academia Imperial de Belas Artes e sistematicamente alimentado pela correspondente doutrinação de Gonzaga Duque, a favor do clareamento da paleta, dois fatores de cuja convergência, pensa a Autora, se deve datar uma nova relação do pintor brasileiro com a paisagem. Assim, onde era costume ressaltar — e magnificar — o poder de revelação do puro contato original com a realidade do Novo Mundo, será preciso reconhecer o resultado muito construído de uma mediação formal, além do mais com materiais de empréstimo, importados e europeus. Inútil chamar a atenção desde já para o fato de que nos encontramos no cerne do que se poderia chamar (ainda) de experiência brasileira, como seria de se esperar em se tratando, literalmente, da elaboração da imagem mesma da nação, figura e fundo. E não se trata de uma imagem qualquer: sempre ficou tacitamente estabelecido nos vários compartimentos da consciência nacional que competia a todo artista atinar com a verdadeira “imagem” de um país ainda incerto de si mesmo. Podemos, no entanto, assinalar de saída a dificuldade em que nos meteu a perícia de Dona Gilda. Digamos, se não for esquematizar mais do que o necessário, que a mencionada “experiência” tem a ver e muito com os percalços da articulação entre vida mental sob constante ameaça de estar se engajando numa pista inexistente e o panorama social próximo, cuja inconsistente razão de ser raramente favorece a dita articulação, cujo modelo de consistência sabidamente se encontra na Europa.



Johann Georg Grimm, *Vista do Cavalão*, 1884
 óleo sobre tela, 110 x 85 cm.

Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Se assim é, acrescentemos que a tarefa sublinhada linhas acima de vincular organicamente as figuras ao ambiente também pode ser entendida como a transposição plástica, ou o exato equivalente pictural, do problema crucial a que se resume a instabilidade básica definidora de nossa experiência, no caso, intelectualmente filtrada pela organização das formas. E se isto for verdade, poderíamos igualmente acrescentar, sem muito medo de errar, que nessa comunicação tácita entre as duas esferas reside o real assunto da meditação de Dona Gilda sobre as idas e vindas da pintura brasileira (em formação?). Ora, se tudo

isso é mesmo fato, a tal dificuldade com cara de solução se concentra por assim dizer na dupla fidelidade (outra dimensão chave da experiência intelectual de todo brasileiro que não queira se deixar ofuscar por miragens) que se pode reconhecer no seguinte entrecruzamento: de um lado, a figura, o “homem brasileiro”, o novo personagem no qual se encarna a verdade de nossa gente, que justamente estreia na marcha lenta da pintura local pelas mãos de Almeida Júnior porém abafando reminiscências herdadas, no caso, da sistematização europeia das soluções acadêmicas; de outro, do lado do(s) fundo(s), a “construção da paisagem”⁷ por um olhar instruído precisamente por essa mesma herança cultural. Num caso, identificação do fundo na esteira de uma visão educada à sombra da norma culta; no outro, revelação inaugural da figura na sua verdade pela inocência de que só um olhar desarmado é capaz. Quem sabe se a mola propulsora da formação da pintura brasileira não se encontraria nos múltiplos desenvolvimentos, ou resoluções, dessa dissonância. Não há de faltar ocasião para verificar.

Para reforçar o palpite nos apoiaremos num outro ensaio bem mais recente de Dona Gilda, uma conferência ainda inédita sobre Mário de Andrade e Gilberto Freyre, surpreendidos ambos num momento decisivo de redescoberta do Brasil — outro ingrediente fundamental da experiência assinalada há pouco, as sucessivas “descobertas do Brasil”: sendo o Brasil um “país achado”, no dito famoso de Prudente de Moraes Neto, redescobri-lo a cada reviravolta de nossa conjuntura ideológica tornou-se uma

7. Para empregar a expressão de Ana Maria de Moraes Belluzo (cf. *O Brasil dos Viajantes*, vol. III, Metalivros 1994).

espécie de compulsão nacional.⁸ O segundo voltava definitivamente para sua terra e dava início à composição do material de que resultaria *Casa Grande e Senzala*, enquanto o primeiro encerrava com *Macunaíma* a etapa que ele mesmo chamava de “nacionalismo de estandar-te”. Não por acaso a conferência se intitula “Do Brasil de Ateliê ao Brasil de Ar Livre”. Daí o lembrete antecipado. À vista das primeiras páginas, pode parecer que a analogia com a pintura, sugerida desde o título, tenha ocorrido à Autora ao reler lado a lado dois artigos dos dois irmãos inimigos, curiosamente concordantes a respeito do então jovem pernambucano Cícero Dias. Na verdade, como ela mesma se encarrega de esclarecer logo adiante, a analogia lhe vem quando se prepara para interpretar a viagem de Mário de Andrade à Amazônia: “eu diria que naquele momento” — quando o turista aprendiz Mário de Andrade embarca no *Pedro I* rumo ao Norte — “ele se encontrava numa situação semelhante a dos pintores impressionistas, que na segunda metade do século, na França, abandonam o ateliê e a estética das escolas de belas artes, com suas regras obsoletas de iluminação, claro-escuro, imposição de personagens, assuntos prescritos como pitorescos, e saem para a natureza e a execução junto ao motivo”. Considere-se então o leque aberto por esta analogia, que mais adiante nos interessará explorar de perto: o projeto de redescobrir o Brasil, mas agora (como sempre) o país real, o Brasil visto pela primeira vez ao ar-livre, projeto que alimenta a fantasia de um intelectual europeizado do sul, não deixa de configurar um outro capítulo da aclima-

8. Para um estudo de conjunto desse tema recorrente da cultura brasileira, ver Marlyse Meyer, “Um eterno Retorno: as Descobertas do Brasil”, in *Caminhos do Imaginário no Brasil*, São Paulo: Edusp, 1993.

tação brasileira da estética do ar-livre, cuja ambivalência — sentimento da paisagem culturalmente induzido por uma inovação técnica importada, euforia propiciada pela visão direta e consequente identificação sentimental com a diferença brasileira — repercute por sua vez o andamento dúplice de nosso permanente confronto com a norma europeia. Neste caso muito particular substituído por um cotejo sucedâneo entre duas imagens diversas do Brasil, como volta a expressar Dona Gilda, “a que fora forjada no gabinete através de uma infinidade de leituras e ele (Mário de Andrade) fixara de certo modo em *Macunaíma*, e a que pretendia elaborar em contato direto com a realidade”. Imagem afinal da diferença brasileira que descobrirá ao cabo dessa viagem desenrolando-se em princípio “junto ao motivo”.

Isso por certo não é tudo, mesmo a título meramente indicativo do que nos reservam as sondagens de Dona Gilda. Acontece que ela também tem voz no capítulo dos viajantes, por onde começaram as descobertas do Brasil, algo a respeito de hábitos conceituais e códigos visuais entrelaçados nas pranchas e desenhos que ilustravam os livros dos cronistas estrangeiros — não mais de uma página e um exemplo, no ensaio sobre os Precursores, e como sempre, bastam. Ocorre que este rito estético de passagem do país de ateliê para o país de ar-livre transcorre numa viagem de descoberta que é antes de tudo um gênero clássico de invenção do país pela imaginação, e não poderia ser de outro modo, tratando-se no caso de uma apropriação letrada do “motivo”. Sendo além do mais o protagonista do experimento de arlívrisimo um viajante nativo que se sente na pele de um estrangeiro — justamente um “tupi

tangendo um alaúde”, sem excluir a imagem oposta⁹ —, é de se esperar que se reproduza, talvez no cenário mais eloquente ajustado aos seus termos, o conflito genericamente assinalado linhas atrás, o problema da construção do “motivo” efetivamente percebido, cifra estética de nossas alternâncias: sentimento da paisagem atrelado ao país carecido de ser descoberto atrás das florestas; imaginação artística armada noutras bandas menos incivis.

Podemos agora completar esta entrada em matéria com uma breve notícia do segundo estudo mencionado inicialmente. Um ano depois, de maio a junho de 1975 mais exatamente, o mesmo Museu Lasar Segall organizou uma segunda mostra, desta vez indo mais diretamente ao ponto, o Modernismo, cuja semana decisiva completara meio século três anos antes, efeméride na origem de um novo ciclo de pesquisas e avaliações, dentre as quais podemos incluir a exposição em questão: “O Modernismo — Pintura Brasileira Contemporânea de 1917 a 1930”. À Dona Gilda encomendou-se então a apresentação do catálogo, como seria natural, tendo em vista a origem e destino do estudo anterior sobre os Precursores. Aceita a encomenda, nossa Autora retomou o fio de sua meditação — se presumimos corretamente — revendo as relações nada tranquilas entre Vanguarda e Nacionalismo na pintura brasileira dos anos 20.¹⁰

9. Desnecessário observar que estamos nos referindo ao sistema de pares anti-téticos, ao conjunto das imagens simetricamente duais, que comandam a composição de *Macunaíma*, segundo Dona Gilda, todas girando em torno do eixo de mão dupla Brasil-Europa; cf. Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde*, São Paulo: Duas Cidades, 1979.

10. Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte”, in *Almanaque* n°6, São Paulo, 1978, posteriormente recolhido em *Exercícios de Leitura*, cit.

É que a pregação nacionalista então em voga nos meios modernistas, promovendo rapidamente a substituição de um programa estético europeu por outro de fabricação local, se teve a vantagem de evitar o prolongamento da etapa destrutiva característica da fase vanguardista da primeira hora, sendo no entanto um corpo de ideias com finalidade normativa, acabou concernindo de modo desigual a obra em andamento da geração de artistas que atravessou o período heroico de instalação da arte moderna no Brasil — aproximadamente os quinze anos que se estendem da exposição de Anita Malfatti (1917) ao 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1931), idealizado por Lúcio Costa e onde finalmente os modernos triunfam de vez. Uma nova descoberta do Brasil portanto, que Dona Gilda analisa sob o prisma do impacto do Nacionalismo — tomado sobretudo na versão expressionista que lhe deu Mário de Andrade: assim como o Expressionismo visava a destruição do homem clássico, a volta à realidade brasileira tinha por objetivo destruir por sua vez a europeização do brasileiro educado, desentranhando os traços inconscientes e fatais da nacionalidade na carreira de cinco artistas representados naquela mostra: Lasar Segall, que soube evitar o perigo; Ismael Nery, que nem sequer tomou conhecimento da palavra de ordem do momento; Anita Malfatti, que se deu mal; Di Cavalcanti e Tarsila, que se deram muito bem. Pois são estes últimos que nos interessam mais de perto, particularmente Tarsila, é claro, se pensarmos na “aposta” difícil em que jogara sua arte, na formulação de Dona Gilda: “ver a realidade primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu, altamente racional”. É que pela porta aberta pela conjunção de Nacionalismo e Vanguarda volta a se insinuar o problema apontado nos passos anteriores, assim rerepresentado

por nossa Autora concluindo seu estudo: para Tarsila e Di Cavalcanti, “o Nacionalismo representou solução adequada, a que aderiram espontaneamente; no entanto, a obra que realizaram não revela afastamento apreciável da Europa; trai a filiação muito próxima dos mestres europeus e mesmo certos esquemas artísticos eruditos, camuflados sob a aparência selvagem dos temas”. Esse o Brasil que precisamos descobrir, escondido atrás das florestas, como pedia o poeta? Sem dúvida; essa camuflagem é o invólucro metafórico predileto da “experiência” de que falávamos, decantada no caso pela confluência de cubismo e mata virgem. Mas não é tanto o achado da fórmula Pau-Brasil que nos interessa em primeiro lugar¹¹, antes a identificação do possível fio condutor do processo formativo da pintura dita de cunho brasileiro, seguramente em mais de um sentido. É neste rumo que estamos levantando as pistas deixadas por Dona Gilda no caminho que leva da janela de roça, onde vemos *Nhá Chica* pitando, ao ateliê instalado no fictício ar-livre em que a “caipirinha vestida de Poiret” imaginava seus retratos do Brasil, evidentemente “junto ao motivo”.

11. A nosso ver cabalmente decifrado por Roberto Schwarz, solução desenvolvida em larga escala e notável maestria por Vinicius Dantas. Cf. Roberto Schwarz, “A carroça, o Bonde e o Poeta Modernista”, in *Que horas são?* São Paulo: Cia. da Letras, 1987; Vinicius Dantas (que atualmente finaliza um livro a respeito), “A Poesia de Oswald de Andrade”, *Novos Estudos* n°30, CEBRAP, São Paulo, 1991.



Almeida Júnior, *Nhá Chica*, 1895
 óleo sobre tela, 109 x 72 cm
 Pinacoteca do Estado de São Paulo

Formação *ad hoc*

Se for possível tomar ainda mais liberdades com um termo tão sobrecarregado de sentido (e sabidamente estratégico não só na interpretação da cultura brasileira) como “formação”, poderíamos arriscar de saída um emprego estritamente *ad hoc*. Estamos supondo que acharemos uma nova chave para a interpretação da Formação da Pintura Brasileira (supondo igualmente que ela seja um fato tão palpável quanto o similar literário, para recorrer ao termo de comparação clássico estabelecido por Antonio Candido) caso juntemos as meadas que começamos a desfiar nos estudos de Dona Gilda, a saber: numa ponta Almeida Júnior, na outra, para abreviar, ponhamos a Tarsila dos anos 20. Quer dizer, numa ponta, a estreia do “homem brasileiro” na pintura, na outra, sua reaparição explosiva na forma brutal da *Negra*, ou paródica, das *Moças de Guaratinguetá*, a versão cabocla que Di Cavalcanti encontrou para as *Demoiselles d’Avignon*, como relembra ainda Dona Gilda, repisando a nota que nos interessa, a persistência da “cor local”. Aqui, uma parte do problema, quando a suposta linha evolutiva a unir os dois extremos, o acadêmico em fim de linha e o modernista em fase de cristalização, é desenrolada segundo a lógica das descobertas do Brasil: “cor local” meramente temática (*luz inclusive*, como um dado substantivo da paisagem), ou transfigurada enquanto tal como característica estrutural da configuração das obras? Sem excluir a hipótese de que o dilema pode não ser verdadeiro.



Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923

óleo de tela, 100 x 80cm

Museu de Arte Contemporânea da USP

Seja como for, ocorre que na eventualidade da confluência de tais pontas, estamos na verdade também glosando um mote que remonta ao próprio Mário de Andrade do período estudado por Dona Gilda. Pois na já citada apresentação do catálogo de Tarsila em 29, no mesmo parágrafo em que o poeta modernista, ressuscitando curiosamente uma tirada do passadista Monteiro Lobato, lembrava que a *Carioca* de Pedro Américo, de brasileiro só tinha o título¹², tudo o mais, “técnica, expressão, comoção, plástica”,

¹². Talvez por mera coincidência, é idêntica a observação de Monteiro Lobato ao analisar o quadro de Pedro Américo: “A discutidíssima *Carioca* só o é no título” (in *Ideias de Jeca Tatu*, p.73).

encaminhava a imaginação para “outras terras de por trás do mar”, também incluía o nosso Almeida Júnior no mesmo rol dos pintores apenas pitorescamente brasileiros, já que não se pode considerar verdadeiramente brasileiro um pintor pelo simples fato de que a criação de seus quadros versa temas nacionais.



Di Cavalcanti, *Cinco moças de Guaratinguetá*, 1930
 óleo sobre tela, 90 x 70 cm
 Museu de Arte de São Paulo

De sorte que a temática nacional de Almeida Júnior não lhe assegurava a condição histórica de marco divisório, longe disso. Este papel estava reservado à Tarsila, “a primeira que, dentro da história de nossa pintura, conseguiu realizar uma obra de realidade nacional”. Nela o assunto local — aliás secundário em toda a pintura de verdade — é mera “circunstância de encantação” (o que já diz quase tudo, podemos acrescentar). No entanto, não se pode negar sua evidente “brasileirice imanente”.



Pedro Américo, *A Carioca*, 1882
 óleo sobre tela, 205 x 134cm
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Assim, a recém descoberta realidade brasileira não será nada como elemento aglutinador de uma pintura plantada numa “pátria tão despatriada”, se não for também essencialmente plástica. Mas o que vem a ser essa cor local redefinida, entranhada agora como força organizadora imanente da primeira obra de realidade nacional, sempre de acordo com Mário de Andrade? Entre outros elementos, nada mais, nada menos, do que “um certo e muito bem aproveitado *caipirismo* (grifo nosso) de formas e de cor”. Há mais, como veremos, irradiando deste mesmo foco, afinal de contas revelado pelo mesmo Almeida Júnior há pouco relegado: em vez de um divisor de águas, coadjuvante pitoresco num oitocentos irrecuperável. E, no entanto, o “motivo” caipira (ou que nome se lhe dê) não só perdura como parece assegurar o encaixe de um momento que prometia ser decisivo num outro que de algum modo passa a funcionar como repertório de estreia. O Mário de Andrade dos anos 20 diria que, vista por este ângulo, a operação Tarsila que enfim põe em movimento a pintura no Brasil, encerrando o bovarismo acadêmico, nada mais foi justamente que esta passagem de nível: o que antes era *tema*, mero certificado de origem, tornou-se *forma*, na acepção substantiva do termo.

Cabe aqui a pergunta: será possível reconhecer neste processo de interiorização — o que era fachada submergiu na imanência — uma “formação” que se encerra? Ou que afinal começa para valer? E também dizer que o vínculo de tal formação são as alternâncias de alguma coisa como um sentimento “caipira” do mundo? Mas estamos vendo que este sentimento, responsável em Tarsila — como queria seu ideólogo modernista — por uma realização plástica intimamente nacional, é agora um sentimento confessadamente de classe, e de uma classe alta que confessa desfogadamente ser assim mesmo como ela é, à vontade no topo da hierarquia social

porque se sente “muito a gosto na realidade brasileira”. Sentimento novo este novo sentimento da paisagem, sobretudo se comparado com a velha constelação de complexos e álibis de uma elite que sufocava na atmosfera abafada do atraso e seus achaques — enfim, tirando os mitos compensatórios consabidos e o lastro material da boa vida dos de cima, era raro alguém da alta conformar-se com a má sorte de ter nascido brasileiro. Sentimento mais exigente também, a exigir um suplemento, um esforço a mais: não bastam os cabedais de sempre, bens de raiz e árvore genealógica caudalosa, é preciso ser *moderno* o suficiente para não se acanhar mais de ser também caipira, agora com muita honra.

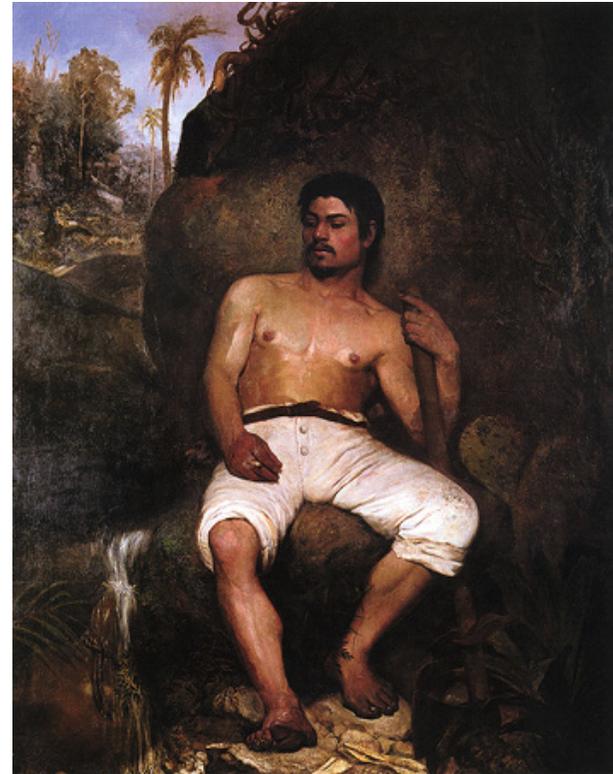
Algo deve ter ficado para trás nessa depuração que culmina numa mascarada, num verdadeiro travestimento social. Ou não, esse resíduo foi também transposto e transfigurado? Vimos Dona Gilda sustentar que na figura do caipira o homem brasileiro ingressou na pintura, dando-se finalmente a ver na sua verdade figurativa, milagrosamente preservado do arranjo perceptivo induzido pelos esquemas culturais infiltrados na memória visual armada pela tradição. (Mas ainda não sabemos como o milagre foi possível.) Vemos agora que nossa Autora estava também desenganando Mário de Andrade: não, em Almeida Júnior, aquele tipo regional não é um figurante a mais, não é mero assunto, mas a rigor uma estrutura, mais exatamente, uma *estrutura relacional*. Se conseguirmos identificá-la com sucesso no rumo apontado por Dona Gilda, quem sabe atinemos com a matéria real daquela conversão da figura em forma, do caipira em *caipirismo imanente*? E por aí, com o vínculo que de etapa em etapa vai assegurando a linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro? Mas o que de fato viu Dona Gilda no homem brasileiro, por seu turno visto pela primeira vez com olhos livres de ver por Almeida Júnior?

A verdade dos gestos da nossa gente

Foi isso que Dona Gilda viu, e até onde podemos saber, ninguém mais antes dela. Sem exagero, acuidade de observação que ela compartilha com o artista. O caipira de Almeida Júnior não é um figurante a mais em nossa pintura, um tipo pitoresco entre tantos outros ditados pela força da percepção convencional, justamente porque nele se deixa ver pela primeira vez, para além da casca tradicional da aparência externa de repertório, a “dinâmica dos gestos”. E vice-versa: o regionalismo inédito de Almeida Júnior é a revelação de que a verdade profunda de um personagem a um tempo real e imaginado denominado “homem brasileiro” se expressa de preferência nas assim chamadas (no caso, pelos antropólogos) “técnicas do corpo”. Veja-se (ou melhor, vejamos, com Dona Gilda) uma tela de mocidade como *O Derrubador*, pintada em Paris em 1871. Nela, as técnicas de corpo do brasileiro (e nossa Autora está convencida de que elas existem e podem ser identificadas) trariam também a marca do Realismo francês, muito presente na massa eloquente do rochedo ou na veemência monumental, por exemplo dos pés do personagem¹³; todavia não se poderia dizer que sejam verdadeiramente nossos, salvo para efeito pitoresco de reconhecimento do caráter local da cena, os demais elementos da composição, como os coqueiros, a atmosfera tropical

13. Como observa Maria Cecília Lourenço, *op. cit.*, vol.1, p.79, acrescentando que o tratamento da musculatura também é idealizado à europeia, embora a expressão corporal denote uma curiosa pausa numa floresta. Acrescentaríamos, na linha de filiação apontada pela própria Dona Gilda, que, salvo engano, *O Derrubador* tem algumas características (e não há de ser por mero acaso) - luz sobre a figura no primeiro plano, fundo, enquadramento - muito semelhantes às encontradas nas telas de Courbet: *Autorretrato com cachorro* e *O homem ferido*.

do pequeno trecho de paisagem, ou até mesmo as feições mestiças da figura¹⁴; nosso mesmo, de fato, é antes de tudo “o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada”.



Almeida Júnior, *O Derrubador*, 1879
 óleo sobre tela, 227 x 182 cm
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

14. Reforçando o caráter composto da construção de nossa verdade plástica, a mesma Maria Cecília Lourenço lembra que Almeida Júnior usou como modelo para a sua figura sertaneja um italiano de nome Mariscallo (*apud* José Roberto Teixeira Leite, *Arte no Brasil*, fasc.28, p.567)

De volta ao Brasil, sobretudo nas telas posteriores a 1890, Almeida Júnior aprofundará a análise do comportamento corporal do caipira paulista, exemplarmente anotado por Dona Gilda:

“apreende à sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apoia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga ponteando a viola. Surpreende-o na caça, acocorado e à espreita ou olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro”.

Não se poderia ver e dizer melhor.

Consideradas as coisas por este prisma, estamos diante de um efetivo marco zero, porém sob um duplo aspecto. A primeira dimensão já nos é familiar, a descoberta pictórica do “homem brasileiro”, definido agora pela singularidade intransferível de seu comportamento corporal; a segunda, tem a ver com as condições de tal revelação: “notação milagrosa do gesto”, concede Dona Gilda (pois aqui o problema também é teórico e não é desprezível), pois Almeida Júnior empreendera sozinho e “sem precursores¹⁵, lutando contra as reminiscências artísticas”

15. A bem da verdade histórica, a sensação de que Almeida Júnior estava sozinho e praticamente não tinha precursores nunca deixou de se ressentida (para bem e para mal) desde os primeiros tempos. Foi o caso de Gonzaga Duque, comentando a exposição acadêmica de 1884. Logo notou que por ali havia novidade, que nas telas do pintor ituano se percebia uma compreensão da arte “mais nítida e moderna”. Para começar, era um devoto do seu canto provinciano; “baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar”, por assim dizer uma réplica da simplicidade dos seus assuntos localistas; via-se também que para ele a pintura não era uma “profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas”, numa palavra, “não mira e remira o sujeito com o intento de fazer bonito e parecer agradável” (Apud Almeida

que lhe impunham a cada momento outros modelos de pintura, mais nobilitadores sem dúvida, como exigia o estilo elevado que podia observar à sua volta, “nos painéis sacros, nos históricos, nos quadros de gênero, nas composições alegóricas como nas realistas, na representação do povo como na das classes altas”. Deixemos por enquanto de lado a questão de método (que nossa Autora aborda com a sobriedade característica do grupo *Clima*, sabidamente inapetente em matéria de Teoria), e o problema correlato da alternância entre tradição e ruptura, se é fato que nem o mais naturalista dos artistas pinta o que vê, já que o mundo lhe aparece filtrado pelos esquemas perceptivos herdados da tradição. Ou por outra, consideremos desde agora, antes da aparição do problema na sua formulação teórica, a solução que Dona Gilda lhe dá, sua resposta à pergunta: onde a inocência do olhar pressuposta numa tal redescoberta do Brasil? Como este último se dá a conhecer numa dinâmica muito específica dos gestos, a fonte daquela necessária inocência perceptiva deve ser procurada na “memória do corpo”, onde residem os nexos profundos que ataram a sensibilidade do artista à realidade nova do país. Memória social por certo. Tendo moldado sua personalidade na província, Almeida Júnior passou incólume pela Academia Imperial de Belas Artes. Nem a ascendência de um Victor Meirelles, nem o prestígio dos cursos parisienses de Cabanel conseguiram esvaziar sua experiência de menino de fazenda do interior paulista, e por aí

Júnior - *Vida e Obra*, ed. cit., p.9). Para quem batalhava pelo clareamento da paleta, sem dúvida caía bem essa descoberta bem estudada da deselegância de um “sujeito” verdadeiramente à-toa: sem dúvida, o crítico estava na pista (como o redator do necrológico publicado na *Gazeta de Notícias*: “nenhum artista conseguiu até hoje representar como ele os caracteres vivos e bem determinados do caipira”, op. cit. pp.11), que de tão evidente custaria tanto a ser reconhecida. .

apagar de sua visão a verdade dos gestos de sua gente que trazia gravados justamente na memória do seu corpo. Daí a notação sem precursores de uma técnica social original e que vem a ser o comportamento corporal do nosso caboclo — tudo menos um assunto estereotipado, como pensava Mário de Andrade nos idos de 20. O mais curioso nesse rodeio aparentemente singelo é a inesperada confirmação pelo depoimento dos contemporâneos: a bem dizer o artista retratou-se a si mesmo, sendo ele próprio um caipira da gema: “a voz cantada, melodiosa e dolente tão característica na população do interior paulista; a sua prosódia ingenuamente incorreta; a frase elíptica, de estrutura primitiva, espontânea, sem nenhuma arte, fortemente ilustrada pelo gesto copioso, franco expressivo — tal é Almeida Júnior, debuxadas a largos traços as linhas gerais do seu temperamento crioulo”. Devidamente instruídos pelo olho clínico de Dona Gilda, sendo dos bons o observador, cedo ou tarde a evocação da figura de Almeida Júnior culminaria na esperada aparição da verdade dos gestos de sua gente: “feições acentuadas, a que a extrema e enérgica mobilidade dos músculos dá uma original expressão inteligente; negros cabelos untuosos e corredios; olhos pardos brilhantes; pele morena, firme, luzente, barba escassa, estatura meã, atitudes curvilíneas, marcha ondulante e ritmada” (grifo nosso).¹⁶

16. Apud *ibid.*, p.11.



Almeida Júnior, *O Violeiro*, 1899
 óleo sobre tela, 141 x 172cm
 Pinacoteca do Estado de São Paulo

À esta altura não seria demais a pergunta: como Dona Gilda viu tudo isso? Em primeiro lugar, por evidente empatia (embora em si mesma condição obviamente insuficiente), sendo ela mesma menina de fazenda do interior paulista. A esse dom perceptivo oriundo da “memória gravada no corpo”, veio juntar-se com o tempo da vida intelectual adulta o hábito da atenção para o detalhe revelador cultivado por uma geração de críticos felizmente marcada por um relativo desinteresse pelas teorias, o grupo *Clima* mencionado linhas atrás. Feitos os devidos descontos de temperamento e fantasia intelectuais, vale para a perícia crítica de Dona Gilda o que ela mesma ressaltou certa vez nos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o cinema, comentando sua peculiar capacidade de

alçar voo a partir do mundo tímido e arcaico em que nasceu nosso cinema primitivo, uma atitude muito próxima do método indiciário, centrado na observação das características mais insignificantes, modo de ver as obras que deu origem na crítica de arte do oitocentos à figura do “perito”, no sentido de “conhecedor”, e que culmina em grande estilo na escola de Aby Warburg.¹⁷ Conseguiu ver também porque viu com olhos de perito educado pelo longo tirocínio na observação direta do trabalho de atores e diretores de teatro, sendo ela mesma crítica teatral, além de tradutora e autora bissexta¹⁸. Aprendeu, portanto, a decifrar as implicações dramáticas de um conflito também no arabesco desenhado pela sequência de um gesto técnica e socialmente preciso na sua expressão corporal. Ou por outra, melhor estudado, tal arabesco, na ausência de conflito, sobretudo nas peças de atmosfera, como são as de Tchecov (sabidamente um dos modelos da sua prosa de ficção), excelente campo de observação do “exercício de contenção da voz, do corpo” que deve orientar o discreto

17. Gilda de Mello e Souza, “Paulo Emílio: a Crítica como Perícia”, in *Exercícios de Leitura*, ed. cit. Não podemos deixar de dar ao menos um exemplo deste método em ação - o mote é de Paulo Emílio, mas veja-se a glosa admirável que ao mesmo tempo ilustra seus conhecimentos num campo onde exerceu de forma exemplar sua perícia, “o espírito das roupas”: “é sobretudo através da vestimenta que o filme preestabelece e predetermina como será cada figurante. Em *Na Primavera da Vida* é a roupa que nos informa desde o início que o Dr. Passos é o mocinho que veio da cidade grande; pois, em oposição aos homens probos da cidade pequena, que usam colete e colarinho alto e engomado de pontas quebradas, ele dispensa a coisa, usa paletó e gravata - ora gravata borboleta, ora gravata listada segura por presilha - e ostenta uma camisa mais frouxa de colarinho baixo e pontiagudo. Além do mais seu terno é de casimira e diverge nesse detalhe dos costumes de linho branco do delegado e de brim ou zuarde dos marginais” (p.217).

18. Ver a respeito, Iná Camargo Costa, “Ensaísmo Teatral Brasileiro”, in *Revista Discurso* n.26, cit., pp. 69-74.

jogo de atores deseroicizados¹⁹. Enfim, não se pode deixar de atribuir a acuidade de sua percepção do amplo espectro social entreaberto pelo exercício aparentemente miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudioso com a moda considerada também como uma arte, tema ao qual consagrou explicitamente o primeiro capítulo de sua tese de doutoramento (1950), hoje reconhecidamente um clássico do ensaio brasileiro contemporâneo.

No referido primeiro capítulo deste livro, que mais tarde seria rebatizado como *O Espírito das Roupas*²⁰, Dona Gilda explora metodicamente o ponto de vista que em seguida deixará num discreto segundo plano, o da moda encarada como um fenômeno estético estrategicamente situado, pelas injunções sociais que lhe são inerentes, na encruzilhada das artes maiores (como a pintura e a escultura) e das menores (como a dança, por exemplo), e neste ponto nevrálgico chega mesmo a funcionar segundo as exigências modernas da obra de arte autônoma:

“fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos (...) ele procura, portanto uma Forma que é a medida do espaço (...) harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas (...) respeita o destino da matéria, a sua vocação formal, descobrindo aquela

19. Cf. Gilda de Mello e Souza, “As Três Irmãs”, in *Exercícios de Leitura*, ed. cit., pp.131-132. Ver ainda suas observações sobre a compreensão do texto teatral na leitura do perito, diferente daquela que faz o leigo, tomando-o tão somente como um trecho de literatura; para o primeiro, “a palavra é móvel e expressiva; já contém a entonação e a pausa que a deve sublinhar, suscita o gesto que a completa” (“Machado em Cena”, id. *ibid.*, p.118).

20. Originalmente chamava-se *A Moda no Século XIX (Ensaio de Sociologia Estética)* e na ocasião foi publicada pela Revista do Museu Paulista, vol. V (pp.7 a 94). Republicada em 1987 com o título *O Espírito das Roupas — A Moda no século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras.

perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo”.

Pois é esta vida autônoma embora efêmera das formas que nos capítulos seguintes servirá de argamassa aos antagonismos que dividirão de alto a baixo a sociedade burguesa do século XIX, tornando muito verossímil a impressão de que, naquele longínquo 1950 Dona Gilda, seguramente não por deliberação metodológica, mas por fidelidade ao mundo das formas, tenha descoberto a relação interna deste último, nas suas várias esferas interligadas, da pintura à arquitetura, com a evolução sincopada do processo social, fornecendo um elenco notável de “entradas” (à espera de quem se aventure a repertoriá-las) para a interpretação de romances, quadros, peças de teatro, caricaturas, fotografias, etc.

Voltando ao capítulo das técnicas corporais. Entre tantas outras dimensões e virtualidades, *O Espírito das Roupas* também pode ser consultado como um repertório histórico e sistemático de *gestos e atitudes* conjugados pela mediação social das roupas, repertório organizado por um olho não por acaso escolado pela observação minuciosa de pranchas de moda, também segundo o modo indiciário assinalado ainda há pouco. Ora, ocorre que a forma estética específica da moda, cuja essência reside na conquista do espaço pelo movimento, faz dela uma arte rítmica por excelência, mais exatamente uma arte de compromisso, já que “o traje não existe independentemente 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”. — Familiaridade quase biográfica com a cultura do caipira paulista; observação sistemática da coreografia teatral, acrescida de nítida preferência pelo

gesto antiteatral do ator tchecoviano; constatação de que a moda, dependendo do gesto, à medida que se recompõe a cada momento de seu jogo com o imprevisível, é a mais socializada das artes: esses os elementos que talvez tenham contribuído mais de perto para a cristalização da sensação plástica de que o essencial do “homem brasileiro” deveria ser procurado no seu movimento corporal. É razoável supor, dada a importância do livro sobre a moda oitocentista na organização das ideias de Dona Gilda acerca das relações entre arte e sociedade, que nesse caso particular tenha prevalecido o filtro da moda apreendida como uma arte rítmica. E a ser assim, porque não pensar em continuidade, imaginando as telas regionalistas de Almeida Júnior como o primeiro capítulo de um inventário sistemático de algo como uma *ritmia dos gestos brasileiros*? Esse um possível nexa a escandir a linha evolutiva da figuração plástica da experiência nacional.

Aqui uma primeira reviravolta nas metamorfoses e transfigurações dessa coreografia social brasileira a ponderar. “Eu ficava imaginando que a mulher que eu via passar ao longe, abrindo a sombrinha, atravessando a rua, era, na opinião dos peritos, a maior artista atual na arte de realizar esses movimentos e transformá-los numa coisa deliciosa. Ignorante dessa reputação esparsa, ela prosseguia e o corpo estreito, refratário, que nada havia absorvido, arqueava-se obliquamente sob uma echarpe de seda violeta”. Assim se exprime o Narrador — para melhor ilustrar o que vinha dizendo Dona Gilda (de onde vem a citação, é claro) — embevecido como um *connaisseur* diante do balé de alto bordo executado pela Duquesa de Guermantes. Difícil imaginar ritmia de gestos mais elaborada do que este arabesco de classe. Isso dito para lembrar que o enquadramento das técnicas corporais pelo ângu-

lo da visão da moda enquanto arte rítmica, acarreta um problema delicado, o problema da *elegância*, novamente resumo de um empenho estético indissociável do correspondente desempenho de classe. “O quadro que compramos e que se transfere do estúdio do artista à parede de nossa sala, de alguma forma permanece-nos exterior e em nada o alteramos. Mas o vestido que escolhemos atentamente na modista ou no *magasin bon marché* não tem moldura alguma que o contenha e nós completamos com o corpo, o colorido, os gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada” — assim a Sra. de Guermantes descendo a rua num sol de quase primavera, trazendo agora o vestido mais leve e mais claro atentamente escolhido na modista. Nisto consiste a *elegância*, a arte de animar o repouso, na definição de Balzac, ou o elo de identidade e concordância que se consegue estabelecer entre a pessoa e a vestimenta que passa então a existir como arte, na definição de *elegância* dada por Dona Gilda. Neste elevado patamar social de graça e harmonia, como enxergar vários degraus abaixo a maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, os joelhos meio dobrados, os pés cruamente apoiados no chão do caipira de Almeida Júnior, e mesmo, neste último, um pouco mais estilizadas, as “atitudes curvilíneas”, “sua marcha ondulante e ritmada” de homem da roça? Vale para o caboclo amolando o machado, picando o fumo, empunhando a espingarda, ponteando a viola, negaceando a caça, o que vale para o elegante que demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário — luvas, chapéus, bengalas? E no entanto, é inegável, num e noutro encontramos a mesma ritmia de gestos altamente codificada, tanto no matuto que reproduz posturas ancestrais, quanto na desenvoltura do dandy por mimetismo social.

Mas ocorre que partimos da observação por comparação contrastante, que a verdade dos gestos de nossa gente só se manifestou quando o pintor conseguiu apagar de sua memória visual as reminiscências artísticas que lhe impunham como modelo o comportamento corporal do europeu civilizado. Escolha programática de *deselegância*? Não parece ter sido o caso do pintor de *Nhá Chica*, mas de qualquer modo é certo que tampouco se deixou ofuscar pelo esmero com que os descendentes dos jovens byronianos da capital da província tiravam baforadas de um importante acessório da vida elegante como o charuto.



Almeida Júnior, *Caipiras negaceando*, 1888

óleo sobre tela, 281 x 215 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Mas foi seguramente o caso de Mário de Andrade dos anos 20, o mesmo que não soube reconhecer o “homem brasileiro” que mais tarde Dona Gilda surpreenderia na desprestigiada (pelos modernos) pintura regionalista de Almeida Júnior.²¹ Deu-se então uma reviravolta — que por certo não foi a primeira na série das apropriações retóricas que acompanham as redescobertas do Brasil — registrada, por exemplo, no segundo Poema Acreano: abancado na sua escrivania da rua Lopes Chaves, rodeado de um despotismo de livros, o poeta de supetão sente um friume por dentro, indício seguro de “descobrimen- to” à vista, no caso, a visão de “um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos”²². Este o seringueiro no qual o letrado do sul — que se queixa por sufocar no ar livre da América — pretende reconhecer um “brasileiro que nem eu”. Mas agora interessa menos a oscilação entre o sentimento de raiz local e imaginação fixada no além-mar (entretanto, diagrama clássico do problema), do que a imagem desmerecida desse “brasileiro que nem eu”, largado de corpo como o derrubador de Almeida Júnior. Que esse homem pálido de cabelo escorrendo não seja propriamente um árbitro da elegância, o poeta é o primeiro a conceder — “sei que não é bonito nem elegante”, “troncudo você não é”, “não veste roupa de palm-beach” —, mas em

21. Vale a ressalva: estamos sempre nos referindo ao paralelo com Tarsila (de 1927, publicado no catálogo da exposição em 29), embora se saiba que mais adiante num balanço feito para um periódico argentino – “As Artes Plásticas no Brasil” (publicado na *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano VII, nº26, 1944) - Mário de Andrade tenha concedido, em duas linhas, que Almeida Júnior, mesmo se “em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira” (p.27).

22. Sobre a inclusão dos Poemas Acreanos no ciclo das Descobertas do Brasil, cf. Marlyse Meyer, op. cit., pp.16-27.

termos tais que acrescenta mais um tipo à galeria da nossa ritmia corporal figurada, porém já altamente estilizado e nobilitado na sua deselegância mesma, por seu turno marca evidente não só de raça mas de classe, ou por outra, a espécie de classe geral dos desclassificados que emerge diante dos olhos modernistas na forma do povo miúdo gerado, sangrado e purificado por séculos de segregação colonial. Esse o “baixinho desmerecido” que ingressou na pintura brasileira duas décadas antes da *Caipirinha* de Tarsila, tradição incipiente que por sua vez passou tranquilamente ao largo de uma outra expressão corporal de classe, a do operário, introduzido ao que parece pela primeira vez em nossa pintura por volta dos anos 10 deste século por Artur Timóteo da Costa²³. Brasileiro que nem eu? Este o problema que uma apropriada variação do conceito de elegância talvez possa acomodar. Como já foi observado²⁴, não sendo por certo possível anular a distância de classe, o poeta pode pelo menos anular a distância geográfica e, cansado de ver por tabela e sentir pelo que lhe contam os livros palermas, deixa a Lopes Chaves e viaja ao encontro do seu “motivo”, cuja verdade só a proximidade do ar livre poderá lhe proporcionar. E como ainda se trata de elegância e da respectiva reviravolta ou extensão do seu conceito, nada impede que lhe surja pela frente quem sabe um dandy da mata-virgem, arqueado obliquamente no seu corpo estreito e refratário, como a duquesa entrevista pelo jovem esnobe esclarecido.

23. Ignorado com razão, vistas as coisas do ângulo modernista militante do período. Cf. a seguir: Apêndice II.

24. Pela mesma Marlyse Meyer, no local citado.



Tarsila do Amaral, *Caipirinha*, 1923
 óleo sobre tela, 60 x 81 cm
 Coleção C. P. da Silva Telles, São Paulo

Apêndice I

Ainda respondendo à pergunta — como foi que Dona Gilda viu tudo isso? — seria o caso de acrescentar que a lembrança inicial, por natural empatia de menina de fazenda do interior paulista, é menos anedótica do que parece. É preciso recordar igualmente que a mocinha veio para a capital e estudou na recém fundada Faculdade de Filosofia, onde defendeu a referida tese, de “sociologia estética”. Isto quer dizer que a Autora de um ensaio sobre a vida elegante no século XIX europeu (embora com forte apoio em amostragem brasileira da mais variada procedência, porém não selecionada como tal) não poderia ter situado a originalidade da pintura regionalista de um Almeida Júnior com a presteza escolada que se viu, caso aquela mesma convivência original não tivesse sido repassada pela

redescoberta da assim chamada “realidade brasileira” propiciada pelo tipo intelectual em gestação naquela instituição subitamente enxertada em nosso meio. Ora, em larga medida, naqueles decênios de 30 e 40, esta foi responsável (mas não só ela, é claro), como costuma lembrar Antonio Candido, pela primeira visão não-aristocrática do Brasil, à qual se deve um forte impulso nos estudos sobre as populações pobres e a cultura do homem rústico, em particular, a do caipira paulista, ao qual, como sabido, o mesmo Antonio Candido dedicou um livro, hoje também um clássico, *Os Parceiros do Rio Bonito*. Isto ainda não é tudo. Por essa época em que Dona Gilda e seus companheiros de geração principiaram a organizar suas ideias sobre o Brasil, como o alto modernismo ainda estivesse bem vivo e presente no espírito de todos, cristalizou-se um modo de pensar que, se hoje ainda não se perdeu inteiramente, já não é mais tão fácil de encontrar, um modo de orientar-se pelo pensamento voltado porém para as regiões mais tangíveis da experiência brasileira sedimentada de preferência nas obras de arte. Nunca será demais insistir no fato de que a dita experiência vinha a ser sobretudo a experiência da *diferença brasileira*, só que agora, depois de enaltecida pelo desrecalque modernista e situada pela consciência social de 30, encarada objetivamente, “sem humilhação ou paranoia”²⁵. Portanto, uma linha do pensamento que poderíamos então chamar de brasileiro, e que começou a se delinear num momento privilegiado por ser, além do mais, de transição — ainda nas palavras da Autora: “transição entre o sonho das vanguardas e a

25. Como lembrou certa vez a mesma Dona Gilda, evocando seus anos de aprendizagem, cf. depoimento da Autora em *Língua e Literatura*, 1981-1984, p.144.

chegada vitoriosa dos especialistas”²⁶. Momento de folga que veio ampliar ainda mais a chance histórica daquela quadra excepcional e da geração que na sua esteira nasceu para a vida consciente, circunstância que deve explicar alguma coisa da insuperável inventiva de sua prosa de ensaio: estamos nos referindo à confiança da Dona Gilda e seus amigos no poder revelador da imaginação. Daí a centralidade da reflexão sobre arte na articulação dessa linha singular de pensamento, estimulada justamente pela meditação acerca dessa mesma desconcertante diferença brasileira porém redescoberta, no caso, pela supracitada imaginação, responsável então por uma verdadeira invenção da realidade, como de tempos em tempos a arte efetua — como volta a observar nossa Autora —, para renovar nosso sentimento do mundo e da sociedade, ou mais humildemente, da paisagem. Seria o caso de prolongar o raciocínio — antes de voltarmos ao nosso ponto inicial — para tornar a sugerir que também na pintura, como sucedeu com a literatura, deveremos procurar o correlato daquele pensamento brasileiro que chegou à percepção de si mesmo nos grandes ciclos ensaísticos inaugurados no decênio de 30.

Podemos voltar agora, evocada sua atmosfera de nascimento, ao tópico em pauta no capítulo da diferença nacional, a persistência do mundo do homem rural tradicional. Em linhas gerais, a obra de Antonio Candido a respeito daquele universo hoje praticamente extinto integra este esforço prioritário de construção-descoberta da nação — no caso presente através do cotejo reconciliador entre o moderno em curso e a persistência por assim dizer colonial do homem rural pobre e isolado, de velha

origem paulista. No complexo sistema de mediações, reunindo estes dois polos num emaranhado de idas e vindas a um tempo efetivas e imaginárias, poderemos incluir sem muito erro a gravitação de conjunto dos estudos sobre a moda, necessariamente centrada na *high life* do oitocentos, e as andanças de um assistente de sociologia pelos lugares perdidos do interior paulista. E curiosamente, nada mais distante do andamento vagaroso do caipira do que as variações da moda, à cuja tirania a gente da cidade confia seu ideal de elegância²⁷. Certamente o melhor da gente uspiana nunca precisou fingir de caipira. Mascarada complacente da qual não carece Dona Gilda, por exemplo, para ver na marcha desgraciosa do próprio Almeida Júnior e seus modelos, não o sinal precursor do exotismo, de um ser à parte, mas o jeito de um “irmão mais lerdo”, uma das marcações corporais de um ser para quem o tempo sempre correu devagar, entre tantas outras dimensões diferenciais. Mesmo assim não se pode negar que um estudo crítico dos altos e baixos da moda na ordem burguesa competitiva deve lançar uma luz de franca simpatia sobre quem não se importa de usar roupa atrasada não de uma década, mas por vezes de um século. Nestas condições, é natural que a noção de elegância se alargue, reanimando o físico, oprimido pela vida precária dos despossuídos, com o esplendor da graça moral. É só lembrar das inúmeras referências do mesmo Antonio Candido à constante polidez do caboclo, à perfeita cortesia, por exemplo de um Nhô Roque Lameu. E pela evocação deste último, que devia de ser um “mameluco apurado”, não se pode negar que possuía *le physique du rôle*, “com o seu perfil adunco, cor bronzeada e barba rala na face magra”. Mas de que

26. Cf. conferência cit., “Do Brasil de ateliê, ao Brasil de ar livre”.

27. Cf. Antonio Candido, “Caipiradas”, in *Recortes*, ed. cit.

papel exatamente? Não há de ser fácil dar com a resposta. Alguém mais afoito, mordido talvez pela insinuação de fidalguia no porte, temerá mais um avatar do álbi indianista. De nossa parte já é suficiente reparar nas duas metades que parecem compor a figura de Nhô Roque: da cintura para cima, é possível imaginar, a partir daquele perfil talhado pela aspereza de uma vida comprimida em seus níveis mínimos, a bela estampa rústica que nada fica a dever à impressão correspondente produzida pelo fazendeiro paulista de tão boa e velha cepa que sua avó ainda falava língua-geral; da cintura para baixo, algo como uma postura predisposta pela incorporação do “ritmo do bate-pé” (noutros lugares, também chamado cateretê, esclarece Antonio Candido). Difícil não pensar novamente na imagem dual do tupi tangendo o alaúde. E desta vez podemos ser mais precisos graças a uma observação preciosa de Walnice Nogueira Galvão, ao comentar o espetáculo teatral *Na carreira do Divino*.

Para melhor salientar as dificuldades enfrentadas pela trupe na árdua tarefa de defender bem a música caipira no palco, Walnice relembra as hesitações de Mário de Andrade a esse respeito até atinar com o que estava em jogo nesse tipo de arte popular: assistindo certa vez uma dança dramática caipira no interior de São Paulo, Mário chega à dolorosa conclusão de que o espetáculo é musicalmente e poeticamente paupérrimo, sobretudo se comparado, por exemplo, a um Bumba-meu-Boi nordestino, que o entusiasmava pela riqueza de encenação, pela graça e humor, pelos achados dos libretos, pela melodia e harmonia; em contrapartida, prossegue, já a maneira de cantar típica do caipira o repelia, principalmente pelo som fanhoso, antes gemido e queixado do que cantado; como não se conforma, vai afinando sua percepção à cata do mérito específico

da coisa, de cuja existência não achava razoável descrever; deu com ele ao deslocar a tônica do observador, do canto e da letra, para a dança.

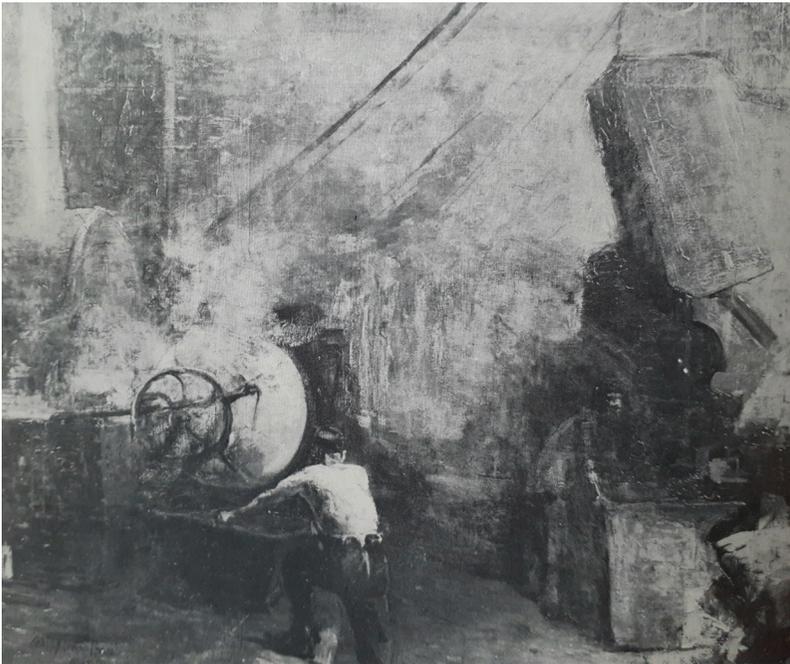
“Ao descobrir isso, Mário de Andrade passa a dedicar páginas e mais páginas ao esforço de registrar no papel e transmitir ao leitor a riqueza que acabara de perceber. A partitura, além da letra e da música, passa a conter notações coreográficas, acompanhadas de sua explicação por extenso. Também faz gráficos e desenha um bonequinho para expressar a postura do corpo adotado pelo dançarino, com o tronco um pouco caído para a frente e os joelhos parcialmente flexionados, alternando-se o pé para diante.” (in *Gatos de Outro Saco*, São Paulo: Brasiliense, 1981 — pp.163-164).

Mário de Andrade compreensivamente levou anos para mudar o foco de sua atenção e finalmente enxergar o que não pudera enxergar num suspeito pintor acadêmico. Antonio Candido, estudando por sua vez o Cururu — dança cantada do caipira paulista — não perdeu de vista, como parâmetro para aferir o processo de secularização da cultura caipira, “o elemento coreográfico socializador”. Dona Gilda, também muito compreensivelmente, não precisou sequer reler o terceiro tomo das *Danças Dramáticas do Brasil* para ver o que viu em Almeida Júnior.

Apêndice II

Duas digressões que aliás de fato não o são, pois nem nos afastam do tema nem abandonam nosso ponto de partida que é o ensaio sobre os Precursores, e que dizem respeito a dois dos artistas da mostra estudados também por Dona

Gilda — Timóteo da Costa e Eliseu Visconti — mas onde a renovação pictórica passa ao largo daquele no qual estamos centrando nossa análise: o “homem brasileiro” que assombrava gerações. Não deixam, contudo, de ser peças deste quebra-cabeça: a constituição de uma pintura moderna brasileira, ao mesmo tempo “engatada” numa tradição europeia.



Artur Timóteo da Costa, *Forja*, 1911

óleo sobre tela, 100 x 101 cm

Exposta na mostra do Museu Lasar Segall comentada por Da. Gilda

Começamos pela *Forja*, onde, tudo indica, o tema do operário integra pela primeira vez o elenco dos surrados assuntos da pintura brasileira da época (1911). Ocorre que a tela de Timóteo da Costa não é surpreendente apenas por representar o operário mourejando no seu trabalho,

mas sobretudo — como lembra Dona Gilda, cuja análise evidentemente estamos acompanhando — pelo tratamento expressivo que dá aos vários elementos que a compõem.

“No grande espaço da forja veem-se dois homens deselecionados entre si, mas fundidos, cada um de seu lado, às peças mecânicas da oficina. O da direita desaparece na sombra, meio soterrado pela enorme engrenagem, o da esquerda nos dá as costas (...) O olhar do observador penetra na tela pela mancha luminosa de sua camiseta, segue pelo braço musculoso, gira na manivela à sua frente, alcança o círculo de luz e depois cruza o grande espaço vazio, da esquerda para a direita, seguindo a diagonal levemente flexionada das polias. Impulsionadas pelo colorido os olhos acompanham o esplendor cromático crescente, que passa do vermelho ao azul, para explodir no topo, na luminosidade ofuscante do amarelo. Na grande tela não há vestígio de desenho e tudo contribui para a expressão dramática do todo: o assunto, a composição, o peso dos volumes, a cor, as linhas de força, a pincelada. Esta ressurge num dos momentos mais inspirados de Artur Timóteo da Costa, vigorosa e precisa na tensão muscular do pescoço, no braço estendido e na mão do operário; leve e transparente, na admirável massa cromática do fundo. Não tenho receio de afirmar que este é o quadro mais importante da mostra.”

De nossa parte, esse trecho de prosa é um dos momentos mais altos do ensaio. Mas não o transcrevemos apenas para prazer e governo do leitor, que assim teria uma outra chance de acompanhar de perto o modo incomparável pelo qual Dona Gilda nos apresenta um quadro, mas também para ressaltar a casa que deixamos vazia ao transcrevê-lo. Deste quadro admirável pela composição, volumes,

linhas de força, massa cromática, luminosidade, expressão dramática, apagamento do desenho, variação expressiva da pincelada, etc., não se pode dizer que seja mais um elo da linha de continuidade da pintura dita de cunho brasileiro, que estamos acompanhando como eixo principal e mais compreensivelmente visível do processo de formação do sistema das artes plásticas no Brasil. É que deste ponto de vista, cujo inequívoco lastro histórico não se pode simplesmente ignorar, pois era, entre outras injunções, elemento decisivo da consciência estética dos artistas nacionais, a figura do trabalhador poderia ser tudo menos uma outra variante do tal “homem brasileiro”.

Tanto é assim que nossa Autora é a primeira a observar que, no quadro mais importante desta amostra de precursores, mão, braço estendido, tensão muscular do pescoço, que solicitam não por acaso uma pincelada mais vigorosa, convergem para o estereótipo retórico de um personagem de Milliet, “maciço e escultórico”. Aliás, reforçando o argumento, basta lembrar que se trata de um dos temas mais antigos na história da iconografia do trabalho; mesmo quando a pintura de gênero ainda era vista como uma expressão plástica menor, na qual o trabalho obviamente aparecia como o menos adequado a qualquer tratamento artístico (salvo o que ocorria no mais recôndito da casa burguesa), a forja era um assunto recorrente, e talvez justamente, como no caso de Timóteo da Costa, porque se prestasse a todo tipo de ênfase plástica, expressiva — dos torsos nus aos jogos de luz —, ou mesmo, de associações mitológicas. (A título de exemplo: as telas de Louis Le Nain, século XVII, como *Venus na forja de Vulcão*, ou um século mais tarde as forjas de Joseph Wright of Derby, compostas como se fossem presépios onde um São José tivesse mudado de profissão — alegorizações que naturalmente vão sendo

deixadas de lado ao longo do século XIX, quando o tema do trabalho ganha direito de cidadania artística e entra definitivamente para o repertório da pintura universal.)

Voltando à forja brasileira: por mais deslocados que possam estar os personagens que aí aparecem na galeria dos tipos nativos, a tela, no entanto, é indiscutivelmente notável e a seu modo moderna, como aliás se depreende do conjunto de elementos cujo arranjo ocupa o primeiro plano da evocação de Dona Gilda, ou seja, estilisticamente ajustada à idade histórica da obra (deixando obviamente de lado um certo anacronismo, especialmente temático, mas que aqui no Brasil soava como tal por motivos opostos). Neste ponto, o discreto contravapor anunciando as observações críticas do estudo seguinte (sobre Vanguarda e Nacionalismo), as necessárias distorções de perspectiva alimentadas pela euforia do “desrecalque localista” (Antonio Candido) do período subsequente. Assim o exame conclusivo do quadro de Timóteo da Costa é prova cabal de que um princípio vago de renovação pairava no ar, penetrando de maneira desordenada e esporádica nas telas. Podemos pensar que uma providência formativa básica consistiria na ordenação objetiva destas manifestações avulsas do espírito novo, e que seria esta a tarefa histórica dos modernistas. Sim e não, responderia Dona Gilda, ao concluir: “a brusca explosão da Semana de Arte Moderna de 22, atualizando do dia para a noite a pesquisa artística e implantando uma estética normativa como o nacionalismo, impediu durante algumas dezenas de anos que se divisassem no passado recente esses elementos esparsos de modernidade”. (A ressalva não foi feita ao acaso e deixa entrever uma evolução alternativa.)

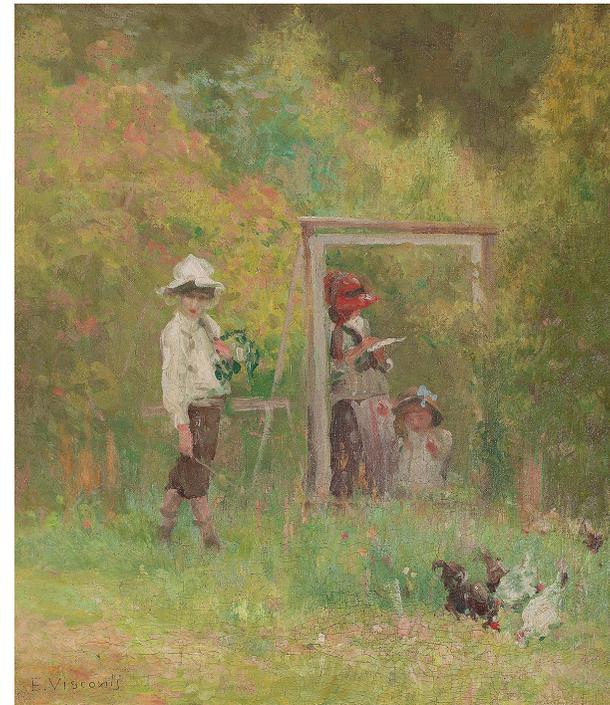
Não menos sugestiva para esta busca de novas referências para pensar a evolução zigzagueante da nossa

Pintura é a análise que a Autora faz de um dos últimos pintores oficiais antes da semana de 22, Eliseu Visconti, aliás excelente pintor — prossegue Dona Gilda — não lhe faltam “domínio técnico, erudição, versatilidade, elegância e mesmo um certo pendor decadente”. Tudo sob medida para alcançar ótima cotação junto ao público médio da burguesia, e por conseguinte, nenhum reconhecimento da parte dos modernistas, como era de se prever: para o nacionalismo programático da Semana deveria parecer de fato um retardatário e um europeu. Dona Gilda não diz que não, mesmo admitindo o caráter pragmático e provisório do nacionalismo de 22, e talvez por isso mesmo empreenda a avaliação da obra de Visconti que os modernistas negligenciaram. Eis um trecho do preâmbulo:

“Apesar de excelente pintor, Eliseu Visconti não é um artista de personalidade muito definida. Quando, como um impressionista tardio, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiava mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação. Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora à pintura, o pontilhismo, o Simbolismo, o linearismo *art nouveau*, o pré-rafaelismo. Era natural que a sua obra acabasse se ressentindo desta disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronológicas diferentes de sua evolução”.

Ora, esse vai-e-vem é o retrato mesmo, na escala artesanal da pintura, das intermitências da nossa vida mental, desfibrada pela carência crônica de continuidade social de obras e ideias, e por isso mesmo traço impeditivo sempre à espregueira das cristalizações formativas a que nunca deixamos de aspirar. Nesse mosaico de tendências conflitantes,

que inclusive coexistem na mesma tela, onde o vínculo que assegura o nexos cumulativo das possíveis viradas por influxo interno? Disso deve ter cogitado Dona Gilda, embora reticente quanto à ênfase dos anos 20 no ponto de vista “brasileiro”, mesmo “imanente”. Aqui a deixa que nos interessa sublinhar. Depois de assinalar o compreensível desleixo dos modernistas em fase de “nacionalismo de estandarte”, Dona Gilda remata: “dos críticos ligados ao Modernismo, apenas Mário Pedrosa focaliza Eliseu Visconti com simpatia, fazendo datar de suas telas, a meu ver erroneamente, o início da paisagem no Brasil”. Pode ser, quanto ao possível equívoco, ou não. Por agora basta indicar a circunstância do roteiro alternativo.



Eliseu Visconti, *Família no bosque*, c.1917

óleo sobre tela, 43 x 37 cm

Exposta na mostra do Museu Lasar Segall comentada por Da. Gilda

Num artigo de 1950, “Visconti diante das Modernas Gerações”, Mário Pedrosa de fato data de Visconti não só o início da paisagem brasileira (a seu ver, hibernando desde Franz Post), mas o real primeiro capítulo da pintura no Brasil, acrescentando que o verdadeiro marco divisório de nossa pintura não se encontrava em Almeida Júnior, porém na aparente disponibilidade flutuante do remoto Visconti. Não custa muito atinar com as razões desta variação de perspectiva e antever quais mudanças no edifício em construção acarretaria esta substituição de pedra fundamental. A data do artigo em questão apenas realça a década em que se desenrolou a polêmica e finalmente vitoriosa instalação da arte abstrata no Brasil, da qual Mário Pedrosa, como sabido, foi de longe o mais importante teórico e promotor institucional. Era natural que neste momento de hegemonia da abstração e seus derivados, que era aliás internacional, o vezo da referência nacional explícita estivesse com o seu prestígio fortemente abalado. Além do mais, o projeto moderno tal como Mário Pedrosa o entendia naquela quadra envolvia uma concepção de vanguarda bem mais abrangente do que a simples liberdade de experimentação artística ou atualização nacional, algo como uma utopia inclusiva (da subversão da ordem social à emancipação dos códigos perceptivos da sensibilidade), na qual por certo haveria lugar para a experiência do “homem brasileiro” porém sem o antigo privilégio de foco exclusivo. Compreende-se, portanto, que tenha retido no lirismo colorístico das paisagens de Visconti sobretudo a prevalência dos problemas realmente pictóricos, em lugar dos literários ou sociais. Nestes termos, não precisou forçar muito a mão atribuindo ao retardatário Eliseu Visconti a primeira revelação entre nós da “bidimensionalidade inexorável do retângulo”, podendo exagerar no sentido contrário, quando por vezes desconfiava do rumo semiartificial de algumas pesquisas modernistas.

Ainda se trata de formação¹

Otilia e Paulo Arantes

Em 1974, o Museu Lasar Segall reuniu obras de Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Arthur Timóteo da Costa, na clara intenção, expressa aliás no título da mostra, de sugerir aos visitantes que os reconsiderassem na condição de precursores da grande virada modernista que viria logo a seguir. Insinuação de alguma vaga continuidade, atenuando a falsa impressão de artifício que irradiaria da ruptura espalhafatosa que se aproximava? Remota intenção de “tradicionalizar” o passado, para falar de acordo com o programa de Mário de Andrade? Seja como for, Gilda de Mello e Souza aceitou a deixa, mas, antes de passar ao comentário das obras expostas, deve ter achado que não seria demais, àquela altura da evolução do gosto brasileiro no domínio ainda recente das artes plásticas, reabrir um velho dossiê, o dos precursores dos precursores, para começar, Almeida Júnior, em seguida, Georg Grimm e seu grupo, como efetivamente acabou fazendo².

1. Texto especial para a Folha de São Paulo, 27/07/97, MAIS! pp. 5-10. Republicado em Gilda, a paixão pela forma, Franklin de Mattos e Sérgio Miceli (orgs.), Rio de Janeiro, ed. Ouro sobre azul/Fapesp, 1997, pp. 71-80.

2. Gilda de Mello e Souza, “Pintura Brasileira Contemporânea - Os Precursores”, in: *Exercícios de Leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Mais ou menos nesses termos abríamos, há dois anos, um estudo destinado ao número especial da revista *Discurso*, em homenagem à Dona Gilda. Estudo recolhido tal qual em livro a ser lançado pela Editora Paz e Terra, *Sentido da Formação*. Pensando bem, achamos que talvez fosse o caso agora de reforçar o sentido daquela homenagem justamente o sentido mesmo da nossa formação, acrescentando duas ou três palavras um tanto digressivas a propósito da circunstância muito especial do período que viu nascer iniciativas como aquela do Museu Lasar Segall. É bom não esquecer que, dois anos antes, a Semana de Arte Moderna completara meio século com muita pesquisa e atos comemorativos. De qualquer modo, uma digressão sentimental para ressaltar a luz própria com que a autora desatendia à voga do momento ao remontar, também ela, às origens presumidas da moderna pintura brasileira.

*

Por aqui a década de 70 mal começara e a Grande Recusa que impulsionara o neovanguardismo de resistência à ditadura militar, fazia tempo, era coisa do passado³. Com o refluxo da conjuntura altamente combativa do período anterior quando convergiam, como se há de recordar, o empenho extrovertido de uma Nova Objetividade e o caminho aparentemente sem volta da Antiarte, a obra de arte separada e acabada, que se supunha extinta, não só reaparece em cena como se volta de preferência para si

3. Para uma reconstituição circunstanciada dessa linha evolutiva, ver Otilia B. F. Arantes, “De Opinião 65 à 18ª Bienal”, in *Novos Estudos* nº 15, CEBRAP, 1986.

mesma. Preparando o terreno para os revivalismos que não tardariam muito, a pintura retorna ao cavalete, mas sobretudo ao cuidado artesanal com a forma, à escolha ostensivamente requintada do material, à preocupação com o acabamento próprio das coisas duráveis e, no limite, decorativas, enfim, profissionalmente agradáveis de se ver.

Isso, na esfera intelectualizada do gosto. No lado oposto, ocorria algo curiosamente paralelo. E por lado oposto devemos entender o que sobrou depois que a revolução modernista incorporou de vez as artes plásticas à vida cultural do país, estigmatizando em consequência o restante. De sorte que o campo – como se diz na literatura sociológica interessada nas pequenas e grandes manobras que comandam as trocas simbólicas – viu-se clivado em duas metades antagônicas: de um lado, o moderno e suas instituições, de outro, o gosto burguês, por definição acadêmico e passadista, mas também por definição o único comprador e colecionador relevante.

Acontece que, com o correr do tempo, o dito processo de rotinização do modernismo (estudado por Antonio Candido no decênio de 30) acabou chegando ao mercado de arte, mais ou menos na virada dos anos 60 para os 70, de modo que os Mestres do alto modernismo finalmente alcançaram os museus, os salões grã-finos e cotações astronômicas nos leilões. Quando este manancial começou a dar sinais de esgotamento nos primeiros anos da década de 70, deu-se o “retorno” que nos interessa mais de perto: os mestres do século 19, sem falar nos viajantes, dando seguimento àquela nova febre aquisitiva, caíram no gosto, agora mais atualizado dos “habitués” de leilões e galerias, a ponto de levar marchands, críticos e editores de arte a incentivar e instruir este novo público alargado, àquela altura parcialmente desprovincianizado pelo convívio

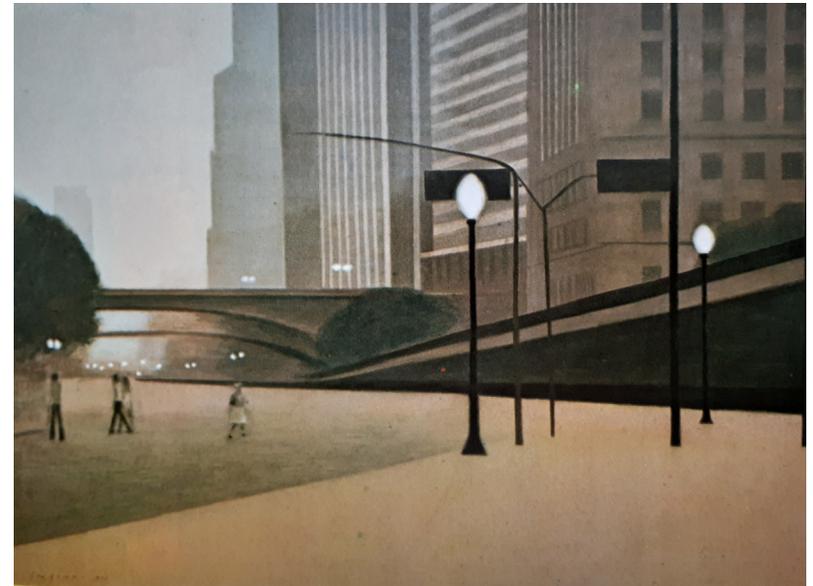
recente com as obras modernistas, na forma de mostras panorâmicas, álbuns de bom nível e preço idem, estudos monográficos bem pesquisados etc.⁴ Se não estamos enganados, um contraponto involuntariamente irônico, reunindo públicos originalmente incompatíveis num mesmo sentimento difuso de continuidade da pintura brasileira, verdade que somando equívocos de parte a parte. Porém altamente instrutivos, como se poderá verificar no caso emblemático de Gregório Gruber, muito embora o então jovem pintor paulista, estreante na época, não chegasse a ser propriamente um veterano dos anos 60.

E aqui voltamos à Gilda de Mello e Souza, pois estamos pensando no pequeno estudo admirável e igualmente significativo da referida mudança da sensibilidade que consagrou à obra, até então erroneamente considerada hiper-realista, de Gregório, pelo menos na acepção mais estrita do termo.⁵ Tomando como referência um outro artista tão seguro como Gregório e verificando que, no primeiro caso, o pintor recorria a um procedimento atual, por exemplo a tinta acrílica, porém no intuito de melhor restituir o velho ilusionismo acadêmico e seus truques, mas agora a serviço do tratamento anedótico de uma moderna cena de rua, Dona Gilda observava em Gregório uma combinação inversa do velho e do novo, lembrando que, neste segundo caso, o artista partia de processos tradicionais, como o pastel e a aquarela, para “fotografar” a superfície lisa, asséptica, dinâmica, da paisagem urbana. Sem ênfase de espécie alguma, as coisas pareciam se pas-

4. Cf. José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

5. Gilda de Mello e Souza, “Duas Notas”, in *Arte em Revista*, nº 7, Ceac, SP, 1983. Cf. igualmente Otília B.F. Arantes, op. cit., pp. 79-80.

sar como se a alienação contemporânea se deixasse estilizar, alternando sutilmente “o sentimento de bloqueio e o imperativo da evasão”, o conjunto arranjado por uma perícia técnica e iconográfica suficientemente explícita e desenvolvida para sugerir com nitidez a presença de La Tour e dos holandeses, sem falar nos exercícios arquitetônicos do Quattrocento e de Piranesi numa palavra, “guardando sempre uma extraordinária modernidade, a pintura de Gregório vive muito dessas permutas entre presente e passado, universo da técnica e permanência da tradição”.



Gregório Gruber, *Anhangabaú*, 1981

óleo sobre tela, 100 x 140 cm

Reprodução da obra em exposição na Galeria Bonfilglioli

Em *Arte em Revista* n.7, ilustrando o artigo de Dona Gilda aqui comentado

Justamente o tipo de arranjo afinadíssimo com o ânimo ambivalente e um tanto retraído daquela virada em que renascia o gosto pelos Precursores. Aqui o encaixe da

meditação de Dona Gilda sobre os primórdios da reinvenção plástica da diferença brasileira, cujos prolongamentos, não por acaso, ordenam historicamente o artigo que estamos relendo, chamando a atenção para o movimento inverso executado por Gregório, do arrabalde quase rural e proletário ao coração urbano ultramoderno e sua iconografia, quando confrontado com o tropismo suburbano de antigos grupos locais como o Santa Helena ou Família Paulista.

Duas observações de passagem poderiam talvez nos levar ao centro de nossas conjecturas acerca da Formação da Pintura Brasileira⁶. A primeira delas diz respeito ao problema da aclimação de esquemas culturais herdados, problema nada simples, como deveríamos todos saber, e que Dona Gilda aborda, por exemplo, neste belo trecho de prosa, com a naturalidade das formulações bem resolvidas:

“[Artistas como Zanini, Rebolo e o jovem Volpi] evitaram sistematicamente a turbulência do centro e partiram com as tintas e o cavalete para bem longe. Preferiram transpor para as telas o que já não era propriamente urbano, o bairro proletário, as várzeas, a graça ambígua do arrabalde, os arredores com moradias esparsas – enfim a paisagem humana e harmoniosa que evocava o passado europeu de quase todos. É possível que o convívio tranquilo de campo e cidade, terra nua e sombra de pomar os deixasse mais seguros, pois ancorava-os, ao mesmo tempo, no borgo natal dos antepassados e na pintura italiana quente e generosa”.

6. Cf. “Moda Caipira”, Revista *Discurso* n° 26, 1995 – primeiro texto desta coletânea.

A segunda concerne à evolução de Volpi. Segundo nossa Autora, mesmo enveredando por outro caminho, Volpi teria preservado na série das fachadas e das bandeiras “o antigo sentimento paulista da paisagem, que convive em suas telas com velhas reminiscências artísticas: casario dos Lonrezetti, estandartes de Ucello, ou Simone Martini”. Como nenhuma dessas persistências é propriamente da ordem do obstáculo, parece retornar por outra via a questão disputada da cor brasileira e seus pressupostos formais, acrescida deste outro nexos decisivo vistas as coisas do ângulo da Formação, a saber, a passagem para a abstração cumprida pelo respectivo conteúdo de experiência visual ostensivamente local, transposição de que a obra de Volpi, como sabido, veio a ser a ilustração exemplar, “modelo insuperável: da paisagem urbanística abstrata na pintura moderna brasileira”, no dizer de Mário Pedrosa⁷.

Registradas e devolvidas ao seu contexto de origem as duas observações, notemos, para arrematar o parêntese, que a fluência extraordinária daquela Nota sobre um pintor entalado com grande maestria pessoal entre o moderno, já em câmara lenta, e o domínio técnico da tradição não só revelava o tirocínio de um observador de primeira grandeza, mas sobretudo o discernimento histórico tornado possível das grandes continuidades de um sistema pictórico em pleno

7. O nome do maior teórico brasileiro da abstração não acabou vindo à baila apenas por se tratar do primeiro grande crítico a reconhecer em Volpi o mestre brasileiro de sua época e dele se ocupar sistematicamente, mas também, como lembrado no estudo de que deriva a presente digressão (cf. “Moda Caipira”, loc. cit.), porque o mesmo Mário Pedrosa teve igualmente alguma voz no capítulo do assim chamado marco divisório da moderna pintura brasileira em formação: Almeida Jr. ou Eliseu Visconti? O juízo de Mário Pedrosa se encontra em “Época das Bienais”, in *Política das Artes*, São Paulo: Edusp, p. 265.

funcionamento. E mais: não obstante pressentisse a virada convencional que se aproximava, o crítico podia enaltecer o artista pelo simples fato (aliás, não tão fácil assim) de ter sabido ocupar o lugar que lhe estava reservado, acompanhando com perícia consumada a perda de tensão do seu material. Acresce que, por uma outra razão, a lembrança do grupo Santa Helena, com o sinal trocado como se viu, não era fortuita. A naturalidade do encadeamento retrospectivo denunciava além do mais o fuso histórico preciso da memória associativa de Dona Gilda, testemunha ocular da primeira querela dos Precursores.

É preciso lembrar antes de tudo que a iniciação de Gilda de Mello e Souza é contemporânea de uma outra redescoberta, mas agora ditada por um senso histórico do gosto então inteiramente reeducado pela ascendência incontrastável dos modernistas, o redescobrimento da pintura brasileira pré-moderna, não por acaso contemporâneo do reconhecimento da Família Paulista por Mário de Andrade no artigo decisivo de julho de 1939.

Como ela mesma costuma salientar, foi pela mão dos amadores e não dos profissionais que Dona Gilda chegou à pintura, pensando, no caso, nas suas visitas semanais à grande exposição de 1940, *150 Anos de Pintura Francesa*, quase sempre acompanhadas pelos comentários de viva voz de um Lourival Gomes Machado (futuro companheiro na revista *Clima*, ele mesmo formado em ciências sociais e futuro titular da cadeira de política na Faculdade de Filosofia), pelo poeta Ungaretti, pelo professor de filosofia Jean Maugüé, aliás, autor, este último, de uma conferência incluída no catálogo da exposição, “Os Problemas da Pintura Mo-

derna”, precedida de uma outra, “A Pintura Moderna”, pronunciada em 1938, no Segundo Salão de Maio⁸.

A esses cicerones de ocasião seria preciso juntar dois outros amadores, como Lévi-Strauss (que em 1935 havia publicado na “Revista do Arquivo” um pequeno artigo, “O Cubismo e a Vida Quotidiana”) e Roger Bastide. A chegada vigorosa dos especialistas só se daria muito mais tarde. Interregno também na imprensa diária. Até meados dos anos 30, regular mesmo só Geraldo Ferraz e, mais para o fim da década, Luís Martins e Sérgio Milliet, levando-se em conta a intermitência das colaborações de Mário de Andrade. Ainda a propósito da revelação que foi a Exposição Francesa, a mesma Dona Gilda relembra o curioso viés tomado pelo seu aprendizado da pintura, caminhando do presente para o passado o exato contrário de uma evolução do gosto à europeia, organicamente encadeada: “Pois tendo me iniciado na rua Lopes Chaves, sob o impacto violento do Futebol de Lhote e do *Homem Amarelo* de Anita, estava agora retrocedendo do Cubismo para o Fauvismo, deste para o Impressionismo, para a obra de Courbet, de Delacroix, à esmaltada pintura neoclássica...”.

Seria, quem sabe, o caso de dizer que este movimento retroverso do verdadeiro comandaria também o caminho de volta à reconsideração moderna dos futuros Precursores, até então relegados ao nimbo do passadismo, mas agora em termos coletivos. E, para tanto, para a cristalização de uma ainda incipiente sensação de continuidade cumulativa, foi decisiva a reabilitação do artista artesão, ela mesma impensável sem uma primeira exaustão do

8. Conferir depoimento da autora, *Revista Língua e Literatura*, FFLCH/USP, 1981-1984. Dona Gilda dá notícia dos dois ensaios de Maugüé na sua aula inaugural, “A Estética Rica e a Estética dos Professores Franceses”, in *Exercícios de Leitura*, ed. cit.

vanguardismo do decênio anterior, sem um certo enfartamento com a “inflação da estética experimental”, no termos em que o registrava, por exemplo, Mário de Andrade em 1938, juntamente com o que denominava o núcleo ensinável da arte.

Observadas as ressalvas de praxe (dentre elas, o horizonte ainda aberto e nítido de possibilidades históricas ainda muito nítido), parece impor-se a analogia com a sedimentação dos anos 70 de que partimos. Como assinalado, a intervenção de Mário de Andrade em favor do grupo Santa Helena foi o sinal aguardado por todos, logo mais secundado por Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida, entre outros, valendo igualmente para o contemporâneo grupo Bernardelli, no Rio de Janeiro. Rotina e estabilização sem retrocesso passadista, mais o acento forte recaindo sobre a dimensão batizada “proletária” do artesanato artístico, não só eram a cifra mesma do período como vinham ao encontro do ímpeto didático-ilustrado que caracterizava, então, a fase construtiva pela qual passava o Poeta.

Basicamente, o que Mário de Andrade mais prezava no mencionado “proletarismo” da Família Paulista era o fato de ter recolocado a pintura no seu lugar técnico-estético, atendendo ao imperativo exclusivamente plástico que mandava “compôr o quadrado da tela”, evitando confundir pintura e assunto, beleza e elementos pictóricos decorativos etc. Sendo essa a ênfase, saía um tanto arranhada, injustamente aliás, pelo seu lado de amadorismo mundano, a decantada liberdade de pesquisa e seus correlatos. Enfim, chegara a hora mais sóbria do momento formativo encarnado pelo “tradicionalismo minucioso, medroso e bem educado” daqueles primeiros profissionais que teriam vindo, na fantasia formadora do mesmo

Mário de Andrade, “mansamente destruir tanto nosso analfabetismo pictórico como o apriorismo sentimental dos casos”. Em suma, onde antes havia o aparecimento temporário de expressões originais, haveria agora o sentido crítico e coletivo de um esforço em comum, que ignora o individualismo virtuosístico e se “proletariza”, na tendência à tradição sem tradicionalismo⁹.

Pois foi justamente este alto nivelamento artesanal, como dizia, que Mário de Andrade reencontrara na “modesta consciência técnica” do grupo universitário paulista reunido em torno da revista *Clima*, uma geração desistida do brilho e da adivinhação, mais amorosa de pesquisar que de concluir, como observaria, na “Elegia de Abril”. Vale a recapitulação: finalmente estavam ali reunidos a seu modo os profissionais do artesanato intelectual de que o meio carecia para completar a formação de um sistema cultural suficientemente maduro e, portanto, em condições de reconsiderar com sóbria isenção e largueza de espírito os seus primórdios. A querela dos Precursores estava, então, madura e Dona Gilda, pelo menos o suficiente para acompanhá-la de perto e, 30 anos depois, reabrir o dossiê com pleno conhecimento de causa.

9. A respeito de Mário de Andrade e do grupo Santa Helena, ver: Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo: Perspectiva, 1976; Alice Brill, *Mário Zanini e Seu Tempo*, São Paulo: Perspectiva, 1984; Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Aldo Bonadei*, São Paulo: Perspectiva, 1990. O artigo de Mário de Andrade, “Esta Família Paulista”, foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 02/7/1939. Sobre este e outros textos de crítica de artes plásticas de Mário de Andrade, ver também: José Augusto Costa Avancini, *Expressão Plástica e Consciência Nacional na Crítica de Mário de Andrade*, Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1998.

Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza¹

Otilia Arantes

Ao prefaciá-lo, em 1987, *O Espírito das Roupas*² – primeira edição em forma de livro de uma tese sobre *A Moda no Século XIX*, que sua autora praticamente relegara a um exílio de trinta e sete anos numa separata da *Revista do Museu Paulista* –, Alexandre Eulálio relembra o estado de verdadeiro “fervor intelectual” com que um ensaísta da envergadura de Augusto Meyer concluíra a leitura daquele texto, se perguntando quem poderia ser afinal a autora daquele trabalho inteiramente fora do esquadro acadêmico, tanto pela originalidade temática quanto pela excepcionalidade da prosa.

Está claro que Gilda de Mello e Souza sempre soube do caráter desviante daquele estudo em relação às normas universitárias predominantes na época, para não falar da

1. Redigidas a partir da Aula-Conferência “Um capítulo brasileiro da Estética e da História da Arte: Gilda de Mello e Souza”, apresentada na abertura do II Congresso de Estética e História da Arte – Arte brasileira, no Programa de pós-graduação Inter unidades de Estética e História da Arte, no MAC USP, no dia 8 de novembro de 2005. Publicado posteriormente em várias revistas da USP, *Revista Discurso* n.36, *Revista do IEB* n.43, *Revista do IEA* n.56.

2. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

impressão de futilidade que o assunto costumava produzir na austera e prolixa sociologia de seu tempo. Se hoje ficou muito mais fácil admirar sem condições esse milagre acadêmico de meio século atrás, o que no entanto já não está mais ao nosso alcance, não digo nem repetir, é a possibilidade mesma de emendar, ainda que remotamente, na fluência inventiva de sua prosa de ensaio, na qual, para além do talento de cada um, estava sedimentada a experiência social e intelectual de toda uma geração que aprendera a pensar imaginando as virtualidades de um país ainda em formação.

Sendo esta a matriz histórica do irrepitível, não penso desfigurar o espírito livre do ensaísmo da autora, se destacar, para efeito de análise e interpretação de sua originalidade, uma questão aparentemente preliminar que se poderia chamar de “método”. Como se verá, igualmente idiossincrático.

Há exatamente 20 anos saía o livro do historiador italiano Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, sinais*. Lembro de Gilda comentar o quanto se sentiu lisonjeada reencontrando num autor famoso uma explicação erudita de dois métodos de abordagem da obra de arte que lhe eram por assim dizer desde sempre como que congenitamente próprios e que, além do mais, não gozavam de muito prestígio entre os críticos locais, a saber: a arqueologia visual dos mestres da escola de Warburg e o método indiciário praticado pelos *connaisseurs*, notadamente pelo mais conhecido deles, o médico italiano do século XIX, Giovanni Morelli. 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, eram sempre mediadas por um esquema dado, um modelo relacional, por isto mesmo variável, incerto, e que se pautava por algo que os psicólogos chamam de *trial and error*.

Porém, a questão que se colocava para a afeccionada 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”. Recordo-me da advertência recorrente que fazia em aula, sobre a necessidade de dominarmos os “códigos” – seja os adotados pelo artista em geral de forma espontânea, como no caso dos fragmentos menos trabalhados e por isso mesmo capazes de fornecer as pistas essenciais, como pretendia Morelli, seja nas repetições, nem sempre intencionais por parte do artista, das soluções adotadas através da história da pintura. Recorde-se que tanto Gombrich quanto Wölflin (observadas as devidas distâncias) acreditavam que o que o artista realmente pinta, ele o deve mais aos outros pintores do que à observação direta.

Mas é preciso também não esquecer, ao falar dos “pequenos gestos inconscientes”, como o faz por exemplo Edgar Wind, comentando Morelli, do que o próprio Freud – outra fonte inesgotável que Gilda sabia utilizar como ninguém com a devida parcimônia – escreveu, a propósito do perito italiano: “creio que o seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também

tem por hábito penetrar em coisas concretas através de elementos pouco notados ou desapercibidos, dos detritos, dos refugos”.³

Um método ensaístico desses, que por assim dizer parecia não ir direto ao ponto, 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. E, no entanto, o fascínio de suas aulas e escritos derivava em grande parte desse poder divinatório das “pistas” que ia levantando. Carlo Ginzburg usara a imagem de um tapete sendo tecido diante de nossos olhos.

Talvez, ou melhor, com certeza, se possa acentuar ainda mais a originalidade do método crítico de Gilda de Mello e Souza com a ajuda dos elementos que, não por acaso, ela soube tão bem reconhecer em funcionamento na imaginação sempre acesa de um Paulo Emílio para o detalhe revelador de toda uma cinematografia.⁴ Repassando os argumentos, mais do que apenas destaca, a rigor está se identificando com o relativo desinteresse do crítico pelos grandes temas e pelas teorias em voga (aliás, marca registrada de todo o grupo *Clima*), para voltar-se para o não consagrado, os mestres menores, no caso em exame o nosso cinema acanhado e rudimentar, em sua fase primitiva, buscando aí, no contato direto com a obra, decifrar o que ela, mesmo na sua expressão mais tosca e incipiente, ou por isso mesmo, e através de meios escassos, como em geral ocorria na filmografia brasileira nascente, tinha a di-

3. Cit. por Ginzburg em *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989, p.147.

4. Refiro-me à sua arguição à tese sobre Humberto Mauro, retomada em “Paulo Emílio, a crítica como perícia”, reproduzido em *Exercícios de leitura* (título da coletânea já nele mesmo bastante sugestivo em relação ao que estou tentando caracterizar).

zer sobre o mundo, o nosso “mundo tímido e arcaico”. A seu ver, mais do que a expressão de um temperamento pouco convencional, uma visão muito refletida e incrivelmente próxima do método indiciário, cuja aclimatação brasileira está nos interessando destacar. Centrado na observação do que parece não ter importância, justamente – relembra então explicitamente seu repertório pessoal – o modo de ver as obras que dera origem na crítica de arte do oitocentos à figura do “perito”, no sentido de “conhecedor”, como o definiu Lionello Venturi⁵: aquele que “sabe confrontar e distinguir, de modo crítico, a escola, a personalidade, o estilo do artista”, que é capaz de “um exercício crítico minucioso, paciente, centrado na observação das características mais insignificantes”.

Numa palavra, como aliás se pode ler na orelha da edição francesa do livro de Paulo Emílio sobre Jean Vigo, cujo autor de resto se mostra instruído acerca das manias investigatórias do crítico brasileiro: para esclarecer os seus enigmas, foi necessário que Paulo Emilio se fizesse “paciente como um explorador, metódico como um egiptólogo, desconfiado como um detetive e sutil como só ele.” Quando tempos depois o crítico passaria a desnudar a condição colonial sob cuja marca cruel se desenrolaria tudo o que se referia à produção cinematográfica brasileira, sua egiptologia exploratória seria bem diversa, sem falar na desconfiança detetivesca rearmada pela nova consciência do subdesenvolvimento.

Mas voltemos ao comentário luminoso de Gilda. Alguns “detalhes” sobre roupas e chapéus valem a citação, pois recortadas do contexto pelo olhar igualmente perito e não menos sutil de nossa autora:

5. Num cap. de sua *História da Crítica de Arte*, citado e comentado por ela.

“é sobretudo através da vestimenta que o filme preestabelece e predetermina como será cada figurante. Em na *Primavera da Vida* é a roupa que nos informa desde o início que o Dr. Passos, mocinho que veio da cidade grande ... em oposição aos homens probos da cidade pequena, que usam colete e colarinho alto e engomado de pontas quebradas, dispensa o colete, usa paletó e gravata ... Além do mais o seu terno é de casimira e diverge neste detalhe dos costumes de linho branco...”

Ou ainda: “O chapéu do mocinho, sempre presente em suas mãos ou na cabeça, tem a fita larga e a aba curta descida sobre o rosto, enquanto o do vilão é uma ‘suspeita palheta janota’; os delinquentes locais trazem chapéus ‘amarfanhados e até informes devido ao uso ostensivo’ e, quanto ao coronel e seus amigos, surgem de cabeça nua, mas, como lembra com senso de humor Paulo Emílio, neles assentaria muito bem o chapéu coco.”⁶ Creio que não se poderia visualizar melhor o encaixe quase sob medida entre o sexto sentido da perícia-crítica e o relevo ainda desconexo de uma cena periférica.

O estudo de Carlo Ginzburg é um pouco posterior à redação da arguição de Paulo Emílio, mas se na época a referência principal da Profa. Gilda era Lionello Venturi, como víamos há pouco (e aqui mais uma reminiscência do tempo de aluna: o rito de iniciação para os alunos de graduação principiava pela leitura do “manual” de Venturi *Para compreender a pintura, de Giotto a Chagall*), circulava entre nós, já em meados da década de 60, traduzido pela Taurus, o livro de Edgar Wind *Arte e anarquia*, citado por mim no início, e não por acaso ligado à escola de Warburg, no qual dedica um capítulo especial à demolição dos precon-

ceitos contra os *connaisseurs*. Aliás é graças a uma observação muito característica de Wind que Ginzburg encontra seu caminho para identificar isso que chama de novo “paradigma indiciário”: “qualquer museu estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal”.

Sabemos aliás, segundo conta o mesmo Wind – reproduzindo um comentário do próprio Freud – que Morelli, então assinando com o pseudônimo de Ivan Lermolieff, um especialista russo traduzido para o alemão por Johannes Schwartze (respectivamente anagrama e tradução do seu verdadeiro nome, Giovanni Morelli) provocou uma imensa revolução nos museus ao questionar a autoria de várias obras (46 só no museu de Dresden).

Se é possível opor, como faz Gilda, a peritagem de Morelli às grandes teorias estéticas do início do século, em parte empenhadas em discutir o belo ideal – tanto faz se clássico ou medieval – não há como deixar de associar sua maestria técnica (ainda na esteira de Edgar Wind) à valorização da escrita aforismática e fragmentária dos primeiros românticos como Novalis e os irmãos Schlegel, sem falar na tradição do esboço, cultivado como um gênero autônomo, enfim, a tudo que está ligado na história da pintura à crise do academicismo e ao nascimento da pintura moderna: dos grandes românticos franceses, passando pela Escola de Barbizon, aos impressionistas. Sem contar que foram eles, como insistia nossa autora, que fizeram avançar a história da arte, que souberam tanto descobrir um Vermeer quanto corrigir uma série de atribuições falsas e reputações duvidosas.

Ainda segundo Ginzburg, se o método pericial não chega a ser científico e depende muito do “faro, do golpe de vista, da intuição” do crítico, algo tem a ver com a pesquisa científica e os dados documentais que vão reaparecer em

6. Exercícios de Leitura, SP, Livraria Duas Cidades, 1980, pp. 217 e 218.

outras áreas, das ciências humanas nascentes à literatura, especialmente no romance dito policial. Assim não é nada casual, continua, o parentesco entre Morelli, dissecando orelhas e mãos para identificar a autenticidade das telas, com um outro médico escritor, daquele mesmo século, Conan Doyle, cuja semelhança chegava por vezes à coincidência de recorrer justamente à observação minuciosa de tais órgãos como prova do crime. Em “A caixa de papelão”, por exemplo, num certo momento Watson se surpreende com a atenção de Sherlock Holmes fixando o olhar nas orelhas de uma certa personagem, semelhante às que, decepidas, tinham sido enviadas numa caixa a uma pobre senhorieta, levando-o a concluir que se tratava de uma parente da vítima...

Paralelo com o trabalho do detetive, que, diga-se de passagem, não tem em nada o intuito de rebaixar o método de Morelli, pelo contrário, pois, logo a seguir, Ginzburg enaltece Proust, sustentando que a *Recherche* também foi composta segundo um rigoroso método indiciário. E, seguindo esta linha de cruzamentos, não podemos deixar de lembrar que Aby Warburg sustentava que a marca identitária das figuras do quattroceto florentino era mais do que tudo a representação do movimento do corpo, cabeleiras e vestes. Tais esquemas, segundo Gilda, funcionavam justamente como grandes filtros mediadores orientando o olhar que os artistas posteriores lançariam sobre a realidade. Mas aqui já ingressamos no capítulo Gombrich.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, série Retratos de família, c.1815
grafite sobre papel

Pois é neste vai e vem entre a pintura, sua história e a realidade que se move a nossa autora – utilizando permanentemente e ao mesmo tempo relativizando as lições dos mestres da Escola de Warburg. Não eram poucas as referências em aula às dobras das roupas ou à postura dos serviçais nas pinturas dos holandeses, tanto quanto ao tratamento homogeneizador das figuras na tela e os objetos da vida doméstica daqueles interiores – veja-se *A Leiteira*, de Vermeer; ou à carnadura lisa, polida como os belos corpos das esculturas gregas ou mesmo como as estatuetas de biscuit, das figuras femininas de um Ingres,

tão distantes da realidade e tão racionalmente construídas – exemplares justamente do contraste entre o linear e o pictórico na pintura, da diferença entre clássicos e românticos, Ingres e Delacroix ou Géricault.

Aliás, em se tratando de Ingres, um parêntesis: em sua tese, sobre a Moda no século XIX, embora se valendo, especialmente na última edição, de iconografia brasileira do período, numa certa altura toma como termo de comparação entre a vida doméstica naquele século e o extravasamento próprio à época renascentista, com o seu esplendor, justamente a postura feminina bem composta dos desenhos de Ingres, “o pintor mais característico da nova ordem” – diz ela –, ou na fotografia nascente, quando “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”.



Senhor e senhora Almeida Prado Jr. e filho em Paris
em *Espírito das Roupas*

*

A esta altura não posso deixar de remeter o leitor a um registro histórico inestimável: a entrevista felizmente gravada em vídeo que Gilda concedeu a Carlos Augusto Calil em 1992, e que hoje acompanha a edição em DVD de *Violência e Paixão* de Luchino Visconti. Não me parece ocioso acrescentar que Gilda era uma apaixonada e exímia admiradora do grande cinema italiano da era dos realizadores-autores, como Visconti, Antonioni, Fellini, sobre os quais também escreveu ensaios exemplares. Acontece que no referido *Violência e Paixão*, na inepta tradução brasileira do original inglês *Conversation Piece*, podemos finalmente observar em cena, atuando inclusive como o real protagonista de um desencontro histórico – no *huis clos* sufocante de um ambiente familiar degradado na Itália convulsionada dos anos 70 – o *conoscitore*, além do mais colecionador, no caso, do gênero de pintura inglesa do século XVIII que dá título ao filme. Com direito inclusive a um lance inusitado de atribuição, pois o reconhecimento do automatismo autoral revelador se deve à compulsão das chamadas telefônicas do ex-agitador meia-oito enclacrado e cujas ambições estudiosas rifadas comovem o Professor, não por acaso inspirado na figura e ambiência do erudito Mário Praz.



Cena do filme de Visconti, *Conversation Piece*, em que o Professor e o jovem Konrad discutem a autenticidade de uma tela de Arthur W. Devis.

Mesmo renunciando a comentar a entrevista de Gilda, não resisto à simples menção de uma observação sobre o espírito indicial das roupas: o contraste entre a extrema vulgaridade dos modos, a elegância perfeita da vestimenta, sem falar na beleza fria da máscara facial da Condessa Brumonti (Silvana Mangano) compõem propriamente a figura de um monstro, mais ou menos à imagem e semelhança – subentendamos – dos sombrios personagens conspirando nos bastidores da cena política italiana da época. Isso dito, fujo igualmente da tentação de me aventurar no comentário de sua versão da filmografia de Antonioni – para que se tenha uma ideia do fio da meada a ser puxado, basta recordar a cena das ampliações fotográficas no *Blow-up*, e tudo o que daí

se segue em matéria de meditação estética em chave “indiciária”.

Ainda que de relance, não posso, todavia, deixar de mencionar um derradeiro desdobramento do Espírito das Roupas, as notas inéditas sobre Fred Astaire que fecham seu último livro publicado em vida, *A ideia e o figurado* – outro título sugestivo como ele só. Recordo que Gilda sempre pensou a moda como um fenômeno estético situado, em função dos enquadramentos sociais que a definem, no entrecruzamento das artes ditas maiores – como a pintura, a literatura, etc. – e das menores, entre elas a dança; conjugando gestos e atitudes pela mediação social das roupas, como arte rítmica incomparável. Aqui o lugar de sua admiração irrestrita e originalíssima por Fred Astaire, a seu ver o maior bailarino do século XX, o grande dançarino da vida moderna. Uma modernidade afirmativa e positiva, se é que se pode falar assim, e sonhar com suas promessas nos anos 30. Uma aposta enfim do “homem ancorado no cotidiano, sem nostalgia nem ressentimento”, a ponto de inverter o sinal opressivo do traje que o século XIX consagrara e “Baudelaire designava como uniforme de papa-defuntos: a casaca preta, a cartola que repetia a chaminé das fábricas, num despojamento que o instala no grau zero da vestimenta, reduzida ao preto, o branco, o gesto [...] puro arabesco sem cor”. Mas vou parando por aqui para retornarmos às expressões locais.



Fred Astaire

*

Para tanto, ainda ficando nesta linha de decifração indiciária da realidade na obra – seja no espírito das roupas ou dos gestos – lembro o admirável ensaio sobre “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, também incluído no último livro, onde as descrições de Macedo refletiriam, segundo a autora, a opinião conservadora dominante da burguesia média; as de Alencar, a visão bem mais complexa que deriva da urbanização e das novas formas de sedução; já as de Machado, ao contrário, representariam uma ruptura “bem mais sutil e elaborada”, exprimindo desde o início uma clara consciência quanto à função diversa que a vestimenta desempenhava para o grupo masculino e o grupo feminino.

“No primeiro caso ela cumpria sobretudo um papel civil, definidor do status e instaurador de uma identidade fictícia, mas pacificadora; no segundo, era o auxiliar eficiente do jogo erótico, num momento social instável, ambíguo, de conquistas recentes e aspirações sufocadas. Nos dois casos, a meditação sobre a vestimenta foi a máscara oportuna que utilizou para, bem protegido, lançar farpas contra a sociedade arrivista, puritana e insatisfeita. [...] Mas a crítica daquele tempo, frequentemente viciada pelas asperezas do Naturalismo, nem sempre entendeu o aspecto inovador da abordagem de Machado de Assis.”⁷

Aqui um dos nós teóricos a desatar nesta técnica ensaística “indiciária” verdadeiramente sem paralelo em nossa tradição: os enigmáticos momentos de ruptura, que conviria então grifar com a devida ênfase como neste caso de Machado de Assis, com a inércia subterrânea dos estilos, legitimados pela carga dos códigos perceptivos herdados. Sem falar no problema correlato da incerta adaptação dos referidos esquemas visuais aos supostos dados imediatos da observação. Códigos europeus, no caso, e realidade bruta nacional. Dilemas e ambiguidades, que são da nossa arte, e acredito reaparecem na crítica de Gilda, obrigando-a a ir além do que o esquema de Gombrich, sempre invocado, possibilita.

Em se tratando de pintura, um caso semelhante de mudança de código teria se dado, segundo a autora, com Almeida Júnior, como explica no catálogo de uma exposição no Museu Lasar Segall sobre os precursores imediatos dos Modernistas.⁸ Recuando ainda mais no tempo dos ar-

7. *A ideia e o figurado*, SP, Duas Cidades, Editora 34, 2005, pp. 88 e 89.

8. “Pintura brasileira contemporânea”, em *Exercícios de Leitura*, cit.

tistas ali representados, chama a atenção para o fato de que, com Almeida Júnior, ingressara pela primeira vez na nossa pintura o “homem brasileiro”, mais exatamente, na pessoa do caipira paulista.⁹ Não um figurante a mais, como o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros, ou ainda a pequena legião retórica de iracemas e moemas de ateliê, imobilizadas na pose convencional da ninfa neoclássica ou romântica. Nem confinamento da sempre demandada singularidade nacional ao registro escrupuloso da aparência externa. É que a seu ver, o mérito incontestável de Almeida Júnior não deriva do simples fato de ter pintado o caipira com escrúpulos de etnólogo, porém reside nalgum modo inédito de notação visual que lhe permitiu surpreender a verdade profunda de um novo personagem.

Não se tratava assim de um mero assunto, mas a rigor de uma estrutura, mais exatamente, uma “estrutura relacional”, recorrendo ainda uma vez aos esquemas de Gombrich. Algo como a conversão da figura em forma, do caipira em *caipirismo imanente*. Mais exatamente: *a verdade dos gestos da nossa gente*. Foi isso que Gilda viu, e até onde podemos saber, ninguém mais antes dela. Sem exagero, acuidade de observação que ela compartilha com o artista.

O caipira de Almeida Júnior não é, portanto, um figurante a mais, um tipo pitoresco entre tantos outros ditados pela força da percepção convencional, justamente

porque nele se deixa ver pela primeira vez, para além da casca tradicional da aparência externa de repertório, a dinâmica dos gestos. E vice-versa: o regionalismo inédito de Almeida Júnior é a revelação de que a verdade profunda de um personagem a um tempo real e imaginado denominado “homem brasileiro” se expressa de preferência nas assim chamadas (no caso, pelos antropólogos, especialmente Mauss) técnicas do corpo.

Veja-se uma tela de mocidade como *O Derrubador*, pintada em Paris em 1871. Nela, as técnicas de corpo do brasileiro (e nossa autora está convencida de que elas existem e podem ser identificadas) trariam também a marca do Realismo francês, muito presente na massa eloquente do rochedo ou na veemência monumental, por exemplo dos pés do personagem; todavia não se poderia dizer que sejam verdadeiramente nossos, salvo para efeito pitoresco de reconhecimento do caráter local da cena, os demais elementos da composição, como os coqueiros, a atmosfera tropical do pequeno trecho de paisagem, ou até mesmo as feições mestiças da figura; nosso mesmo, de fato, é antes de tudo “o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada”.

Consideradas as coisas por este prisma, estamos diante de um efetivo marco zero, porém sob um duplo aspecto. A primeira dimensão já nos é familiar, a descoberta pictórica do “homem brasileiro”, definido agora pela singularidade intransferível de seu comportamento corporal; a segunda, tem a ver com as condições de tal revelação: “notação milagrosa do gesto”, concede Gilda (e aqui o problema também é teórico – apesar das reticências – e não é desprezível), pois Almeida Júnior empreendera sozinho e “sem precursores, lutando contra as reminiscências artís-

9. Retomo aqui parcialmente o estudo “Moda Caipira”, redigido em coautoria com Paulo Eduardo Arantes, que abre esta coletânea. Publicado originalmente in *Revista Discurso*, São Paulo, nº26, 1996 (pp. 33-68) e em *Sentido da formação - três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa, São Paulo, Paz e Terra, 1997.

ticas” (diz ela) que lhe impunham a cada momento outros modelos de pintura, mais nobilitadores sem dúvida, como exigia o estilo elevado que podia observar à sua volta.



Almeida Júnior, detalhe de *O Derrubador*, 1879
 óleo sobre tela, 227 x 182 cm
 (obra completa reproduzida na página 25)
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Podemos nos perguntar: onde então a inocência do olhar pressuposta numa tal redescoberta do Brasil? Como este último se dá a conhecer numa dinâmica muito específica dos gestos, a fonte daquela necessária inocência perceptiva deve ser procurada em algo como a “memória do corpo”, onde residem os nexos profundos que ataram a sensibilidade do artista à realidade nova do país. Memória social por certo. Mas e Gilda, como pode ver tudo isso? Como já tive oportunidade de lembrar¹⁰, em primeiro lugar, por evidente empatia (embora em si mesma condição

10. Refiro-me ao ensaio citado há pouco.

obviamente insuficiente), sendo ela mesma menina de fazenda do interior paulista. E, finalmente, por ter podido associar a esse dom perceptivo oriundo da “memória gravada no corpo” de que falávamos, o hábito da atenção para o detalhe revelador cultivado pela sua geração de críticos. Ou seja, conseguiu ver também porque viu com olhos de perito educado pelo longo tirocínio na observação direta da história da arte.

Cabe aqui, no entanto, um novo parêntesis (agora, metodológico): talvez valha a pena referir a ressalva de Ginzburg, ao concluir seu ensaio sobre Gombrich: “A história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades, etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela”. Evidentemente não teria cabimento naquele pequeno círculo de intelectuais formados no espírito dos modernistas, em especial Mário de Andrade, egressos da Faculdade de Filosofia, e preocupados em detectar os lineamentos da formação de uma arte brasileira, manter sem mais a orientação “imanentista” de um Gombrich, pelo contrário, não havia esquema da tradição europeia que não fosse devidamente submetido a uma espécie de aclimação crítica reveladora dos termos em confronto. Como se sabe, providência elementar que valia todo um programa.



Almeida Júnior, *Amolação interrompida*, 1894
 óleo sobre tela, 200x140cm
 Pinacoteca do Estado de São Paulo

Familiaridade quase biográfica com a cultura do caipira paulista ao mesmo tempo que com toda a grande tradição artística nacional e estrangeira; observação sistemática da coreografia teatral¹¹; constatação de que a moda, dependendo do gesto, à medida que se recompõe a cada momento de seu jogo com o imprevisto, é a mais so-

11. Também tradutora e autora teatral bissexta – cf. Iná Camargo Costa, “Ensaísmo teatral no Brasil”, em *Discurso*, SP, n.26, 1996.

cializada das artes: esses os elementos que talvez tenham contribuído mais de perto para a cristalização da sensação plástica de que o essencial do “homem brasileiro” deveria ser procurado no seu movimento corporal.

É razoável supor, dada a importância do livro sobre a moda oitocentista na organização das ideias de Gilda acerca das relações entre arte e sociedade, que nesse caso particular tenha prevalecido o filtro da moda apreendida como uma arte rítmica. E a ser assim, porque não pensar em continuidade, imaginando as telas regionalistas de Almeida Júnior como o primeiro capítulo de um inventário sistemático de algo como uma ritmia dos gestos brasileiros? Esse um possível nexos a escandir a linha evolutiva da figuração plástica da experiência nacional. Vale para o caboclo amolando o machado, picando o fumo, empunhando a espingarda, ponteando a viola, negaceando a caça, o que vale para o elegante que demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário – luvas, chapéus, bengalas. E, no entanto, é inegável, num e noutro encontramos a mesma ritmia de gestos altamente codificada, tanto no matuto que reproduz posturas ancestrais, quanto na desenvoltura do dandy por mimetismo social.¹²

Ou ainda, numa surpreendente combinação de ambas – uma vez extirpado miraculosamente o viés mimético de nossas elegâncias de empréstimo –, vislumbrada na aparição, na curva de um rio amazônico, da figura mítica do maleiteiro, no episódio famoso do *Turista Aprendiz*, no qual Mário de Andrade julga por um momento ter se

12. Mas tudo isto desenvolvi com mais detalhes, em coautoria com Paulo Arantes no artigo citado.

deparado com a alternativa civilizatória brasileira ao mundo dominado pela disciplina burguesa do trabalho. Mais uma vez resisto à tentação de restituir na íntegra o comentário magistral de Gilda¹³, que emenda aliás com sua interpretação de vida inteira sobre o caráter errático de Macunaíma, deslocado agora pelo “limbo ou nirvana da calmaria serena” em que evolui a figura emblemática do moço comido pela maleita. Devo apenas destacar de novo o foco privilegiado de sua atenção, a notação daquela mesma ritmia de gestos, a partir da qual, então, sua própria imaginação literária alça voo e reencontra a “constelação de sinais” [grifo nosso]¹⁴ em que Mário projeta a sua identificação com o Brasil. Melhor citar por extenso:

“Eis que na curva do rio, saindo do silêncio e do mistério, surge da selva uma embarcação, avançando pesada na batida dos remos. É um casco com seis remeiros, que traz na proa o chefe da tripulação e, viajando em pé, no barco oscilante, demonstrando familiaridade com a água, um homem de seus trinta anos. A barba feita, o terno de linho branco muito limpo, a “sensação firme de decoro” que transmite, o “ar de soberbia”, revelam que era dono ou filho de dono de seringal. A pele morena, muito pálida, traía a maleita. O narrador descreve com respeito e admiração o comportamento do moço, que alheio à curiosidade que provoca, sobe a bordo para tratar dos recibos e faturas e, indiferente a tudo em redor, indiferente

13. “O mestre de Apicucos e o turista aprendiz”, em *A Ideia e o figurado*, cit. pp.49-70. Na versão original, citada em *moda Caipira*: “Do Brasil de atelier ao Brasil de ar livre” (conferência proferida num colóquio em homenagem ao Richard Morse, nos Estados Unidos, em 1993).

14. *Ibidem*, p. 67.

à beleza civilizada das passageiras, passa sem olhar para ninguém. Apenas, por delicadeza natural, ao se aproximar das senhoras tira o chapéu nativo de palha e vai-se como veio. Sem olhar.”¹⁵

Nesse verdadeiro *dandy* da mata virgem, enfim, quem sabe, a reconciliação utópica com o corpo largado de força cansada dos caboclos de Almeida Júnior, sem falar, é claro, no acreano sublimado da rua Lopes Chaves.

Só para fechar o argumento: não custa lembrar que este último ensaio é todo ele um contraponto entre Mário de Andrade e Gilberto Freyre, tendo como ponto de partida as respectivas análises da obra de Cícero Dias. Frequentemente apresentados como antagonistas, o que não deixa de ser verdade, Gilda no entanto preferiu destacar naquelas duas personalidades tão diversas a demonstração viva do poder da imaginação artística na interpretação do país: com efeito, a geração que entre 1935 e 1940 saía da universidade, num momento muito especial entre o legado das vanguardas e a chegada prestigiosa dos especialistas, aprendera a pensar o Brasil confiando precisamente naquele poder de revelação da experiência estética. Quanto ao caso particular do autor de *Casa Grande e Senzala*, Gilda recorda que também ele se impôs à sua geração “pela maneira inovadora de interpretar o país através dos pequenos indícios”.¹⁶

15. *Ibidem*, p. 65-66.

16. *Ibidem*, p. 55.

Gilda de Mello e Souza, crítica de arte: uma digressão¹

Otilia Arantes

Tanto a homenagem, como o título desta fala, escolhido pelos organizadores, encomendada além do mais para um seminário dedicado em parte à discussão sobre a natureza da crítica, me parecem revelar a clara intenção de lhe fazer enfim justiça, dando-lhe o destaque que nem sempre teve, talvez por ter escrito muito pouco sobre artes plásticas, embora fosse o assunto central de suas aulas e tenha nos legado textos definitivos sobre nossa pintura modernista e seus precursores – pintura sobre a qual possuía aliás um quadro muito bem armado, se me permitem o jogo de palavras.

Não é menos verdade, no entanto que a própria Gilda se encarregou de dissimular essa dimensão de sua perso-

1. Quase um ano após a publicação da conferência anterior, convidada a falar novamente no MAC USP, numa sessão de Homenagem à Profa. Dra. Gilda de Mello e Souza no Seminário Internacional “Crítica de Arte e História da Arte: desafios interdisciplinares”, organizado pela ABCA, em 1º de setembro de 2006, retomei minhas observações sobre o ensaísmo de Gilda por um prisma um pouco diverso, o da lição dos críticos “amadores” franceses, decisiva em sua formação e de toda uma geração que passou a ser identificada como “geração Clima”. Reproduzo apenas um trecho, complementando o que eu havia falado e escrito sobre seu “método indiciário”, sem a necessidade de novamente esmiuçá-lo ou de repetir os exemplos de análises, então retomados.

nalidade intelectual, exercendo escrupulosamente seu ofício de professora de Estética no Departamento de Filosofia – e como tal foi conhecida e reconhecida ao longo de toda a sua trajetória... crítica. Acresce que havia estreado na sua vida acadêmica como assistente de Roger Bastide na cadeira de sociologia, sob a orientação do qual defendeu em 1950 uma tese sobre tema inusitado nos meios acadêmicos, *A moda no século XIX*. Um ensaio de sociologia estética, como se podia ler no subtítulo desse trabalho, cujo primeiro capítulo vinha a ser não obstante uma originalíssima meditação acerca da moda como obra de arte – o argumento ilustrado, com uma singular perícia na análise, por várias comparações com as artes visuais. Além disso – outro despiste – sua colaboração na revista *Clima*: sendo ela mulher e, por definição, despida de vocação teórica (como relatava em suas muitas lembranças), restringia-se ao papel de “escritora”, o que de fato era e poderia ter sido das maiores, caso não encarasse o desafio “masculino” do ensino na Faculdade de Filosofia. Não custa lembrar que na divisão de trabalho, no grupo *Clima*, o responsável pela seção de artes plásticas era Lourival Gomes Machado. A marca indelével de escritora ficou no entanto para sempre – outro fator de encobrimento de sua perícia crítica (e não é por acaso, como se verá logo adiante que utilizo aqui, pela segunda vez, a palavra “perícia), embora um despiste a favor: a qualidade inédita de uma escrita que tanto impressionara Augusto Meyer e que acabou consolidando a reputação da Profa. Gilda num gênero então desconsiderado pela nascente cultura universitária, o “ensaísmo”, denominação pejorativa para a prosa de autor, justamente o contrário do que apregoava o preconceito “científico” da época. Pois foi essa admirável prosa de ensaio que ora se dispersou pelas quatro artes,

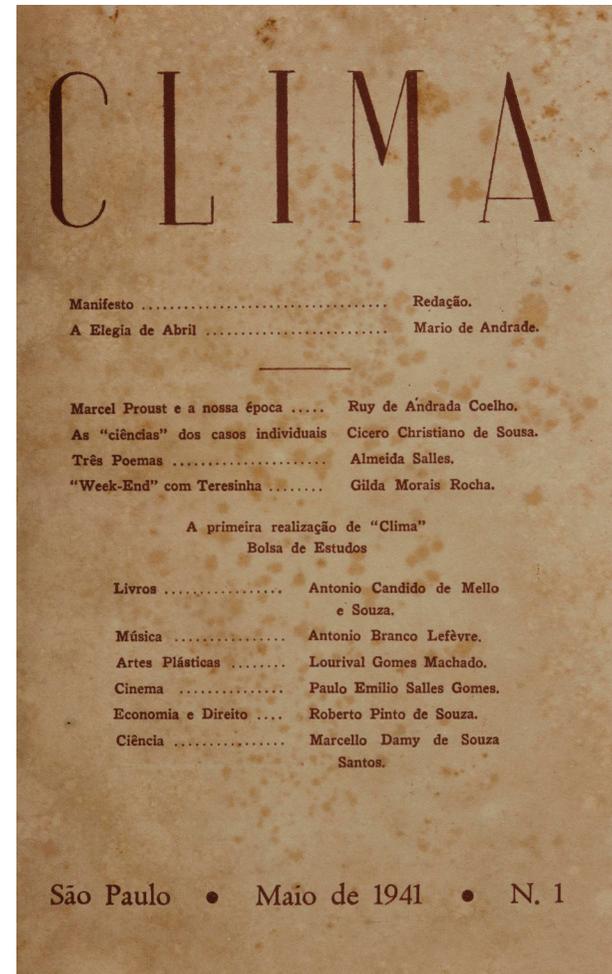
ora se concentrou obstinadamente na decifração da obra de Mário de Andrade, sua estrela de vida inteira.

Nestas circunstâncias, não surpreende o lugar à parte em que se viu confinada. Os elogios eram os de praxe, desconfio que para melhor evitar o problema que sua excepcionalidade – em todos os sentidos – representava para os especialistas, cuja hora estava começando a chegar. Na verdade – há que reconhecer – Gilda não era propriamente uma profissional da crítica, em sentido estrito. Foi sobretudo, como dizíamos, uma ensaísta, e mesmo assim, quase bissexta. Boa parte de seus “exercícios de leitura” são escritos de circunstância, resultado de convites para conferências, entrevistas, prefácios, apresentações de catálogos, homenagens, solicitação de uma ou outra revista (talvez ainda tenha ficado muita coisa na gaveta, desconheço). E por isso mesmo são justamente os textos de ocasião de seus mestres que prefere comentar ao falar deles na célebre aula inaugural (ou terminal, como preferiu chamá-la, pois estava se aposentando naquele ano de 1972) sobre a “Estética rica e a estética pobre dos professores franceses”, e não os livros mais sistemáticos (como por exemplo *Arte e sociedade* de Roger Bastide, ou outros de Lévi-Strauss, etc.). Aparentemente era muito mais através dessas intervenções pontuais, em aula e fora dela, que eles foram se transformando nas grandes referências de todos aqueles que, na sua geração, se interessavam por arte (como ela própria declara em mais de uma passagem de sua fala); isso, num período, segundo diz, em que não existia o departamento de filosofia e o currículo era muito flexível, possibilitando uma saudável união híbrida de muitas disciplinas. E, neste sentido, ela talvez tenha sido a que melhor absorveu esta lição.

Estes mestres (creio que muitos saibam) eram nada mais nada menos do que Jean Maugué, e os já referidos Lévi Strauss e Roger Bastide. Os dois primeiros são apresentados como representantes da estética rica – ou seja, se mantinham essencialmente europeus e voltados para a grande tradição da pintura –; o último, ao contrário, logo se interessou pelas nossas manifestações artísticas, do Barroco, com suas deformações locais, às expressões afro-brasileiras e do cotidiano (“estética pobre”, ou de antropólogo, como também a designará na aula de que estamos falando).

Recapitulando rapidamente: Jean Maugué, embora professor de Ética e de História da Filosofia e da Psicologia, fazia frequentes incursões pela arte e política, e, na esteira de Alain, de quem fora aluno, tinha um supremo desprezo pela vida universitária, tentando (cito) “desentranhar a filosofia do acontecimento, do cotidiano, da notícia de jornal” – não há como não ver aí a origem do pouco destaque que todo este grupo dava às grandes teorias, embora as dominassem como poucos em nosso meio (é só lembrar o elogio que lhes faz Mário de Andrade na “Elegia de Abril”: a “modesta consciência técnica” do grupo universitário paulista reunido em torno da revista *Clima*, uma geração desistida do brilho e da adivinhação, mais amorosa de pesquisar que de concluir...) Sintoma disso: a avaliação que faz Gilda da tese sobre Humberto Mauro, daquele que sem dúvida foi o nosso maior crítico de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes – seu relativo desinteresse pelos grandes temas e pelas teorias em voga, para voltar-se para o não consagrado, os mestres menores, o nosso cinema acanhado e rudimentar por exemplo, buscando o contato direto com a obra, e decifrar nela, mesmo na sua expressão mais primitiva e através de meios escassos,

como em geral ocorria na filmografia brasileira nascente, o que tinha a dizer sobre o mundo, o nosso “mundo tímido e arcaico”. Não era o mundo de Maugué, mas foi ele que à sua maneira, com sua filosofia das coisas corriqueiras, ajudou-os a desvendá-lo.



Capa do primeiro número da Revista *Clima*

Além disto, mesmo que o seu interesse pela História da Arte não visasse a pintura enquanto tal, mas, nela, “o eco de uma harmonia entre o homem e a natureza” – daí o seu fascínio pelos holandeses tanto quanto sua intolerância com a arte moderna desde os impressionistas –, teria sido Maugué (ainda de acordo com o depoimento de Gilda), especialmente através de suas duas conferências sobre a pintura moderna, uma, por ocasião do Salão de maio de 39, a outra, também aproveitando a deixa da famosa exposição de pintura francesa de 1940, mas sobretudo com suas análises de improviso (por assim dizer), em repetidas excursões com seus estudantes ao longo dos meses em que ficou à disposição do visitante aquele registro verdadeiramente enciclopédico da invenção da pintura tal como a conhecemos, que ensinou toda essa geração o que vem a ser “olhar um quadro”.

Gilda e seu grupo ia pois se formando pela mão dos “amadores” franceses, intelectuais que eram capazes de falar com a mesma facilidade de Racine, dos pintores holandeses ou de um *fait divers*, quando não de associar livremente, mas com muito conhecimento de causa tudo isto. Sem esquecer que – e isto não é apenas uma observação lateral: a iniciação de Gilda principiara na verdade com um outro “amador”, este, brasileiro, e dos mais ilustres, Mário de Andrade – e que aliás assim se autodenominava para proclamar sua independência nas escolhas e se diferenciar dos “críticos” de artes plásticas. (Mas sua relação de discípula e posteriormente estudiosa de Mário já demandaria um outro imenso capítulo, que não caberia nesta recapitulação bastante esquemática sobre a natureza da crítica de arte de Gilda de Mello e Souza).

Voltando, pois, aos franceses: Lévi-Strauss, por exemplo, que dispensa apresentações, também incursio-

nava pelo mundo das artes e chegou a escrever, em 35, para a *Revista do Arquivo*, sobre “O cubismo e vida quotidiana” (mais uma vez). Lembra Gilda que, ao contrário de analisar os grandes nomes, como era de se esperar, Picasso, Braque, Gris, etc., Lévi-Strauss procura mostrar como o cubismo, justamente uma arte que surge do divórcio com o seu público, acabou por penetrar em todos os âmbitos da vida de maneira lenta e insidiosa, do mesmo modo que o geometrismo da Bauhaus. Lição que não deve ter esquecido ao analisar as roupas e trazer a moda para o âmbito da arte. (Um parêntesis da própria autora, marcando, apesar de tudo, um certo distanciamento dessa “estética rica”: posteriormente LS acaba numa posição mais próxima a Maugué, vendo nessa contaminação uma catástrofe negativa e voltando ao elogio da figuração – ambos acabaram convergindo dentro de uma estética da representação e fiéis a algo como um “ideal de beleza” – de certo modo, diz ela, uma estética hegeliana e portanto do passado, impermeável às manifestações mais vivas das vanguardas.)

O outro passo será dado por Roger Bastide, com seu interesse imediato pelas singularidades brasileiras, da arte culta à arte nativa, das expressões religiosas aos hábitos mundanos. Assim, por exemplo, conta-nos Gilda, ao resenhar um livro menor sobre os Salões mundanos (tema que retomará em *Arte e Sociedade*) Bastide os associa, no Brasil, “à ascensão da mulher”, que por sua vez seria decorrência do “desenvolvimento da vida urbana e da desintegração dos quadros do patriarcalismo rural”. Prestígio da mulher que vai explicar uma certa poesia amorosa, a crônica elegante e, até mesmo, a curva ascendente de Alencar a Machado de Assis. E Gilda conclui: em suma, suas ideias a respeito são tão inspiradoras que estarão na

base de muitas pesquisas posteriores de estética, realiza-das entre nós.

Ora, não há como não incluir entre estas a sua extra-ordinária tese de sociologia da moda, cujo capítulo, sem dúvida o mais inspirado – “O mito da borralheira” – tema-tiza justamente o contraste entre o momento excepcional da festa e a rotina e a rigidez da vida quotidiana, fantas-magoria por excelência em que as roupas (especialmen-te da mulher) ocupam uma função central, criando uma espécie de trégua indecisa e obviamente efêmera, entre os opostos (masculino e feminino, classes sociais, etc.). A função social das roupas parece inverter-se ao abandona-rem a funcionalidade do dia-a-dia, enquanto na verdade disfarçam, nesta ambiência fictícia, a competição que ins-tauram: a vestimenta é, na festa, nada mais nada menos do que “um instrumento de luta, quer ela se trave entre os grupos ou entre os sexos”, diz Gilda.

Mas não é minha intenção deter-me neste belo livro-tese, embora volte a citá-lo mais adiante, apenas reforçar este dado importante para se entender a crítica de Gilda, ou sua estética: se a linha divisória entre as duas disci-plinas já é em si mesma muito tênue, muito mais em se tratando de alguém que se formou nessa familiaridade indistinta com as artes e as ciências humanas – saudável mistura ou entrecruzamento de saberes e objetos (de que falava há pouco). Não quero dizer com isto que lhe falta-va o conhecimento apurado dos grandes teóricos e es-pecialistas, que ela citava com parcimônia, mas que nos obrigou, enquanto alunos a lê-los. Justamente só uma formação assim tão completa, um debruçar-se demora-do sobre a história da arte, o estudo cuidadoso das obras, nos museus americanos e europeus, explicam a facilidade com que percorria as diferentes escolas e artistas – ouvi-a

dar aulas esplêndidas sobre os impressionistas, a pintura holandesa, fazer a crítica ao uso estrito dos pares de cate-gorias que segundo Wölfflin explicam a diferença entre o clássico e o barroco, utilizar Alain, Malraux, Claudel ou Panofsky e Gombrich; Francastel ou Venturi, Hauser ou Longhi e assim por diante.

E não é que não houvesse método em Gilda, simples-mente não aplicava esquemas ou modelos, preferia seguir a intuição e deixar falar a obra pelo que ela tinha de apa-rentemente mais insignificante. Daí o seu elogio ao mé-todo indiciário (e não só ao escrever sobre Paulo Emílio, mas também sobre Mário, Gilberto Freire e tantos outros) – seus textos estão repletos de termos como: indícios, tra-ços, vestígios, pistas, índices, códigos, etc. Ou seja, como ela mesma define, seguindo a lição de Venturi (referindo-se aos procedimentos de Morelli e Cavalcaselli): método “centrado na observação do que parece não ter impor-tância”, ou seja, “um exercício crítico minucioso, pa-ciente, centrado na observação das características mais insignificantes”.

Isto porque, se de um lado a Profa. Gilda sempre va-lorizara na interpretação das obras aquilo que aparente-mente 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 um detetive, de modo a decifrar o enigma que nos é pro-posto por cada obra: quadro, filme, livro...; de outro lado – já então na linha de Aby Warburg, Panofsky, mas sobre-tudo Gombrich – acreditava que a interpretação de uma pintura pelo crítico, tanto quanto a realidade pelo artista, eram sempre mediados por um modelo relacional, por isto mesmo incerto, pautado por tentativas e erros. E, como na Psicanálise, lembrada por Wind, buscando penetrar

em coisas concretas “através de elementos pouco notados”. Aquilo que Guinzburg virá a chamar em *Mitos, emblemas, sinais*, de “novo paradigma indiciário” – e que, se não chega a ser científico e depende muito do “faro, do golpe de vista, da intuição” do crítico, algo tem a ver com a pesquisa científica e os dados documentais que vão reaparecer em outras áreas, das ciências humanas nascentes à literatura, especialmente no romance dito policial.

E é neste vai-e-vem entre a pintura e sua história e a realidade que se move a nossa autora – utilizando permanentemente e ao mesmo tempo relativizando (numa espécie de *trial and error*) as lições dos mestres da Escola de Warburg. Como o fizera em outras ocasiões a respeito dos princípios fundamentais da arte, de Wölfflin.

Como se pode ver em suas argutas observações (por exemplo no texto magistral sobre Almeida Jr e a descoberta pelo pintor do “homem brasileiro”, expressa através dos pequenos gestos)^{2*}, a estrutura relacional utilizada por Gilda de Mello e Souza em sua crítica de arte abrange um largo espectro, no qual não poderia deixar de incluir os professores franceses pelos quais começamos esta fala.

Finalmente, não se pode deixar de atribuir a acuidade de sua percepção do amplo espectro social entreaberto pelo exercício aparentemente miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudioso com a moda. Moda, como víamos, considerada também como um fenômeno estético, estrategicamente situado, pelas injunções sociais que lhe são inerentes, na encruzilhada das artes maiores (como a pintura e a escultura) e das menores (como a dança, por

exemplo). Ainda no capítulo das técnicas corporais: entre tantas outras dimensões e virtualidades, aquela primeira tese que mais tarde seria rebatizada como *O Espírito das Roupas* também pode ser consultada como um repertório histórico e sistemático de *gestos e atitudes* conjugados pela mediação social das roupas, repertório organizado por um olho não por acaso escolado pela observação minuciosa da iconografia da época – pranchas de moda, fotografias, telas, também segundo o modo indiciário assinalado ainda há pouco, sem esquecer das descrições feitas nos romances do fim do século XIX, início do XX, do nosso Macedinho a Proust. Ora, ocorre que a forma estética específica da moda, cuja essência reside na conquista do espaço pelo movimento, faz dela uma arte rítmica por excelência, tanto quanto de negociação social, já que “o traje não existe independentemente 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”.

A intuição de que o essencial do homem brasileiro estivesse no gesto vem certamente deste estudo seminal sobre a moda, combinado à experiência pessoal de menina de fazenda em contato direto com a cultura caipira, e à importância que atribuía ela ao gesto teatral (ou antiteatral do ator tchecoviano), à dança (conferir suas considerações sobre Fred Astaire), sem falar no cinema... Novamente nos encontramos diante daquela saudável hibridez, referida por ela mesma ao lembrar seus tempos de estudante com os mestres franceses.

Assim, da moda no século XIX aos figurantes da pintura de Almeiuda Jr., por que não pensar em continuidade? Esse um possível nexa a escandir a linha evolutiva da figuração plástica da experiência nacional. Uma tarefa para a

2. Pulo aqui a reconstituição dessa análise, já presente na conferência anterior e no texto matriz: “A moda Caipira”

qual a própria Profa. Gilda nos fornecerá as pistas em outros tantos ensaios, o difícil é conseguir segui-la, ao menos com a maestria e o tirocínio de alguém formado numa Escola que não existe mais.

Pensando bem, curiosa Escola essa, formada por “amadores”, não obstante estudiosos e disciplinados. Como esta escola se perdeu e não voltará mais, gostaria de encerrar esta tentativa de explicação de um estilo crítico irrepitível, voltando ao paradoxo que me serviu de fio condutor. “Amadores” simplesmente porque gostavam de arte. Parece trivial, mas não é. “Gostar de arte” hoje é quase uma impossibilidade histórica, por mais que os especialistas entendam cada vez mais do assunto. O próprio desenlace da Modernidade contribuiu para tornar esse esfriamento irreversível: “gostar de arte” hoje seria pouco profissional, quase uma afetação. Nem se tratava de Arte em geral, com maiúscula e tudo – como dei a entender – monumentalizada, mas de uma experiência bem ao rés-do-chão, ao pé desta obra em particular, num momento igualmente preciso, tanto faz se literária, visual, teatral, etc.; popular ou em grande formato erudito – o essencial era o discernimento do mundo que tal ou qual “imagem” propiciava, e da qual, por isso mesmo, se “gostava”. Mas para isso era preciso confiar não só no próprio gosto (quem se atreveria hoje em dia, sem parecer arbitrário ou diletante?), mas no poder de revelação da arte em sintonia com um temperamento muito próximo dos criadores, tanto faz, novamente, se maiores ou menores, locais ou mundiais.

Pois foi no período de transição que procurei evocar que transcorreu a fase heroica desse “amadorismo” esclarecido, momento único em que pensar e “artefazer” (como diria Mário de Andrade) podiam convergir na mesma ta-

refa de imaginar em profundidade os dilemas de uma sociedade mal-acabada que procurava se reencontrar. Por certo um espaço acanhado, mas nem por isso irrelevante. Éramos de fato um detalhe na paisagem do mundo, mas logo se veria que a atração desses “amadores” pelo não consagrado era justamente expressão de uma rara independência de espírito.

A razão do método indiciário praticado por Gilda com a perícia que se viu estava obviamente ajustada à tenuidade de toda essa experiência, cuja sondagem exigia atenção à revelação que o menor desvio denunciava, inclusive na norma culta que nos pautava. Daí o mandamento de toda uma geração de “amadores” excepcionais: interpretar o país através dos pequenos indícios.

Gilda atual¹

Em sua opinião, tem havido maior interesse na produção de Gilda hoje? Se sim, a que se deve uma retomada e quais são os setores do pensamento que vêm revendo a obra de dela?

Otília – Claramente sim. Acho que sua retomada se deve a hegemonia declinante dos filósofos que se autointitulavam de “alto nível”, levando-se em conta apenas seu público universitário. Mas também ao fato de coletâneas com seus ensaios começarem a ser publicadas ou republicadas (*Exercícios de leitura*, de 1980 só foi republicado em 2009; a tese, de 1950 só veio a público em 1987; *Tupi e o alaúde*, de 1979, só foi reeditado 20 anos mais tarde, em 2000; muito importante também nesta releitura de Gilda foi a coletânea organizada por Walnice Nogueira Galvão, *A palavra afiada*, de 2014); as homenagens a se multiplicarem, antes e depois de sua morte, permitindo que se tivesse uma ideia mais clara do conjunto extraordinário de seus textos, da variedade e ao mesmo tempo extrema coerência entre eles, algo como um “método” (na acepção específica de há pouco) que os costurava. Como não posso sequer pensar em

1. Trecho de uma entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa e Formação do Centro Universitário Maria Antonia, em 2016, por ocasião dos dez anos de morte de Gilda de Mello e Souza.

comentar aqui a natureza de sua prosa de ensaio, algo muito especial no panorama da ensaística brasileira, contento-me apenas em destacar, dentre as razões do interesse recente pelo conjunto de sua produção, o fato de seus escritos circularem, com uma modesta desenvoltura, pelas quatro artes para cujo baile Mário de Andrade convidara os contemporâneos, e por isso mesmo, título da coleção que Gilda dirigiu para a Editora Duas Cidades, desafiando assim a imaginação e as competências compartimentadas de uma nova geração de estudiosos e críticos de artes plásticas, literatura, teatro e cinema. Os livros e eventos foram dando aos mais jovens ideia de como se desenvolveu no Brasil uma original prosa de “amadores” (e penso aqui em todo o grupo da revista *Clima*), que pensavam e escreviam simplesmente porque “gostavam de arte”. E nem se tratava de Arte com maiúscula, tanto fazia se artes ditas “maiores” ou “menores”, mas do potencial revelador desta ou daquela manifestação artística. Aliás, a atração de Gilda pelo não consagrado, como à época, a Moda, por exemplo, ou pelo detalhe aparentemente insignificante, pode ser lida por nós hoje, como expressão de uma rara independência de espírito. Prosa essa irrepetível, sem dúvida, mas a lição não poderia ser mais atual.

Em uma entrevista cedida à Walnice Galvão em 1984, Gilda afirma que talvez as mulheres estivessem fadadas às artes menores, já que em seu entendimento o processo criativo feminino (minucioso, detalhista, sensorial, perfeccionista) se reporta às artes menores. O que você pode nos dizer sobre essa afirmação? Você concorda com o que Gilda afirma?

Otília – Não se trata de concordar ou discordar, mas de contextualizar a afirmação e de tentar entender do que estava falando Gilda. Em primeiro lugar, não é ela que introduz a diferença na conversa com a Walnice, ressaltando inclusive que não gosta do termo “artes menores”. Na verdade, o que está em questão na resposta de Gilda, são as inegáveis diferenças “culturais” entre o homem e a mulher na nossa sociedade. Buscando apoio em Bastide e Margareth Mead, tenta mostrar como “muito poucas pessoas conseguem se realizar na transcendência criadora”, assim o operário, o camponês, como a mulher, estariam fadados, à “facticidade”. E isto, para logo depois afirmar que a mulher pode, no entanto, transformar esta limitação em algo positivo, essa diferença em identidade. A seguir, ressalta as virtudes do olhar próximo às coisas, como era o caso de Clarice Lispector, que, a seu ver, representava como ninguém essa “miopia feminina”, na acepção cultural, é claro. Enxergar o mundo de muito perto pode até ser tomado como uma deficiência, mas em Clarice podia instaurar um estilo, admirável, a seu ver. Como aliás admiráveis são as aproximações de Gilda, inesperadas e de uma surpreendente força iluminadora, no caso, à diferença constitutiva da identidade feminina, cujo destino prefere encarar sem ressentimento, *sans haine ni remords*, como diria Baudelaire. Justamente, enxergar bem e de muito perto o mundo resume à perfeição o seu método indiciário. De maneira geral podemos dizer que, ao contrapor a visão panorâmica masculina (um pouco como os seus equivalentes franceses condenavam o pensamento de *survol*) à tomada próxima feminina, estava reativando a distância clássica entre o “tátil” e o “ótico”, ao comparar a suposta visão panorâmica masculina “à cavaleiro do real”, aos movimentos

graves e majestosos de uma câmara cinematográfica, interessada apenas nas grandes linhas do horizonte, nos espaços a perder de vista, dominados, em suma, ao passo que a câmara fixa do olhar feminino descendo do céu à terra, registra democraticamente a equivalência das coisas. E como isso baralha as costumeiras distinções de gênero. Assim, é curioso vê-la repertoriar essa visão feminina do menor, “sem grua nem figurantes”, multiplicando referências colhidas no mundo artístico supostamente dos homens, como o teatro despojado e de detalhes de Tchekhov, os “quadrinhos” de Klee, a música sem ênfase das pequenas peças poéticas e humorísticas de Satie, ou então, contrapondo às *Grandes Machines* da pintura acadêmica, uma certa pintura inglesa do século XVIII, desprovida de qualquer grandeza temática e cujo teor anti-heroico reencontra na matriz igualmente antipatriarcal da *Conversation Piece* de Visconti. Só para sublinhar a incrível independência de pensamento de Gilda, chamo a atenção mais uma vez para o fato inusitado de que todas essas evocações e comparações fora de esquadro têm como foco o olho feminino para o que há de poesia e realização plástica na moda, na decoração, na culinária, justamente a deixa para Walnice introduzir a pseudo-restrição das chamadas artes menores. E é desse patamar aparentemente rebaixado que Gilda levanta vôo para uma outra reflexão de largo fôlego, descrevendo um movimento singular, entre o tátil-feminino e o ótico-masculino, ao notar que a tal grande arte atravessa faz tempo um período que não hesita em chamar de “desvirilização”, uma inflexão na maneira até então masculina de tratar os elementos estruturais da obra de arte, como, por exemplo, a descrição exaustiva do insignificante no romance, a temporalidade lenta dos filmes,

como se o gradativo abandono da racionalidade linear, como se essa redução voluntária de poder sobre o mundo, simplesmente anunciasse que os homens estão fazendo hoje, mal e pretensiosamente aliás, o que as mulheres sempre fizeram tão bem. De minha parte, não sei muito o que pensar desse esquema indiscutivelmente sedutor. Mas essa era a Gilda, e como ela mesma conclui sua entrevista: “a história tem dessas coisas”.



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em fevereiro de 2021.