

# A construção do olhar de intérprete: o ensaísmo crítico de Gilda de Mello e Souza

*Bárbara Luísa Pires*

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar alguns aspectos da produção ensaística de Gilda de Mello e Souza (1919–2005). Tentaremos, neste artigo, traçar um esboço referenciado no contexto da trajetória intelectual da autora que, estruturada no ensaísmo crítico, estabeleceu um método de escrita livre e original no campo das artes, da estética e do pensamento social. Acreditamos que o programa e a metodologia presentes nos ensaios de Gilda propõem um programa crítico interdisciplinar que envolve uma análise estética e sociológica dos autores e artistas que a crítica toma como objeto. Para dar base a esse argumento, o artigo buscará, num segundo momento, compreender o olhar crítico com que Gilda analisa alguns aspectos dos processos sociais no Brasil e constrói um tipo particular de análise interpretativa da cultura e da sociedade brasileiras.

**Palavras-chave:** Gilda de Mello e Souza – Ensaísmo – Crítica – Estética – Pensamento social brasileiro.

Gilda de Mello e Souza (24.03.1919–25.12.2005), em solteira Gilda de Moraes Rocha, reconhecida como grande expressão da intelectualidade brasileira, marca sua trajetória no ensaísmo através de um ponto de vista crítico. Percorreu diversas áreas nos campos da estética e da sociologia, dedicando-se ao longo de sua trajetória intelectual ao estudo das formas, da arte e da sociedade brasileiras. Publicou livros e ensaios sobre moda, literatura, artes plásticas, cinema, música, dança e teatro. Ingressou no ano de 1937 em uma das primeiras turmas da recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), na cidade de São Paulo. Em 1954, transferiu-se, a convite de João Cruz Costa, para fundar e ocupar a cadeira de Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, do qual foi diretora de 1969 a 1972, tendo fundado a revista *Discurso*. Recebeu em 1999 o título de professora emérita da FFLCH/USP.

Descendentes de uma família de agricultores da cidade de Araraquara – sediada no interior da capital paulista –, Gilda e os quatro irmãos nasceram na capital e frequentaram-na desde cedo, embora seu “saber iniciático” tenha ocorrido na fazenda Santa Isabel, onde passaram parte da infância<sup>1</sup>. Por motivos de estudo, aos doze anos de idade Gilda muda-se de Araraquara para a cidade de São Paulo, onde viveria em companhia da tia-avó e madrinha Maria Luísa Leite Moraes de Andrade (1859–1948) – a “Vovó Iaiá” – e do primo Mário de Andrade (1893–1945), na casa da rua Lopes Chaves no bairro da Barra Funda, no período que vai do ano de 1931 até 1943, quando se casou. A transição entre a fazenda e o período em que viveu na companhia do primo Mário de Andrade permite-nos esboçar, através de entrevistas e depoimentos concedidos pela autora, o retrato cotidiano do vivido como dimensão sociológica, em que o contexto familiar e doméstico se traduz em índice constitutivo de sua formação.

A casa de sua tia-avó abrigou sucessivas gerações da família, servindo de ligação entre o campo e a capital. A atmosfera da casa era ordenada por um duplo movimento de hábitos e de gênero que se desdobrava na sua divisão geográfica. De um lado, os hábitos interioranos mantidos pelos mais velhos e ainda vivos na rotina doméstica; do outro, a atmosfera do novo e

---

<sup>1</sup> Em entrevista inédita concedida a Augusto Massi no ano de 1993, a autora afirma que a oscilação entre esses dois mundos foi decisiva para ela constituir uma forma própria de percepção das coisas, muito afinada com o “saber de caçador” (Cf. GINZBURG, 1989) oferecido pelo campo, pelas brincadeiras, pelo convívio com o mundo rústico (GALVÃO, 2014, p. 90).

do moderno. O primeiro andar da casa era marcado pelo ambiente preponderantemente feminino, ocupado pelas funções domésticas e por sermões familiares acompanhados do bordado e do tricô. Já no segundo andar, começava outra realidade, tendo como polo oposto o universo masculino, a presença renovadora do primo Mário sempre junto de seus livros, quadros modernistas e decorações marajoaras que ele havia trazido da Amazônia. Esse espaço heterogêneo que recepcionou a chegada da autora a São Paulo é marcado pela memória dos costumes e detalhes do ambiente doméstico, tema tão caro a seus ensaios:

Era uma casa que tinha uma relação muito peculiar com os objetos, com o mundo exterior, com os amigos, com os horários, com a religião. [...]. Nós éramos provavelmente insubordinadas, mas ali encontramos no horário e na rotina, nos hábitos da casa, e eu, que era muito dócil entrei, inclusive, nos ensinamentos da casa. Aprendi tudo ali: aprendi a coser, pregar o botão, a fazer caseado, a pontear meia, a passar minha roupa, e lucrei enormemente. E, por outro lado, de vez em quando, Mário descia e ia ver o que eu estava lendo e dizia: “Isso é bobagem, larga disso, leia outra coisa” (GALVÃO, 2014, p. 65).

Além dos contrastes, geograficamente demarcados, entre o “mundo do aprendizado doméstico feminino” e o “mundo extraordinário dos livros” que estava representado na figura de Mário de Andrade, havia o contraste entre o “mundo rural” e o “mundo urbano”. A composição da casa representava uma disputa simbólica entre o antigo estilo patriarcal e a emergência do novo, o jogo de oposições e de duplos que irão compor as imagens antitéticas tão trabalhadas posteriormente pela autora.

Os textos que Gilda dedica ao primo Mário evidenciam essa relação próxima que os dois autores estabeleceram nesses anos de convívio; para além de uma ligação familiar, revelam um índice de cumplicidade entre as obras dos dois autores, tanto no estilo, quanto na temática (PRADO JÚNIOR, 2006, p. 10). Posteriormente, ao término dos estudos secundários, devido à convivência intensa com os livros, Gilda interessou-se pelas letras, almejando a carreira de escritora de ficção. Entretanto, Mário de Andrade aconselhou a prima a ingressar no curso de filosofia da Universidade de São Paulo, pois ela precisava primeiro “se cultivar” (GALVÃO, 2014, p. 49). Mesmo que a vida acadêmica não se configurasse na época como uma vocação feminina, era pelo menos um caminho plausível rumo à carreira de escritora. Naquele período, a escolha profissional era incerta e, em meio a

dúvidas vocacionais, Gilda de Mello e Souza optou por escolher um destino diferente do da maioria das mulheres de sua geração<sup>2</sup>.

No ano de 1937, após ingressar na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Gilda – uma das primeiras mulheres a estudar na faculdade – foi aluna e discípula dos professores da “missão francesa”: Roger Bastide, Jean Maugué e Claude Lévi-Strauss.<sup>3</sup> Nas décadas de 1930 e 1940, a formação intelectual na cidade se apresentava como um prognóstico do espaço urbano em ebulição. Esse contexto no qual Gilda de Mello e Souza encontrava-se inserida representa uma peça chave na construção de sua trajetória intelectual. Gilda relembra que “a faculdade foi para nós [mulheres], naqueles primeiros tempos, não apenas a oportunidade admirável de iniciação cultural, mas o momento grave de alteração do estabelecido” (BLAY; LANG, 2005, p. 63)<sup>4</sup>. A consolidação institucional acadêmica da Universidade de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, no ano de 1934, impulsionou a constituição de elementos decisivos para a construção de um novo espaço de sociabilidade urbana, alterando as respostas do trabalho intelectual e criando o substrato de uma nova experiência social e intelectual da inteligência brasileira (ARRUDA, 2015; MICELI, 2001; PONTES, 1998).

A análise de constituição desse novo espaço e da criação de um novo modelo intelectual para o país, contextos nos quais a autora estava inserida, devia-se muito à presença estrangeira dos professores franceses Lévi-Strauss, Jean Maugué e Roger Bastide. Eles foram motivadores do interesse de Gilda pelos temas da arte e da estética, além de realizar e incentivar trabalhos decisivos sobre a formação da sociedade e da cultura brasileiras, por meio da nova modalidade de trabalho intelectual em termos acadêmicos. Nos cursos regulares oferecidos pelos mestres franceses, os estudantes entravam em contato com bibliografias clássicas e modernas advindas da formação intelectual

---

2 Em textos de cunho autobiográfico, Gilda afirma que naquela época ela não sabia exatamente o que queria ser, mas sabia “o que não queria ser”. A autora fazia referência ao destino da maioria das mulheres de sua geração, o de ser “mãe de família”; “Com certeza eu não quis ser como as outras mulheres, preferi me realizar como um homem. (GALVÃO, 2014, p. 50-51).

3 Na primeira fase da missão francesa, destacamos os docentes que integraram a área de história como Jean Gagé e Fernand Braudel; os cientistas sociais Paul Arbousse-Bastide, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e George Gurvitch; e na filosofia, Jean Magué. Os professores franceses apresentavam para as ciências sociais a possibilidade de especialização a partir de um novo programa de trabalho intelectual, tornando-se decisivos para a formação das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia (ARANTES, 1994; PEIXOTO, 1988).

4 Para uma análise sobre o processo de institucionalização das ciências sociais em São Paulo, privilegiando o entrelaçamento entre disputas acadêmicas e assimetrias de gênero, cf. PINHEIRO, 2016.

estrangeira, entretanto o aprendizado se efetivava na convivência próxima entre os professores e os alunos, extrapolando os limites das salas universitárias. Segundo a própria autora, o convívio “não era só entre professores e alunos, mas entre colegas”. As “pequenas brechas” dos intervalos no período das aulas eram oportunidades de convívio (GALVÃO, 2014, p. 37).

Na universidade, além da participação ativa no Grupo Universitário de Teatro (GUT) (1943–1947), Gilda de Mello e Souza fez parte de um círculo de intelectuais formado por jovens estudantes da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras. O grupo era composto, dentre outros, por Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Ruy Coelho. Esses integrantes formariam o núcleo básico do grupo que criou e editou a revista *Clima* (1941–1944)<sup>5</sup>, uma plataforma que divulgou as produções intelectuais dessa nova geração. A revista, “primeiro produto coletivo da Faculdade de Filosofia”, é considerada um importante meio atualizador do pensamento crítico e cultural na cidade de São Paulo, e um marco na vida cultural paulistana, pois representou uma nova modalidade de trabalho intelectual feita pela crítica aplicada às diversas áreas da cultura.<sup>6</sup>

Em uma aula inaugural proferida no ano de 1972, Gilda de Mello e Souza destaca e relembra a importância desses professores para a formação de sua geração. Segundo a autora, Lévi-Strauss e Maugüé concebiam e representavam a estética sob o signo da representatividade, do classicismo e da racionalidade, estando ligados a uma estética tradicional, a estética “rica”, europeia. Já Roger Bastide, um “brasileiro em potencial”, estaria voltado para o país que o acolheu, produzindo estudos sobre o barroco mineiro e sobre a estética afro-brasileira. Para a autora, Bastide estaria em posição oposta à de Lévi-Strauss ou Maugüé, sendo representante da “estética pobre”, voltada para os fatos do

---

5 Na revista *Clima*, Gilda se lança como ficcionista: são quatro os contos publicados, sendo três na *Clima*, escritos durante sua breve carreira ficcional. Em 1941, na revista de nº 1, publica seu primeiro conto sob o título “Week-end com Teresinha” e em dezembro publica “Armando deu no macaco”. É de 1943 “Rosa Pasmada”. Além dos contos publicados, Gilda de Mello e Souza não ficaria com uma seção fixa da revista, mas participaria de forma intensa de sua feitura, revezando as seções, além de ser a ponte de ligação entre os demais integrantes de *Clima* e o escritor Mário de Andrade, que também publicou na revista um texto de abertura – “Elegia de abril” (PONTES, 1998, p. 126–127). Para um estudo mais aprofundado do assunto, cf. MICELI; MATTOS, 2007, p. 123–138 e ARÊAS, 1996, p. 19–32.

6 A história intelectual e cultural da capital paulista, no decorrer dos anos 1940 e 1950, não é inteligível sem o rastreamento da presença, da trajetória e da atuação desses outrora jovens em início de carreira (PONTES, 1998, p. 64–65).

cotidiano que compõem o foro de nossa vida social, mas acima de tudo a cultura brasileira<sup>7</sup> (SOUZA, 2009, p. 9-43).

Para Roger Bastide, o texto seria um feixe de significados e sinais que, se forem válidos, justificam o interesse do estudo crítico e sociológico. Além da pesquisa acerca dos fenômenos da cultura afro-brasileira, Bastide transitou por uma grande variedade de temas associados à relação entre arte e sociedade, dos quais Gilda viria a se aproximar. Nesse sentido, sugerimos que Gilda de Mello e Souza, ao nuançar essas duas concepções estéticas, a “rica” e a “pobre”, que apreendeu nas aulas dos mestres franceses, opta por tencionar a segunda em relação à primeira, relacionando-as à sociedade e construindo as bases de sua “sociologia estética”<sup>8</sup>, ou seja, de seu esforço crítico de revelar a correlação entre as formas estéticas e as formas sociais no contexto brasileiro. Gilda foi assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I por dez anos, até defender sua tese de doutorado no ano de 1950. Para a tese, Gilda escolhe um tema fora do esquadro acadêmico daquele momento – a moda –, se comparado aos demais temas de estudo abordados pela sociologia do período, com uma forma de escrita que também não se enquadrava no “rigor científico” da escrita acadêmica, o ensaio.<sup>9</sup> *Moda no século XIX* foi publicado em 1951 na *Revista do Museu Paulista* e republicado sob o título *O espírito das roupas* (1987),<sup>10</sup> sendo necessários trinta anos e um novo contexto intelectual para o reconhecimento da importância e da atualidade da tese.

Ao escolher um tema e uma metodologia diferenciados, Gilda de Mello e Souza direciona o olhar sociológico-estético para um objeto que aparentemente não assumia grande importância, tomando a moda não apenas como objeto analítico, mas como forma social e como linguagem simbólica, encontrando na vestimenta um objeto ilustrativo e operativo dos antagonismos das relações de classe e das oposições de gênero. A tese possui uma importância

---

7 Aula “inaugural e terminal”, como a própria autora se refere, pois marca o começo e o fim de sua carreira na faculdade. Ao apresentar os professores franceses, Gilda discorre sobre a própria formação do momento histórico de que foi testemunha, protagonista e remanescente.

8 Para Bastide (2006, p. 298), a sociologia estética é uma nova maneira de interpretação sociológica: “definimos a sociologia estética como estudo das correlações entre as formas sociais e as formas estéticas”. Desdobramentos dos problemas e asserções da sociologia estética em sua obra *Arte e sociedade* (1979), traduzida por Gilda, irão resultar na tese de doutoramento da autora *A moda no século XIX* (1950).

9 Como demonstra o comentário crítico feito por Florestan Fernandes à tese defendida por Gilda de Mello e Souza: “Poder-se-ia lamentar, porém, a exploração abusiva da liberdade de expressão (a qual não se coaduna com a natureza de um ensaio sociológico) e a falta de fundamentação empírica de algumas das explanações mais sugestivas e importantes” (FERNANDES apud PONTES, 2004, p. 2).

10 Para um estudo aprofundado sobre a tese *A moda no século XIX* (1950) de Gilda de Mello e Souza, cf. PONTES, 2004.

precursora ao longo do pensamento crítico de Gilda acerca das relações entre arte e sociedade, pois, para compor seu argumento, se utiliza da literatura, dos jornais e das artes plásticas como fontes metodológicas, ao oferecer um olhar panorâmico das formas da vestimenta que se transfiguram em veículo de análise social, buscando assim compreender as descrições complexas da vida social e de seu processo constituinte<sup>11</sup>. Na concepção da autora sobre a vestimenta como forma operativa da relação entre o feminino e masculino, ela opta por centrar sua análise na “cultura do feminino”<sup>12</sup> que foi sendo associada, como ela demonstra, como sinônimo da moda:

Abandonada a si mesma, a mulher aplicou aquela curiosidade desassossegada de se encontrar, que o ócio acentuava, no interesse pela moda. Enquanto ao companheiro a sociedade permitia a realização integral da individualidade na profissão, nas ciências ou nas artes, a ela negava os interesses de outro tipo além dos ligados à casa, aos filhos e a sua pessoa. Era como se não tivesse um cérebro, como se o exercício da inteligência tornasse duros os seus traços e lhe empanasse o brilho da virtude (SOUZA, 1987, p. 99).

Ainda sobre a cultura do feminino, a autora disserta sobre a inserção da mulher no “mundo masculino”:

Dilacerada entre dois pólos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens diversas de valores [...] E se na profissão era sempre olhada um pouco como um amador, dentro do seu grupo, onde os valores ainda se relacionavam com a arte de seduzir, representava verdadeiro fracasso. Não é de se espantar que esse dilaceramento tenha levado a mulher ao estado de insegurança e dúvida que perdura até hoje. Pois perdeu o seu elemento mais poderoso de afirmação e ainda não adquiriu aquela confiança em si que séculos de trabalho implantaram no homem (SOUZA, 1987, p. 106).

---

11 “A forma não corresponde a uma preferência arbitrária ou estética, mas é imposta, quer pela tradição, quer pelas condições sociais, o mesmo acontecendo com as cores e com os tecidos, cuja escolha independe do capricho individual, sendo em larga medida sancionada pela sociedade” (SOUZA, 1987, p. 47).

12 Título que Gilda toma de empréstimo do filósofo alemão Georg Simmel (1858–1918), que também tratou do tema da moda no ensaio “Filosofia da moda”, publicado na revista *Reihe Moderne Zeitfragen* sob o título de “Sobre a psicologia da moda”, que data do ano de 1895, sendo citado como referência bibliográfica por Gilda em sua tese.

Sempre atenta aos gestos e ao movimento das vestimentas, sua concepção analítica se realiza em paralelo à mudança da estrutura social. Ao analisar os antagonismos entre as classes sob o prisma da moda, ela observa que “a moda serve a estrutura social acentuando a divisão de classes” (SOUZA, 1987, p. 29), trazendo à tona o problema da mobilidade social e da estratificação. Segundo Gilda, “as classes dirigentes buscam se defender da imitação das classes inferiores, sempre alterando as modas, para não serem copiadas”, entretanto o *status* social pode se dar por meio da incorporação, como cópia, dos costumes e das vestimentas das classes superiores, característica representativa da nascente possibilidade de mobilidade social, pois no século XIX “as classes encontram-se constituídas sob um movimento contínuo de ascensão e descida” (SOUZA, 1987, p. 112)<sup>13</sup>. No último capítulo da tese, que recebe o título de “Mito da borralheira”, Gilda adentra no espaço da festa, considerando-o como um lugar privilegiado de análise sociológica, já que ele revela de maneira mais evidente o jogo de ascensão e queda entre as classes.

Aberta ao campo do debate, em 1979 a autora publica sua segunda obra, considerada pela crítica uma referência nos estudos relativos à produção de Mário de Andrade. Em *O tupi e o alaúde* (2003), Gilda de Mello e Souza interpreta a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (ANDRADE, 1928) em três movimentos que elucidam a importância das danças dramáticas brasileiras e do folclore nordestino na composição da obra de Mário de Andrade, mas, sobretudo, o jogo de oposições antiéticas presentes em toda a construção narrativa. Em sua análise, *Macunaíma* seria uma representação, transfigurada em forma de um jogo de oposições do cruzamento de dois sintagmas inversos e simétricos, da matéria local e da matéria estrangeira (SOUZA, 2003, p. 51)<sup>14</sup>. Relembramos, a partir desse ponto, outros ensaios que Gilda de Mello e Souza consagra ao primo e intérprete Mário de Andrade, reunidos na primeira parte de sua obra ensaística, *A ideia e o figurado* (2005), em que examina, sem perder de vista o itinerário biográfico do autor, sua obra – poética, programática, estética –, seu trabalho de colecionador de obras de arte e suas formulações

---

13 Sobre a questão da mobilidade social, Gilda toma como referência, por exemplo, a obra *Sobrados e mucambos* (1936) do ensaísta brasileiro Gilberto Freyre (1900–1987) e o romance *Ilusões perdidas* (1837) do francês Honoré de Balzac (1799–1850), demonstrando a complexa abordagem da autora diante da eleição e do manuseio de diversas fontes heterogêneas entre si, mas que a auxiliaram a elucidar, a partir do detalhe, uma questão central sob o tema da estratificação social.

14 A obra *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* é uma resposta crítica de um diálogo que Gilda trava com a obra do escritor brasileiro Haroldo de Campos (1929–2003) *Morfologia de Macunaíma* (1973), sugerindo alguns debates e avanços em relação à leitura proposta pelo autor.



teóricas e interpretativas acerca da cultura brasileira. Os múltiplos níveis e linhas analíticas presentes nesses textos somam-se à cumplicidade e possível continuidade entre as obras da própria autora e as de Mário.<sup>15</sup>

Ao seguirmos as pistas e os indícios deixados por Gilda de Mello e Souza não podemos deixar de elucidar o traço sensível da escrita da autora que nos leva ao encontro das figurações simbólicas e das práticas sociais como fontes interpretativas da cultura brasileira e do entendimento desta. Os ensaios e livros deixados por ela revelam um percurso que evidencia uma concepção de crítica aberta e dinâmica e, sobretudo, interdisciplinar. As obras *A ideia e o figurado* (2005) e *Exercícios de Leitura* (2009) apresentam ensaios que, como exercícios, nos ensinam a olhar ao mesmo tempo o texto (obra) e o contexto em justaposição, de modo a tornar seus objetos e temas passíveis de reconhecimento, conexão e interpretação.

No ensaio “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”, Gilda de Mello e Souza lança seu olhar sobre as telas dos pintores novecentistas – Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida e Almeida Jr. – e busca demonstrar o surgimento, em arte, dos traços “propriamente brasileiros”. Seria, então, na obra de Almeida Jr. que emergiria um novo personagem – o “homem brasileiro” – que, na figura do caipira paulista, representante da “verdade dos gestos de nossa gente”, fixa a dinâmica dos “gestos brasileiros”. A autora demonstra que a prática plástica desses pintores, mesmo dentro de uma linguagem acadêmica, executava a transfiguração em tela uma dinâmica corporal, social e expressiva que nos representasse a partir da particularidade figurativa da forma brasileira. Na leitura da autora, artistas como Almeida Jr. deram o primeiro passo para o movimento rumo ao encontro da forma brasileira na arte (SOUZA, 2009, p. 73-305). Esse ensaio sobre a gestualidade brasileira não pode ser lido separadamente de outro ensaio intitulado

---

15 Os ensaios sobre Mário de Andrade estão concentrados na primeira parte do livro *A ideia e o figurado* (2005). São eles: “Sobre O banquete”; “O professor de música”; “A poesia de Mário de Andrade”; “O colecionador e a coleção”; “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz” (SOUZA, 2005, p.9-49). Em outro livro de Gilda de Mello e Souza também podemos encontrar no ensaio “O avô presidente”, um relato sobre as inspirações familiares de Mário (SOUZA, 2009, p.113-131). Segundo o professor José Miguel Wisnik, “os ensaios que Gilda deixou sobre Mário de Andrade representam uma espécie de ‘livro impossível’, aquele que não pode ser escrito, então ela deixa pistas de uma interpretação que nos textos circunstanciais que escreve podem nos servir como um rastro possível” (informação verbal). Esse depoimento é um registro gravado e transcrito da palestra proferida por Wisnik no evento “10 anos sem Gilda de Mello e Souza”, que ocorreu no dia 1º de março de 2016 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Infelizmente, devido ao espaço do artigo, não poderemos nos aprofundar nessa questão.

“Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, no qual a autora analisa a produção dos modernistas e suas proposições estéticas para demonstrar a nuance da representatividade figurativa e estética em obras que procurariam reorganizar a temática do nacional, concorrendo para a sedimentação da arte brasileira sem, contudo, abandonar o diálogo com a produção artística estrangeira, como no caso de algumas obras da artista Tarsila do Amaral. Para a autora, nossa formação artística estaria assentada nessa via de mão dupla, assim como em *Macunaíma*, entre a matéria local e a estrangeira. Ao buscar o “sentido da formação” por meio dos primórdios da pintura brasileira, Gilda estabelece uma mediação entre a experiência, a forma social, a forma artística e o gesto (ARANTES; ARANTES, 1997).

Acreditamos que a crítica ensaística realizada por Gilda de Mello e Souza deve-se à sua trajetória e ao seu próprio contexto, seja a formação acadêmica e os ensinamentos que recebeu dos mestres franceses, seja a convivência com os modernistas das décadas anteriores, principalmente devido à sua proximidade familiar com o “papa do modernismo” Mário de Andrade ou à nova atmosfera universitária e à convivência com os colegas da revista *Clima*. Nesse sentido, sua formação se realiza em via de mão dupla e, ao tentar esboçar no início deste artigo a análise da trajetória da autora, consideramos que esta também pode ser compreendida como um indício para a construção de seu olhar de intérprete. Buscando dar centralidade a uma investigação sociológica das ideias, acreditamos que as experiências intelectuais possuem no contexto social e simbólico mediações que contribuem para uma análise das produções de Gilda. Na segunda parte, ao elencarmos alguns aspectos da obra ensaística da autora, procuramos compreender como o conteúdo dessa experiência se transfigura em forma, ou seja, na sua própria produção intelectual. Gilda sabia que não há sociologia da arte sem a precedência da experiência estética, sendo assim explorou as possibilidades teóricas e metodológicas oferecidas por várias disciplinas.

Considera-se como elemento central de sua crítica “a paixão pelo concreto”, pelo contato direto com o objeto visto e analisado. As paixões pela análise das formas e pela experiência dos gestos são guias e condutoras da interpretação de variados aspectos do sistema cultural brasileiro, em que foi possível aclimatar, reposicionar e dialogar criativamente com tradições estéticas europeias no contexto nacional. Nesse jogo de mediações e de desmembramento dos objetos que analisa, ela nos incentiva a olhar os indícios deixados entre o texto e o contexto, exigindo de seu leitor perspicácia sociológica e sensibilidade estética. Nos nexos estabelecidos entre a forma artística e a forma social, Gilda de Mello e Souza configura um tipo de análise interpretativa do

Brasil que perpassa as mais variadas formas de arte e os vários momentos da sociedade brasileira, e constitui-se como um tipo particular de intérprete, aquele que realiza um exercício crítico minucioso, como uma espécie de “pe-rito” (SOUZA, 2009, p. 263).

## Referências

- ANDRADE, M. de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Livros Técnicos/Secretaria e tecnologia de Cultura de São Paulo, 1978.
- ARANTES, P. E.; ARANTES, O. B. F. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, P. E. *Um departamento francês de Ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- ARÊAS, V. Prosa Branca. *Revista Discurso*, (26), p.19-32, 1996.
- ARRUDA, M. A., *Metrópole e cultura*. São Paulo: Edusp, 2015.
- BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- \_\_\_\_\_. Por uma sociologia da arte. *Tempo social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 295-305, 2006.
- BASTOS, E. R.; BOTELHO, A. Por uma sociologia dos intelectuais. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 53, n. 4, p. 889-919, 2010.
- BLAY, E. A; LANG, A. B. S. *Mulheres na USP: horizontes que se abrem*. São Paulo: Editorial Humanitas, 2005.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- GALVÃO, W. A. (Org.). *A palavra afiada*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JACKSON, L. C. Tensões e disputas na sociologia paulista (1940-1970). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 65, p. 33-49, 2007.
- MICELI, S.; MATTOS, F. (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- PEIXOTO, F. A. Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras, 1930 a 1960. *Textos Idesp*, 1988.
- PINHEIRO, D. *Jogo de damas: trajetórias de mulheres nas ciências sociais paulistas (1934-1969)*. *Cadernos Pagu*, n. 46, p. 165-196, jan./abr. 2016.
- PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: EDUSP, 2011.

- \_\_\_\_\_. Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas. *Cadernos Pagu*, n. 1, p. 13-46, 2004.
- PRADO JÚNIOR, B. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do IEB*, n. 43, p. 9-36, set. 2006.
- SOUZA, G. de M. e S. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1980] 2009.
- \_\_\_\_\_. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MICELI, Sérgio. (Org.) *História das ciências sociais no Brasil*, v. 1. São Paulo: Sumaré; FAPESP, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



Bárbara Luísa Pires é graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas.  
barbaraluisa.pires@gmail.com