

Pintura e Nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza

Ricardo Nascimento Fabbrini

Professor de Estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É autor de *O Espaço de Lygia Clark* (Atlas), e *A arte depois das vanguardas* (Editora da Unicamp), além de artigos sobre estética, arte moderna e contemporânea. Possui graduação e licenciatura em Filosofia e Direito; mestrado e doutorado em Filosofia pela USP./E-mail: ricardofabbrini@usp.br.

Resumo. O artigo analisa os ensaios sobre pintura de Gilda de Mello e Souza publicados, originalmente, nos anos 1970 e 1980. Destaca sua crítica à ideia de processo formativo da pintura moderna brasileira, entendido como uma linha evolutiva que teria numa extremidade Almeida Junior, e na outra, Tarsila do Amaral. Enfatiza-se que para a compreensão desse processo de formação de uma pintura de cunho nacional seria preciso, segundo a autora, evidenciar como nossos artistas aclimataram no curso do tempo os esquemas perceptivos europeus atribuindo-lhes *coloração local*. Ressalta-se, ainda, que Gilda de Mello e Souza voltou-se também para a pintura dos anos 1970 e 1980 de João Câmara Filho, Gregório Gruber e Rita Loureiro, que, indiferente à questão do nacionalismo modernista, figurava, no entanto, a dita realidade brasileira. Por fim, o artigo enfatiza a perícia da autora na apreensão dos detalhes reveladores de cada obra, próxima do método indiciário, na tradição de Aby Warburg, cultivado pela geração de críticos dos anos 1940 do grupo *Clima*, como Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes.

Palavras-chave. Gilda de Mello e Souza, crítica, pintura, arte brasileira, detalhe.

Painting and Nationality according to Gilda de Mello e Souza

Abstract. This article analyses Gilda de Mello e Souza's essays on painting published originally in 1970 and 1980. It highlights her critical assessment the idea of the modern Brazilian painting formative process, understood as an



evolutionary line that would end in Almeida Junior, and another, Tarsila do Amaral. It is emphasized that to understand this process of forming a national nature paint would it be necessary, according to the author, to show how our artists acclimatized in course of time the European perceptive schemes giving them the local colour. It is noteworthy also that Gilda de Mello e Souza also turned up at the 1970s and 1980s paintings of João Câmara, Gregorio Gruber and Rita Loureiro, who, indifferent to the question of modernist nationalism, portrayed the so-called Brazilian reality. Finally, the article emphasizes Mello e Souza's expertise in understanding the revealing details of each work, close to the evidential method in the tradition of Aby Warburg, cultivated by the generation of critics of the 1940 Climate Group, as Antonio Candido and Paulo Emilio Salles Gomes.

Keywords. Gilda de Mello e Souza, criticism, painting, Brazilian art, detail.

Destacaremos os ensaios sobre pintura de Gilda de Mello e Souza, escritos por ocasião de exposições em galerias e mostras coletivas, como as do Museu Lasar Segall em 1974 e 1975, cujo tema central foi o processo de formação da pintura brasileira em “sociedades mal acabadas como a nossa”. (ARANTES, 1997, p. 69). Nesses ensaios “que estão entre o que há de melhor na moderna crítica de arte brasileira”, como assinala Otília Arantes (1997), Dona Gilda, como era conhecida, apresentou um fio condutor do processo formativo da pintura de cunho brasileiro, ou seja, de uma linha evolutiva que teria numa extremidade Almeida Junior, e na outra, Tarsila do Amaral; ou, em outros termos, como ponto de partida, a arte acadêmica em fim de linha, e, como ponto de chegada, a arte moderna em fase de consolidação.

Seus ensaios de escrita límpida possuem poucas referências teóricas, haja vista que Dona Gilda não as utiliza como argumentos de autoridade visando a legitimar seus comentários, embora diversos autores sejam reconhecidos nas entrelinhas: “Tinha - dizia ela - assim como Mário de Andrade, desconfiança dos críticos extremamente confiantes na teoria” que “procuram *re-conhecer* na obra (de arte) um saber que já possuem”, em vez de “desentranhar” dessa obra “o sentido que o artista nela encarnou” (SOUZA, 2014, p. 77; p. 108). Essa desconfiança em relação à teoria decorreria, assim, de sua “paixão pelo concreto”, de sua necessidade em atender ao “apelo das coisas”, ao dito real, que a fazia – uma vez



encerradas as tarefas universitárias – substituir o “pensamento abstrato”, para o qual “não teria sido talhada”, pela análise de obras artísticas. (SOUZA, 2009, p. 262). Assim como aos demais membros do grupo Clima interessava-lhe o que “*esta* imagem, *esta* pintura, *este* artista, feito *nessas* condições, e *nessa* época” diz sobre o mundo. (SOUZA, 2008, p. 262). Destaco, no entanto, apesar de sua desconfiança em relação à teoria, sua menção à *Arte e Ilusão* de Ernst Gombrich, no ensaio *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*, de 1974, na qual Dona Gilda apresentou em nota de rodapé, seu modo de operar nos “exercícios de leitura”, como modestamente denominava sua crítica de arte: “Segundo o eminente historiador e crítico de arte Ernst Gombrich é impossível recuperar “a inocência do olho”, como queriam Ruskin e os impressionistas, pois as coisas jamais aparecem a um olho virgem, isento de hábitos conceituais. Ver é sempre um aprendizado, através do qual estabelecemos uma relação menos com a natureza que com *os esquemas perceptivos anteriores*. Mesmo na arte chamada naturalista o artista não transpõe para a tela o resultado neutro e objetivo de sua análise do mundo exterior, mas aplica à análise do real *os esquemas perceptivos que herdou da tradição*. Desse modo, a história do gosto se apresenta como a “história das preferências”, como a história das “diversas escolhas alternativas”, em situações determinadas”. (SOUZA, 2008, p. 274, grifo nosso)¹.

Seus ensaios partem da constatação segundo a qual “nem o mais naturalista dos artistas pinta o que vê, já que o mundo sempre lhe aparece filtrado pelos esquemas perceptivos herdados da tradição” (ARANTES; p. 86). Na busca de uma pintura de caráter brasileiro, Dona Gilda evidenciou, assim, os esquemas perceptivos europeus, mostrando como os nossos artistas os aclimataram à realidade de nosso país, atribuindo-lhes a dita *coloração local*. Para compreender esse processo de formação de nossa pintura moderna seria preciso ater-se, por conseguinte, à experiência da diferença brasileira, ou seja, à acomodação em princípio irrealizável dos códigos da arte europeia, desde meados do século XIX ao panorama social, artístico-cultural, de nosso país.

Dona Gilda reabriu o dossiê sobre o pintor Almeida Júnior, composto por Gonzaga Duque, Mário de Andrade, Luiz Martins, Sergio Milliet e Mario Pedrosa, no intento de compreender a linha evolutiva da figuração plástica de experiência nacional. Retomou sua pintura afirmando que foi nela que “ingressou pela primeira vez o homem brasileiro” (SOUZA, 2008, p. 274). Compartilhava, assim, a importância já concedida ao pintor pelo crítico Gonzaga Duque, ao tomá-lo como “marco divisório da pintura de cunho brasileiro”, mas dele divergia



no tocante à inovação em sua pintura. Para Gonzaga Duque (1995) a originalidade da pintura de Almeida Junior residiria no “clareamento da paleta”, por meio do qual ele teria inventado uma “luz tipicamente nossa”, ou seja, teria apreendido na tela a tal “luz tropical”. Se isto ocorreu foi, segundo o crítico, porque a natureza colorida e iluminada da paisagem de nosso país teria se imposto ao artista desde sua infância no interior paulista. Para Dona Gilda, no entanto, Almeida Junior, malgrado Duque, não teria inventado a “luz brasileira” até “porque essa não seria um simples dado derivado da observação, mas fruto de um esquema cultural importado” (SOUZA, 2008, p. 283). Não seria assim a luz tropical, como se repetiu por décadas, seu traço original. Sua singularidade residiria, antes, na combinação de esquemas perceptivos, ou seja, da “acomodação entre dois sistemas diversos de notação” que já coexistiriam na Europa quando da viagem do pintor ituano à Paris, entre 1876 e 1882. Em sua pintura, o que se teria, em suma, são dois esquemas sobrepostos, um inovador (a arte moderna) e outro retrógrado (a arte acadêmica dos *Salões de Belas Artes*), devidamente adaptados à realidade brasileira. (SOUZA, 2008, p. 284). É interessante observar, entretanto, que atenta à circulação dos esquemas perceptivos na Europa, Dona Gilda ressalta que não se tratava no que diz respeito à arte moderna (ou ao esquema inovador) à pintura impressionista de Pierre-Auguste Renoir ou Claude Monet, como se poderia inicialmente supor, mas de uma prática da pintura ao ar livre já corrente havia muito na França assimilada pela *École de Beaux-Arts* e difundida no *Salon de Paris*.

Dito sem meias-tintas: o que caracteriza a pintura de Almeida Junior é seu hibridismo, pois nela “conserva-se o código acadêmico em alguns elementos do desenho, na composição, no modelado, no ilusionismo do volume, mas substitui-se a luz atenuada por uma luz mais franca, solar, amarelecida que esfarinhava um pouco os contornos e realçava as cores”. (SOUZA, 2008, p. 285). Esse hibridismo, entendido como tensão entre inclinações diversas, estaria presente não apenas em Almeida Junior, vale acrescentar, mas também nas pinturas de Eliseu Visconti que “apesar de excelente pintor”, no juízo de Dona Gilda, não seria “um artista de personalidade muito definida” tendo em vista que em diversas obras suas “tendências conflitantes coexistem na mesma tela, ameaçando a sua unidade geral”. (SOUZA, 2008, p. 288). Esse conflito que põe em risco a integridade da composição em Visconti estaria evidente, por exemplo, em *A família*, de 1909.

É um quadro muito bonito que, à primeira vista surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a colocação admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembra demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem na fatura, percebemos que a realização do rosto não é impressionista: o modelado se prende antes aos ensinamentos



da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa. Eliseu não usou a pincelada partida, nem decompôs as cores usando as complementares; pintou segundo as regras tradicionais, limitando-se a estender *por cima* da tela já trabalhada uma poalha (*poeira leve que se mantém suspensa no ar*) de pontos multicores, numa técnica que seria antes de Seurat. Estamos bem longe do crepitar incessantes de luz e sombra dos quadros de Monet ou da luminosidade epidérmica, porejada dos quadros de Renoir. (SOUZA, 2008, p. 289, grifo nosso).

Seria perceptível em *A família*, assim como nas pinturas de Almeida Junior, uma sobreposição de sistemas de notação que as tornaria, cada qual ao seu modo, igualmente artificiosas, vacilantes entre academia liberalizante e modernidade acanhada.

Destaca Dona Gilda, além disso, outro índice da pintura de Almeida Junior que autorizaria tomá-lo como fundador da pintura moderna nacional. Esse pintor “sem precursores” teria apreendido a “notação milagrosa do gesto” – tema recorrente em suas críticas de arte – “lutando contra as reminiscências artísticas que lhe impunham, a cada momento, a postura europeia civilizada”; o que significa dizer que o artista teria reagido aos esquemas pictóricos de representação do corpo segundo as convenções da pintura de gênero como a pintura de costumes ou o retrato:

Coube a Almeida Junior – afirma Dona Gilda – surpreender a verdade profunda de uma nova personagem, não apenas na aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas na dinâmica dos gestos – aquilo que, enfim, Marcel Mauss descreveu com tanta perspicácia num ensaio célebre, designando como *técnicas do corpo*. (SOUZA, 2008, p. 275).

Percebe-se essa acuidade na observação de Dona Gilda sobre a gestualidade caipira em Almeida Junior também na seguinte descrição:

Apreende a 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. (SOUZA, 2008, p. 277)

Ou ainda, como afirma na sequência: “O jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar-se no corpo largado a impressão de força cansada, a que Candido Portinari parece não ter sido insensível” (SOUZA, 2008, p. 276-277). Essa agudeza na figuração do gesto caipira por Almeida Junior é atribuído por Dona Gilda à “memória de seu próprio corpo,



onde residem os nexos profundos da sensibilidade desse artista face à realidade do país”; o que implica dizer, em última instância, que “o pintor teria retratado a si mesmo, sendo ele próprio um caipira da gema”. (ARANTES, 1997, p. 81). “Mas, afinal, como Dona Gilda viu tudo isso?”, pergunta Arantes (1997, p. 87). Em primeiro lugar, pela percepção acurada dos esquemas da pintura europeia, singularmente combinados, como vimos; e em segundo lugar, “pela própria empatia” de Dona Gilda com o pintor caipira, sendo ela mesma – como recupera Arantes (1997, p. 84) – “menina de fazenda do interior paulista”²².

Adensando o dossiê, Dona Gilda retomou, nesse mesmo ensaio de 1974, a periodização de Mário de Andrade dos anos 1920 na qual lavrava como certidão de nascimento de nosso processo formativo na pintura *Caipira picando fumo* de Almeida Junior, de 1893, e como atestado de maioridade *A Caipirinha*, de Tarsila do Amaral, de 1923. Esse processo de emancipação consistiria na passagem de um assunto estereotipado, próprio à arte acadêmica, para uma forma brasileira caracteristicamente moderna. Posição que gerou polêmica, haja vista que Luís Martins em controvérsia com Sergio Milliet argumentaria, nos anos 1940, afastando-se de Mário de Andrade, que Almeida Junior produzira uma ruptura na pintura brasileira não apenas em função dos temas nacionais, mas também pela inovação formal, pois, clareando a paleta, teria inventado a “luz brasileira”, retomando a posição de Gonzaga Duque. Em síntese, Dona Gilda afirma que a singularidade de Almeida Junior não estaria em pintar pela primeira vez a luz brasileira, como queria Gonzaga Duque, nem temas estereotipados, no sentido de Mário de Andrade, mas no modo “bastante nosso” de sobrepor esquemas perceptivos europeus, assim como de figurar “a verdade dos gestos de nossa gente”, apagando “o modelo de comportamento corporal do europeu civilizado” presente, ainda, em artistas como Gustav Courbet ou Jean François Millet, contemporâneos do pintor brasileiro. (ARANTES, 1997, p. 84).

Sobre a percepção do gesto ainda não gessado como gesta de atos, no sentido dos referidos esquemas europeus, é interessante observar que só tardiamente Mario de Andrade, como lembra Arantes (1997, p. 98), valorizaria “a dança dramática caipira no interior de São Paulo”, ou seja, esse mesmo gesto caipira já figurado há muito tempo nas pinturas de Almeida Junior, o qual foi percebido por Dona Gilda, como vimos, como sua “diferença local”. Somente nos anos 1940, Mario de Andrade deslocando sua atenção da música caipira à dança e coreografia ateve-se a esse gesto. Fez “gráficos e desenhou um bonequinho para expressar a postura do corpo adotada pelo dançarino, com o tronco um pouco



caído para frente e os joelhos parcialmente flexionados, alternando-se os pés para adiante” reconhecendo aquilo que anteriormente não pudera ver em Almeida Junior, por considerá-lo um artista acadêmico (ARANTES, 1997, p. 99).

Na conclusão de *Pintura brasileira contemporânea: os precursores de 1974*, Dona Gilda avalia a mostra no Museu Lasar Segal, nos seguintes termos, antecipando o teor de seu ensaio do ano seguinte:

Essa notável exposição veio demonstrar a existência no Brasil de uma pintura de origem acadêmica que presa aos preceitos da Escola de Belas Artes daqui e da Europa, apresenta, no entanto, muitos elementos de interesse. A análise mesmo superficial das obras do período revela um princípio vago de renovação *que pairava no ar e penetrava de maneira desordenada e esporádica nas telas*. 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. Cabe ao crítico de hoje, livre de paixão, examiná-lo à luz de outra perspectiva. (SOUZA, 2009, p. 303, grifo nosso)³.

Em Vanguarda e nacionalismo na década de 1920 escrito para o catálogo de uma nova exposição no Museu Lasar Segall, em 1975, intitulada *O Modernismo: pintura brasileira contemporânea de 1917 à 1930*, Dona Gilda parte da constatação segundo a qual o grupo de Mario de Andrade, de 1922, “teria exagerado a atitude modernista para que o Brasil alcançasse a Europa, corrigindo rapidamente o seu atraso artístico”. (Souza, 2009, p.314). “Vencida essa etapa” teria, então, se imposto a ele “a volta à realidade brasileira, e a busca igualmente exagerada dos traços definidores da nacionalidade, para que o Brasil se libertasse da Europa”, “encontrando o caminho de sua cultura”. (SOUZA, 2009, p. 314).

É o que se evidenciaria na pintura de Tarsila do Amaral, considerada por Mario de Andrade, como dizíamos, o ponto de consolidação do processo de formação da pintura moderna brasileira. O nacionalismo impondo-se, no Brasil, como “dominante estética do período” teria implicado, segundo Dona Gilda, a reavaliação crítica das influências europeias anteriores as quais “passaram, a partir daí, a ser encaradas com extrema cautela” (SOUZA, 2009, p. 314). Essa reavaliação seria feita agora à luz do expressionismo uma vez que Mário de Andrade se voltara com afincado à cultura alemã atenuando o peso anteriormente atribuído à cultura francesa (ao cubismo) e à cultura italiana (ao futurismo). Esse interesse de Mário pelo expressionismo foi inseparável – ainda segundo Dona Gilda - da elaboração do conceito de Nacionalismo, entre nós. Dito de outro modo: a avaliação de Mário de Andrade da pintura brasileira passou a ser orientada pela “conjugação entre a preocupação social acentuada e o uso sistemático da deformação”. (SOUZA,



2009, p. 317). Seria a deformação, o novo esquema perceptivo - a nova categoria estética dominante da arte moderna – que rasuraria os esquemas não apenas da arte acadêmica, mas também das vanguardas cubista e futurista:

Mário se desinteressa do cubismo porque mesmo tendo sido muito útil em certo tempo e servindo-se de processos primitivos de deformação (arte negra) que o podiam revigorar, é na verdade, para ele, uma disciplina racional, caracterizada por um formalismo individualista e estetizante. (SOUZA, 2009, p. 318)

Nesses comentários sobre a pintura de Tarsila do Amaral, Dona Gilda retoma a ideia segundo a qual o gosto se apresenta como a história das preferências (no caso, pelo expressionismo) entre “diversas escolhas alternativas” em situações determinadas como a que estamos nos referindo: a do nacionalismo nos anos 1920. Fiel ao seu procedimento anterior, a autora ressalta, nesse novo ensaio, que Tarsila do Amaral não transpôs simplesmente para a tela as fantasias de seu mundo interior (assim como afirmara, analogamente, que a pintura de Almeida Junior não foi o resultado imediato de sua percepção objetiva do mundo exterior), posto que a pintora submete suas fantasias aos esquemas perceptivos da tradição moderna: “A carreira de Tarsila do Amaral se realiza na confluência do Cubismo e do Nacionalismo, e logo em seguida à batalha da Semana” [...] É ainda em 1923 – continua Dona Gilda - que a aluna aplicada de Léger explode em Paris, inexplicavelmente, na brutalidade d’ *A negra*, que antecipa de maneira divinatória duas telas futuras: o *Abaporu*, de 1928, e a *Antropofagia*, de 1929. Na referência que fez bem mais tarde à gênese da tela a pintora alude à “origem subconsciente da inspiração, atribuindo-a a memória infantil; mas esquece curiosamente a sua significação plástica. Não se duvida que os sustos infantis, rememorados no exílio pela moça feita, tenham sido em parte responsáveis pela deformação da figura, mas eles só puderam se expressar da maneira como estão no quadro porque Tarsila acabava de assimilar a teoria estética do mestre (Fernand Léger) e tinha estudado com atenção certas obras suas, como *Les Femmes au bouquet*. Consequentemente *A negra* – conclui Dona Gilda - não era “um arquétipo, emergindo intacto das profundezas da memória coletiva; mas uma decorrência, embora curiosamente aculturada, do aprendizado parisiense” (dos esquemas cubista, futurista, e expressionista da *École de Paris*). (SOUZA, 2009, p. 328).

No juízo de Dona Gilda, que também aqui se distancia de Mário de Andrade, a deformação expressionista que permitiria figurar o “homem dividido, atormentado, alógico”, ou seja, “a mata virgem”, na esteira da “arte primitiva, barroca, ou popular, é domesticada nas pinturas de Tarsila do Amaral” pelo



“equilíbrio, construção, ou sobriedade” cubistas. (SOUZA, 2009, p. 329). Em sua fase *Pau-Brasil*, a partir de 1924, Tarsila apreenderia, segundo Dona Gilda, “a realidade primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu, altamente racional”, porque submetido aos esquemas cubistas que trouxera da Europa: “O resultado é assim um espaço ingênuo, analítico e enumerativo, de estruturas simétricas simples, cores puras e lisas. A imagem, enfim, de um mundo sem tensões, cuja ordenação mais melódica do que sinfônica nos obriga a uma leitura linear e parcelada”. (SOUZA, 2009, p. 329). Na pintura *Pau-brasil* de Tarsila do Amaral também encontraríamos, como em Almeida Júnior e Eliseu Visconti, um sistema de dupla notação, com a diferença de que o elemento inovador seria, agora, a deformação (a pulsão expressionista), devidamente regrada pelo elemento conservador, a geometrização cubista (ou apolínea).

Se em algumas telas, como em *A Caipirinha* de 1923, Tarsila do Amaral atingiu “uma síntese satisfatória entre esses dois elementos” – e pode-se supor que Dona Gilda avaliasse, do mesmo modo, *Carnaval em Madureira* e *EFCB*, de 1924 – em outras pinturas, tais como *O vendedor de frutas* o resultado foi uma “pintura decorativa como um cartaz publicitário”. (SOUZA, 2009, p. 330). Apesar dessa distinção entre obras de viés classicizante (no primeiro caso) e viés decorativo (no segundo caso), pode-se dizer que, segundo Dona Gilda, na pintura de Tarsila, a grade cubista instaura um “universo limpo e ordenado”:

Pintora de enorme talento, mas nem muito profunda nem excepcionalmente original, tem algo de mentalidade de aluna: brilhante, disciplinada, cumpridora de tarefas, imaginosa, mas que só inventa sobre um esquema preexistente. A sua sorte foi encontrar no caminho as normas de uma estética precisa (*aludindo, certamente, à escola cubista de Paris*) e as linhas gerais de uma visão de mundo (*a concepção nacionalista dos modernistas, sobretudo a de Mário de Andrade*) às quais se acomodou com a docilidade de intérprete, de executante. (SOUZA, p. 331-333, inserções nossas em grifo entre parêntesis).

Resumindo, para Mario de Andrade o que era tema em *Caipira picando fumo*, de 1893, “mero certificado de origem” da pintura moderna brasileira, “tornou-se forma, na acepção substantiva do termo”, em *A Caipirinha* de 1923 (ARANTES, 1997, p. 82). De tal sorte que teríamos alcançado finalmente “certo e muito bem aproveitado caipirismo de forma e cor”. (ARANTES, 1997, p. 82). Face essa afirmação de Mario de Andrade, Arantes indaga “se é possível reconhecer nesse processo de interiorização no qual o que era fachada submergiu na imanência”, uma formação que se encerra?; ou será que só agora essa formação da pintura moderna brasileira começaria para valer?; ou, por fim: “Teríamos nos tornado moderno o suficiente para não se acanhar mais de ser também caipira, agora com



muita honra?” (ARANTES, 1997, p. 83).

Distanciando-se de Mário de Andrade, segundo Dona Gilda, não teríamos em Tarsila do Amaral a conversão da figura em forma, da “cor local meramente temática em estrutura das obras”, ou do “assunto brasileiro em forma brasileira”, ou finalmente, do “caipira em caipirismo imanente”, porque permaneceria a dificuldade de um “afastamento apreciável dos esquemas artísticos eruditos europeus” que resistiriam ainda que “camuflados sob a aparência selvagem do tema”. (SOUZA, 2008, p. 344). Se o processo de formação da pintura moderna não se completou é porque de Almeida Junior passando por Tarsila até o presente - como mostraria a autora nos ensaios seguintes - seria caracterizada pelo modo singular com que nossos artistas combinam esquemas perceptivos eruditos europeus ou norte-americanos (a partir dos anos 1960) e mesmo da cultura popular local (que por sua vez remonta à cultura medieval e renascentista europeia) visando sua aclimação à realidade nacional.

Desse modo, a pintura de Tarsila do Amaral não deveria ser tomada como marco inaugural de uma pintura nacional, até porque julgar as obras segundo o critério do nacionalismo implicaria desconsiderar artistas relevantes. Por esse motivo, o conceito de nacionalismo de Mario de Andrade embora tenha trazido na avaliação de Dona Gilda, “vantagens muito grandes” “se encararmos a arte do ponto de vista da funcionalidade social, à medida que foi um programa artístico imperioso e pragmático, ele dificultou a livre expressão do impulso criador”: “Para aqueles cujo impulso artístico assumia caráter indomável, mantendo ligações com as forças profundas da personalidade, o Nacionalismo não foi propício: para Lasar Segall constituiu um perigo que ele soube evitar; para Ismael Nery, um movimento que ele ignorou, para Anita (Malfati), uma linguagem em total desacordo com o seu tumulto interior” (SOUZA, 2008, 344). Nas pinturas desses artistas teríamos, em suma, expressionismos sem Nacionalismo. Ressalte-se, nessa direção, o entusiasmo com que a autora destacou nesse ensaio, movida certamente pela intenção de reparação historiográfica (*como procedera no ensaio anterior em relação a Artur Timóteo da Costa*), essas “manifestações avulsas do espírito novo”, como na “altíssima qualidade artística de Anita Malfati e Ismael Neri” que foram “reconhecidas na época por alguns nomes representativos da crítica, mas que por ficarem à margem do Nacionalismo acabaram excluídas por quase meio século da história da arte brasileira” (SOUZA, 2008, p. 343, inserções nossas em grifo entre parêntesis). O Nacionalismo, no entanto, teria produzido, segundo Dona Gilda, o benefício de frear a “postura destrutiva da arte de vanguarda, que



na Europa se expressou, sobretudo, pelo Dadaísmo e o Surrealismo, que tiveram conotação fortemente individualista”. (SOUZA, 2008, p. 344). Destaque-se que, aqui, a autora não considera as vanguardas destrutivas, oníricas, ou pulsionais, como o dadaísmo e o surrealismo, que visavam embaralhar arte e vida, como uma reação desejável à pintura cubista edulcorada, de feição nacionalista, difundida, entre nós, por Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti.

Percebe-se assim a singularidade da posição de Dona Gilda sobre a pintura moderna brasileira uma vez que ela não se limitou a endossar as posições de Mário de Andrade, apesar de reconhecer que ele foi decisivo em sua formação ao ponto dela “coleccionar tudo o que ele dizia”, para “revirando suas ideias de todos os lados, perceber-lhe o mecanismo” - como lhe confessava em carta, de 1942. (SOUZA, 2014, p. 253). Esse caráter singular de sua crítica da pintura moderna, com suas escolhas e limites, torna-se ainda mais nítida se recuperarmos também sua oposição ao crítico Mário Pedrosa: “Dos críticos ligados ao Modernismo, - afirmava ela - apenas Mário Pedrosa focaliza Eliseu Visconti com simpatia, fazendo datar suas telas, a meu ver erroneamente, como o início da paisagem no Brasil”. (SOUZA apud ARANTES, 1997, p.105). De fato, o verdadeiro marco divisório de nossa pintura, segundo Mário Pedrosa, não se encontraria em Almeida Júnior, mas em Eliseu Visconti, como afirma Dona Gilda, que atentou para as consequências desse deslocamento da pedra fundamental da arte brasileira. Pedrosa afirmava, vale lembrar, no artigo “Visconti diante das modernas gerações”, de 1950, o seguinte:

É curiosa a predileção do pintor (Visconti) pelos retângulos alongados, nos quais o desenvolvimento se faz no sentido das verticais, com céus reduzidos à linha do horizonte alta. Ele evita assim os truques baratos da perspectiva linear e se entrega em quase dois terços do quadro ao prazer de desmaterializar as coisas e objetos físicos, ou por outra, de traduzi-los em tramas diáfanas e em planos de cor. (PEDROSA, 1998, p. 119).

Dona Gilda certamente percebeu que esse artigo de Pedrosa escrito no momento de difusão no país da arte abstrata internacional, em particular da arte geométrica, concreta ou construtiva - sendo o próprio crítico, como se sabe, seu principal difusor ou promotor – contribuiu para arquivar, pelo menos por uma década, a questão da referência nacional na arte brasileira⁴. Mas há outra diferença, ainda mais substantiva, que vale remarcar. A concepção de projeto moderno em arte e arquitetura baseada na arte geométrica ou construtiva, concebida por Mario Pedrosa, extravasava a “simples liberdade de experimentação artística visando à atualização da pintura no país comentada por Dona Gilda”⁵. Basta observar que são raras as menções de Dona Gilda à arte abstrata, geométrica ou mesmo



informal. Em 1973, no entanto, a propósito da retrospectiva “Homenagem a Milton Dacosta” realizada nesse mesmo ano no Rio de Janeiro, a autora escreveu um artigo sobre esse artista. Na reconstituição da sua trajetória embora assinala o abandono gradativo da figura em direção a uma “pesquisa estática e abstrata das estruturas”, Dona Gilda priorizou o exame da figura e dos gêneros da pintura (SOUZA, 2008, p. 345): “Da análise da figura, Milton Dacosta passa para a análise da paisagem como quem quer refazer etapa por etapa o caminho da pintura”. Pois, a meu ver, - diz a autora - “é bem uma representação quase abstrata da cidade o que vamos encontrar no período construtivo”. (SOUZA, 2008, p. 348). Sua *Construção sobre fundo branco*, de 1958, no qual “estruturas dispostas em pirâmide que rasgam na tela um espaço translúcido” são associados, por exemplo, ao “espaço feérico dos prédios de vidro”: “Se no período anterior Milton Dacosta nos tinha fornecido o sinal do homem, agora, com as suas construções, nos oferece o sinal da metrópole” (SOUZA, 2008, p. 350); de maneira que teríamos, aqui, a passagem do retrato à paisagem urbana. Sua atenção teria se voltado, aqui, para a geometrização da figura, sem que isso implicasse o abandono do “real, da forma orgânica e do assunto” (SOUZA, 2008, p. 350). Desconsiderando as obras puramente geométricas, que se aproximavam da pintura concretista do período, Dona Gilda enfatizou, também, a série Venus do artista. Em seus comentários sobre *Figura com chapéu*, de 1958, que integra essa série, a autora atém-se a um detalhe, ao “elemento acessório e mesmo anedótico como o chapéu” inserindo o artista por essa via, na tradição da pintura representacional ou figurativa: “Por que motivo observamos em Milton Dacosta esse apego ao chapéu, que vemos, aliás, atravessar a história da pintura de ponta a ponta, desde as formas fantasiosas de Piero della Francesca, os mazzochi orientais de Paolo Ucello, os toucados variados de Pisanello, os gorros de Holbein, os turbantes de Ingres, até o prosaico chapeuzinho coco de Cézanne”; sem esquecer – recorrendo, aqui, a Henri Focillon – “do grande chapéu de Arnolfini”, que “pousado em sua cabeça atenta e pontuda, auxilia a criar no retrato célebre do casal, “a magia do lugar e do instante” operando portanto como índice de historicidade. É interessante observar que embora Dona Gilda destaque “o valor formal impositivo do chapéu”, não o toma como pura forma geométrica, diferentemente de Mário Pedrosa (1998), que, em artigo de 1959 afirma o seguinte sobre essa mesma série de Dacosta: “O esquema geométrico do chapéu (mero retângulo com interação rítmica inferior) se destacou do tema figurativo, e se fez tela, por si só, para quê?”; “Para alcançar formas universais, superando precisamente os antecedentes de formas particulares”, ou seja, “as funções parciais de figuração e sugestão” que são acentuadas por Dona Gilda, ainda que ela assinala que a verossimilhança está



nessas pinturas no limiar do quebrantamento.

Sem renunciar a figura, Dona Gilda realça, assim, a *fase da Vênus*, posterior às pinturas geométricas por ela apenas aludida, porque nessa série Dacosta revaloriza “o tema, o desenho” e a “suavidade do colorido”. (SOUZA, 2008, p. 350). Ainda que reconheça o anacronismo dessas “Vênus robustas e indolentes” em “composições açucaradas de rosas e azuis esmaecidos”, a autora não deixa de realçar o caráter “intencionalmente irônico dessas pinturas” que recapitulam os modos de figuração do “corpo feminino em Ingres, Seurat, no Japão, ou no Barroco”, além de apropriar-se da “caricatura de costumes” e também da “graça das artes aplicadas como as porcelanas de Wedgewood”, entre outros esquemas perceptivos. (SOUZA, 2008, p. 351-352).

Dona Gilda examinou, também, certa pintura dos anos 1970 que indiferente à questão do nacionalismo modernista, remetia, no entanto, à realidade brasileira. Em *Dois notas*, publicado em 1983, comentou a exposição de 1976 de João Câmara Filho e reconstituiu a trajetória artística de Gregório Gruber. Na primeira nota, elegeu como mote para seus comentários sobre as litografias e pinturas da série *Cenas da vida brasileira*, 1930/1954, de João Câmara, “tópicos tradicionais da pintura, como os braços estendidos para o alto”, “as mãos abertas ou os torsos de membros, ora atados ora decepados”. (SOUZA, 2005, p. 113). Não teria João Câmara, no entanto, se limitado, segundo Dona Gilda, a repetir esses topoi (ou esquemas perceptivos) tão frequentes na “pintura religiosa ou de protesto, de Giotto a Van der Weyden, de Goya a Picasso ou Portinari”, uma vez que o artista os teria submetido a um “tratamento pessoal”. (SOUZA, 2005, p.114). Não apenas Câmara recorreu “aos braços erguidos com as mãos espalmadas” que deitam raiz na “iconografia tradicional da pintura”, segundo a autora, como “inventou um terceiro estilema”: a “multiplicação desordenada de braços sobressalentes” (SOUZA, 2005, p. 116). Essa torção do esquema perceptivo herdado da tradição pictórica, além do emprego de outros procedimentos compositivos, impediria segundo Dona Gilda que se tomassem as *Cenas da vida brasileira* como remissão direta aos fatos históricos que envolveram Carlos Lacerda ou Getúlio Vargas. Não teríamos nessas obras a “representação crítica de um momento determinado de nossa história política”, mas “fatos arbitrários, puro exercício da imaginação”, da “mitologia privada” do artista, a “qual ressurgue a cada momento, implacável e renitente assim como os braços multiplicados de seus personagens”. (SOUZA, 2005, p. 118). Para Dona Gilda, em síntese, as figuras com braços naturais, amputados ou sobressalentes, com seus gestos de títeres, não



representariam personagens históricos, mas constituiriam uma alegoria da vida política no Brasil.

Na nota sobre Gregório Gruber, Dona Gilda mostra de modo análogo que apenas aparentemente sua pintura é uma “representação, objetiva e quase fotográfica” da cidade de São Paulo, porque nela há uma operação por parte do artista que a desvia dos clichês fotográficos da cidade ao figurá-la como um “universo esvaziado”, haja vista que exclui toda figura humana. (Souza, 2005, p. 119). Essa cidade como espaço desértico e desolador, apreendida por um olhar em deslocamento ao rés das ruas, estaria distante também da pintura de paisagem urbana a partir da segunda metade do século 19, uma vez que Gregório Gruber não figura “as características que definem a metrópole: multidão, fluxo de veículos, tumulto multicolor de luzes e anúncios”. (SOUZA, 2005, p. 122).

Dona Gilda evidencia como esse artista mobilizou em suas obras os códigos que já circulavam na fotografia e na pintura sobre a cidade de São Paulo, para no mesmo movimento desses códigos se distanciar. Desde a década de quarenta diversos fotógrafos, cabe lembrar, já haviam documentado “a grande transformação urbana” pelo qual a cidade passara, mas seria com Gregório que pela “primeira vez a pintura a elegia com naturalidade, sem protesto” (SOUZA, 2005, p. 119). No que se refere à pintura, o Grupo Santa Helena ou a Família Artística Paulista já haviam figurado a cidade, mas esses artistas “um pouco como Cézanne, que se afastava de Aix em busca da montanha Santa Vitória, evitavam sistematicamente a turbulência do centro”, uma vez que “preferiam 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” esses artistas. (SOUZA, 2005, p. 121). Na São Paulo singular de Gregório não teríamos, portanto, nem a representação das transformações urbanas ou da impessoalidade da multidão na metrópole, tampouco a figuração afetiva do subúrbio, enquanto limiar entre cidade e campo, mas uma cidade em estado de suspensão, na qual o tempo parece ter estancado, como nas praças renascentistas de Giorgio de Chirico.

Na reconstituição da trajetória de Gregório Gruber, sempre atenta aos gêneros na pintura, a autora assinala, ainda, que “uma vez explorado o espaço urbano”, o artista “procurou recuperar a figura e fechá-lo entre quatro paredes”: “Então as gravuras, os desenhos, os pastéis, as aquarelas, passam a reproduzi-la sozinha ou aos pares, no emaranhado do espetáculo cotidiano: sentada à mesa do



café, fazendo a *toilette* matinal, na cama, entre os lençóis desfeitos, junto à televisão, costurando, lendo, fumando”. (SOUZA, 2005, p. 121). Estas cenas de intimidade, dos pequenos gestos da vida prosaica, sempre valorizados por Dona Gilda, inserem a pintura de Gregório na linhagem da pintura de gênero que, remontando a Vermeer do século XVII, estende-se a Édouard Manet, Edgar Degas, Pierre Bonnard, ou Ambroise Vuillard, nos séculos XIX e XX. Se nas pinturas de Gregório temos o mesmo “sentimento recluso de intimidade, de duração lenta, de silêncio, que pousa sobre pessoas e coisas” das pinturas flamengas ou francesas, não é apenas a ambiência da cena que nela opera como índice de época, mas, sobretudo, sua coloração. Em suas pinturas de interiores o jogo de luz e sombra - a “doçura de gerúndio” que “entretece a matéria macia, acamurçada de tudo que existe”, na bela prosa de Dona Gilda (2005, p. 121) - “explora as gradações infinitas de azul de e castanho”. Sua inspiração talvez adviesse, ainda na conjectura da autora, do francês seiscentista Georges La Tour, haja vista que “nos serões noturnos, Gregório ilumina o rosto solitário das figuras com o reflexo colorido da televisão”: “O halo azulado ou cor de laranja que borra um pouco os contornos, introduzindo no campo cromático uma pequena dissonância, talvez fosse o equivalente de hoje do reflexo incandescente das velas ou da lareira que em La Tour” acariciavam os corpos. Se em Almeida Junior tínhamos luz branca banhando caipira acororado, em Gregório Gruber vemos luz azul enovelando telespectador solitário.

Retomando a questão da nacionalidade na arte brasileira, Dona Gilda comentou em 1987, em sua última crítica de pintura, a série *Boi Tema* de Rita Loureiro que havia sido exposta no Museu de Arte de São Paulo, em 1984. Recusando atribuir-lhe o rótulo de pintora ingênua, que lhe era prescrito pela crítica, a autora procurou especificar, também aqui, o “estilo muito pessoal dessa artista”, ou seja, sua “requintada elaboração” que lhe permitiu harmonizar referências aparentemente disparatadas. (SOUZA, 2005, p. 128). A singularidade de *Boi Tema* seria o resultado, em outros termos, da maestria com que Loureiro - que já havia ilustrado *Macunaíma* de Mário de Andrade, em 1981 - fundiu “a tradição erudita e europeia” e as “profundas raízes populares”. (SOUZA, 2005, p. 137). Seu “processo criador” teria se “inspirado” tanto no folclore brasileiro – em *Bumba meu Boi*, por exemplo, sem, no entanto, limitar-se “a fidelidade da crônica” porque seus personagens e situações são reformulados pela artista – quanto em “referências da cultura do Ocidente” tais como “as visões alucinatórias” de Jerônimo Bosch ou de Francisco Goya. (SOUZA, 2005, p. 137).



Sensível aos detalhes, Dona Gilda mostra como a convergência de referências culturais, popular e erudita, manifesta-se nos gestos das figuras na tela *Mega Boi*, que integra a série “Boi Tema” de Loureiro: se as “vestimentas de chita colorida” ou a “infinidade de pés descalços que ultrapassam a orla do saio branco” assinalando “a pobreza do povo” são próprias à representação popular, a “determinação grave, a temporalidade ativa e congelada” das figuras, parece oriunda das pinturas de Paolo Uccello ou de Simone Martini. E mais: a própria horizontalidade da tela reenviaria a algumas pinturas de Piero della Francesca, Andrea del Castagno, ou do próprio Uccello. Retornando à questão da nacionalidade na pintura brasileira, Dona Gilda afirma, ainda, que é possível considerar a pintura de Rita Loureiro como *primitiva* – ideia que inicialmente recusava – desde que atribuamos a esse termo o sentido que lhe concedeu Mário de Andrade. Os artistas verdadeiros, diz Dona Gilda citando Mário, são “necessariamente primitivos como filhos de uma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está apenas principiando” (ANDRADE *apud* GILDA, 2005, p. 137). Essa remissão mostra que sua atenção não estava mais voltada para o exame da completude, ou não, do processo de formação da pintura moderna no Brasil, uma vez que o considera, a essa altura, como inacabado, mas para a análise de obras como a de Loureiro, na qual há a reafirmação da nacionalidade, enquanto novo recomeço.

Essa afirmação da nacionalidade na série *Boi Tema*, entendida como a elevação da “criação popular” ao “nível da grande arte”, é segundo Dona Gilda, uma forma de resistência aos “perigos que ameaçam os artistas contemporâneos que, diante do impasse da pintura moderna – como ensina Lévi-Strauss – se obstinam a repetir a tragédia de seus maiores, agravando progressivamente os seus vícios”. (SOUZA, 2005, p. 137). Esse “impasse da pintura” que iria “ao encontro da tese hegeliana de que as artes nascem, vivem um apogeu e depois morrem” – já antecipado em seu silêncio sobre a arte abstrata – é também aludido em entrevista de 1984, na qual foi indagada sobre a monumentalidade na arte contemporânea:

Não creio que esteja forçando os fatos. As bienais longe de desmentir o meu ponto de vista, o esclarecem. Pois o que representam essas telas imensas que, uma vez terminadas e exibidas, ninguém sabe o que fazer com elas? Representam ampliação do insignificante e jamais o grandioso: um punho fechado (em um retrato, por exemplo), uma árvore solitária (indicando paisagem), uma cesta de frutas (como em uma natureza morta). Estão, portanto, no polo oposto daquelas pequenas telas do Renascimento – características, sobretudo, da pintura germânica – que conseguiram conter, milagrosamente, num espaço reduzido, uma infinidade de informações e de temas suplementares, dispostos sem alarde à volta do tema central, por exemplo a descida da cruz. Eram obras que traduziam a



complexidade do mundo com emoção, mas em surdina – enquanto “as de hoje falam aos berros para não dizer nada. (SOUZA, 2005, p. 60, parênteses nosso)⁶.

Acrescente-se para encerrar, uma observação sobre a prosa inventiva de Dona Gilda. Segundo Bento Prado Junior nela há “uma espécie de vai e vem constante entre o imediato fenomenológico das obras e o aprofundamento de suas precondições histórico sociais; nem propriamente uma fenomenologia das obras de arte nem uma sociologia dos objetos artísticos, mas uma forma particularmente rica de combinar essas óticas diferentes”. Reforce-se, também, a agudeza de Dona Gilda na apreensão de detalhes das obras: “Esse hábito da atenção para o detalhe revelador cultivado por uma geração de críticos (do grupo “Clima”), felizmente marcada por um relativo desinteresse pelas teorias”, como quer Arantes (1997, p. 88), ou, antes, sem a preocupação de ostentá-las, é “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” (ARANTES, 1997, p. 88).

Criticar é de fato, segundo Dona Gilda, “des-cobrir (ou desentranhar da obra); procurar indícios, examiná-los, agrupá-los com método, levantar hipóteses, tirar conclusões”. (SOUZA, 2014, p.104, parênteses nossos). Sua atenção volta-se, sobretudo, ao detalhe indicial (ou ao “troco miúdo”, na expressão de Levi-Strauss no qual residiria a riqueza da obra) baseada na crença de que “Deus está no particular”, como dizia Aby Warburg. (SOUZA, 2014, p. 85). Sua “sensibilidade para os pequenos discernimentos” de que falava Johann Winckelmann - nas referências da própria Dona Gilda - deve-se também em grande medida a presença marcante em sua formação de Roger Bastide. Porque como Bastide, a autora desenvolveu a “percepção das coisas concretas” – que também atribuía a Paulo Emílio Sales Gomes -, a atenção “presa ao detalhe sensível, à minúcia impregnante”; “análoga à percepção venatória, de caçador” – aquela que segundo Carlo Ginzburg seria “responsável pelo diagnóstico médico, pelo romance policial” ou pela pesquisa arqueológica. (SOUZA, 2008, p. 259-270).

Seu método indiciário foi exemplificado em entrevista de 1991. Perguntada sobre temas que gostaria de ver abordados pela crítica de arte brasileira, Dona Gilda mencionou nessa entrevista a resistência na pintura brasileira do século XIX em renunciar à monumentalidade, “ao gesto heroico, à ação excepcional, à correção da realidade através de um padrão ideal de perfeição” da pintura histórica, em benefício “do insignificante, em qualquer plano que ele se apresente”, como na



pintura de costumes ou em uma natureza morta. (SOUZA, 2014, p. 81). Dona Gilda exemplifica com as naturezas mortas de Pedro Alexandrino que “representaram, de certo modo”, a seu ver, “uma possibilidade fugaz de boa pintura, atrapalhada, no entanto, não apenas pelo decorativismo que se sobrepõe ao tratamento propriamente pictórico – recuperando, neste particular, sua crítica ao *Vendedor de frutas* de Tarsila do Amaral – mas, sobretudo, por essa *monumentalidade inercial* (se me permite a expressão), que se deposita na nobreza dos brilhos, nos cristais e nas frutas, como se o pintor, envergonhado de não pintar batalhas, sentisse necessidade de enaltecer o cotidiano. O quadro ia para a parede da habitação burguesa com a mesma pompa em que antigamente ia para o palácio de governo”. (SOUZA, 2014, p. 81). A agudeza de Dona Gilda na percepção do detalhe manifesta-se, nesse exemplo, na constatação de que a resistência ao abandono da pintura de história se evidencia no brilho artificioso de objetos mezinhos em uma natureza morta. Seria na translucidez de um cristal, ou no d’ouro de uma taça torneada, finamente figurados, que se evidenciaria o desejo do pintor, ou do burguês que adquire a pintura, de preservar a *monumentalidade*, como signo de prestígio. Sua percepção do detalhe – como, aqui, do sentido histórico e social presente no fulgor dos objetos – concretiza-se em uma crítica de arte baseada em palavras afiadas. Não se pode ignorar que o método indiciário é inseparável também do poder da fantasia ou da imaginação, senão da intuição, que permite ao crítico evidenciar nas obras, o que sem essas faculdades nelas permaneceria encoberto. Por fim, vale lembrar, que a crítica de arte, segundo Dona Gilda, deve se guiar pelo “gosto arriscado do imprevisto”, assumindo polidamente posições polêmicas, “sem medo de errar”. (SOUZA, 2014, p. 110; 2008, p. 269).

¹ É possível identificar, ainda, nas críticas de arte e entrevistas de Dona Gilda, o recurso a oposições, provenientes de diferentes autores, com a finalidade de especificar os esquemas perceptivos (no sentido de Erwin Panofsky). Em seus comentários às pinturas, recorre, por exemplo, às oposições entre “acabado” e “inacabado”; entre “estrutura definidas” e “fugidias” (extraídas d’O Banquete de Mário de Andrade (1989)); entre “oeuvre finie” e “oeuvre faite” de Charles Baudelaire; entre “obra aberta” e “obra fechada”, de Umberto Eco; entre “visão romântica, heraclitiana” e “visão clássica, eleática”, de Jean Mangué (oposição semelhante à polaridade pictórico-linear de Heinrich Wölfflin); entre “espaço racional euclidiano” e “espaço fragmentado” de Pierre Francastel (análoga à oposição entre “espaço ótico” e “espaço háptico” de Alois Riegl). Refere-se, ainda, Dona Gilda à oposição entre “visão panorâmica masculina” e “tomada próxima feminina”, indagando se esta última, “outroza privativa do grupo feminino, não teria se instalado na cultura” uma vez que a arte moderna pode ser associada, em grande medida, a “estética do fragmento, da bricolage e do retalho”, aproximando-se a autora, aqui, de Walter Benjamin. (Souza, 2014, 58-60). Por fim, reconhecemos em seus textos, as oposições entre “estático” e “dinâmico”, “realismo” e “idealismo”, e “apolíneo” e “dionisíaco”, presentes também em Aby Warburg. (Souza, 2014, 104).



² A beleza do gesto em Almeida Junior e Candido Portinari é inseparável, segundo Dona Gilda, da “beleza muscular”, da “plástica corporal” do “homem brasileiro”; o avesso, portanto, do gesto “puro, livre, autônomo, e descarnado”, quase incorpóreo, puro “arabesco sem cor em pleno voo” do bailarino norte-americano Fred Astaire, examinado pela autora em outro ensaio. (Souza, 2005, p. 172 - 177).

³ Nessa direção há que se destacar, de passagem, que Dona Gilda considerou o quadro mais importante da exposição Pintura brasileira contemporânea: os precursores, de 1974, a pintura pouco conhecida A Forjaria de Artur Timóteo da Costa, de 1911, na qual se deteve, também aqui, na análise do gesto, não do caipira, mas do operário, ou mais precisamente em sua “expressão corporal de classe”, introduzida – na conjectura da autora - pela primeira vez na pintura brasileira. Seus ensaios dos anos 1970 anteciparam o interesse crescente nos anos 1990 e 2000 pelo sentido do processo formativo em pintura no Brasil. Surgiram interpretações, nesses anos, que compartilharam o pressuposto de Dona Gilda segundo o qual a implantação de uma “estética normativa” pela Semana de Arte Moderna de 1922 impediu, durante décadas, o reconhecimento de elementos de modernidade na pintura brasileira presentes desde a segunda metade do século XIX. Paulo Herkenhoff, por exemplo, criticou nessa direção, em 2002, o “projeto geopolítico” de Mário de Andrade que na intenção de legitimar a pintura da “paulicéia”, teria ignorado a “diversidade do ambiente moderno carioca”, e poupado a arte acadêmica de São Paulo. Daí a necessidade de se reavaliar, segundo Herkenhoff (2002, 25), pinturas como “Maternidade em círculos”, de 1908, de Belmiro de Almeida (obra também valorizada por Aracy Amaral (1994)), que, sem se referir ao cubismo ou futurismo, já revelaria uma “consciência moderna da superfície” (na pintura), mais radical do que tudo que seria exposto na Semana de 1922. Rafael Cardoso (2008) também assinalou, na contramão da leitura modernista, a formação da pintura brasileira, sem estabelecer, no entanto, uma linha clara feita de nexos entre artistas. Diferentemente da fortuna crítica já assentada, Cardoso não identificou os elos de transmissão no processo de formação, sejam mestres ou obras do século XIX que seriam precursores da ruptura modernista dos anos 1920. O autor não buscou os vínculos que assegurariam um nexos cumulativo por influxo interno, da renovação temática à inovação formal, na tradição de Mario de Andrade; e tampouco procurou identificar, na análise formal de obras, a referida desconcertante “diferença brasileira”, entendida como o modo singular de figurar nossa experiência social sem se emancipar da tradição europeia, no sentido de Dona Gilda. A reparação historiográfica promovida por Cardoso não decorre assim de juízos retroativos que interpretam o passado na perspectiva do presente visando a relevar obras que em virtude de sua inovação formal não foram devidamente valorizadas por seus contemporâneos, mas resultam da tentativa de compreender os motivos pelos quais certas pinturas recebidas como modernas, acabaram apagadas como acadêmicas. A razão segundo Cardoso, é que com a ascensão do meio artístico de São Paulo, a partir dos anos 1910, firmou-se uma interpretação que desconsiderou sistematicamente a maturidade das instituições culturais da antiga Capital Federal, capazes de assimilar linguagens que contestavam as normas acadêmicas. Numa palavra: a geração paulista de 1922 teria construído uma narrativa de gênero encomiástico, autorreferente, que relegou ao esquecimento desmerecido pintores relevantes, sobretudo do Rio de Janeiro, do fim do século XIX aos anos 1910. Fundando-se na oposição entre artistas acadêmicos e modernos, gerações de críticos de arte teriam ignorado, a partir de então, obras “atuais e instigantes” para os padrões da belle époque, que se mantiveram alheias ao ideário de vanguarda. Cardoso ressalta, em síntese, que a noção de arte moderna brasileira é, acima de tudo, um construto resultante de disputas institucionais que acabaram por encobrir o fato do Rio de Janeiro ter sido por décadas o polo irradiador de certa modernidade artística; daí a urgência, reafirmada em diversos ensaios de A arte brasileira em 25



quadros, de se investigar esse “outro lado da modernidade”, que acabou encoberto pela parcialidade da historiografia da arte. (Cardoso, 2008). Se por um lado Dona Gilda mostra traços modernizantes em pinturas consideradas acadêmicas como as de Almeida Junior ou Artur Timóteo da Costa; por outro lado, evidencia aspectos academizantes em pinturas modernistas dos anos 1920, como as de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, evidenciando o caráter convencional dos termos “arte acadêmica” e “arte moderna”.

⁴ A discussão sobre a existência de uma arte brasileira maduramente moderna reaparecerá, com força, nos seis pontos programáticos do Esquema Geral da Nova Objetividade, de Hélio Oiticica (1986, 84) - publicado durante a exposição Nova Objetividade Brasileira, no Rio de Janeiro, em abril de 1967 - que apresentou, sem prejuízo da "falta de unidade de pensamento", o "estado típico da arte brasileira" após as experiências, concreta e neoconcreta: "1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendências para composições coletivas e consequente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendências açambarcadas pela noção de arte pós-moderna de Mário Pedrosa); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte".

⁵ Dona Gilda não examinou os rumos assumidos pelo projeto moderno em arte e arquitetura de raiz construtiva no Brasil, nos anos 1950 e 1960. Essa questão seria enfrentada, no entanto, em cursos e livros por sua aluna Otilia Arantes, no próprio Departamento de Filosofia da USP, onde Dona Gilda fora professora de estética de 1954 a 1973. Próxima a Mário Pedrosa, Otilia Arantes mostrou que era possível vincular internamente o estudo da arte das vanguardas construtivas conduzidas pela “arquitetura como conceito ampliado”, ou seja, como síntese das artes, ao processo social brasileiro; ou, seja que era possível analisar com rigor as obras de arte ou arquitetura que visavam sua superação no dito mundo da vida, combinando informação história e considerações teóricas, legado certamente na formação de Otilia Arantes, dos cursos ministrados por Dona Gilda.

⁶ Possivelmente, Dona Gilda refere-se, aqui, às pinturas em grandes dimensões expostas na XVII Bienal de 1983, como os grafites dos norte americanos Keith Haring e Kenny Scharf, que sinalizavam – apesar da predominância, nesta edição da mostra, de obras conceituais do Grupo Fluxus ou de experimentações em Arte e tecnologia - o que se consolidaria na XVIII Bienal, de 1985. Nessa última edição, três corredores de cem metros de comprimento por cinco de altura, com centenas de telas, de alemães (como Helmut Middendorf ou Salomé), italianos (Enzo Cucchi) ou brasileiros (Nuno Ramos ou Fabio Miguez), separadas por apenas dez centímetros, formavam uma “Grande Tela”. Em diversos artistas, constata-se a crítica do período, irrompia o antigo prazer de pintar, tomado como uma reação aos conceitualismos que nos anos 70 haviam reduzido a forma artística à proposição não pictórica (ao suporte sensível de uma ideia); e também como uma recusa à abstração geométrica em que a construção com poucos elementos traz a marca do minimalismo, que predominara na década anterior.



Referências

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989.
- DUQUE, Gonzaga. (org.) *Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (org.). *A palavra fiada*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- MICELI, Sergio; MATOS, Franklin (orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.
- PRADO JUNIOR, Bento. *Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador*. São Paulo: Revista do ieb: Instituto dos Estudos Brasileiros; n. 43, set. 2006.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34; 2005.
- _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34; 2008.
- _____. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.



